

●●●●● Chemins du patrimoine en Finistère

# ÉRIK SAMAKH

/ Regard d'artiste

*Batbox*

Bernard Chauveau

Éditeur  
PARIS



À l'extrême pointe de l'Europe et d'une péninsule étirée entre mer et océan, *Chemins du patrimoine en Finistère* réunit cinq sites patrimoniaux majeurs du département et tisse entre eux les liens d'une nouvelle politique culturelle interrogeant la notion de diversité culturelle : Abbaye de Daoulas, Abbaye du Relec, Manoir de Kernault, Château de Kerjean et Domaine de Trévarez.

« Regard d'artiste », un des axes du projet culturel de l'établissement *Chemins du patrimoine en Finistère*, présente des interventions artistiques menées dans l'un ou l'autre site explorant cette ouverture contemporaine sur le patrimoine. Les œuvres ainsi conçues pour les lieux agissent comme de véritables révélateurs de parts enfouies ou invisibles pour tout un chacun ; elles remodelent notre perception du patrimoine, comme pour avérer la pertinence et le bien-fondé de cet encombrant héritage.

En 2012 : Victoria Klotz à l'Abbaye de Daoulas et Érik Samakh au Domaine de Trévarez ; ces deux artistes ont en commun d'interroger la relation complexe, contradictoire ou conflictuelle, que nous entretenons avec la nature. À Trévarez avec sa nature dominée en apparence, à Daoulas avec la nature qui soigne l'homme de ses maux, les installations artistiques laissent entrevoir notre condition d'homme d'aujourd'hui, dans les deux sens du terme : l'état qui est le nôtre et l'ultimatum qui s'y oppose.

*Couverture*

**Batbox**, capture d'écran, avril 2012.

*Ci-contre*

© CDP29

Tous droits réservés. Aucune partie de cette édition ne peut être reproduite, stockée ou diffusée sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, enregistrement, sans l'autorisation de Couleurs Contemporaines.

ISBN 9782363060686

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2012

© Couleurs Contemporaines

Bernard Chauveau Éditeur

9, rue Édouard-Nieuport / F - 92150 Suresnes

info@bernardchauveau-editeur.com

www.bernardchauveau-editeur.com

©EPCC *Chemins du patrimoine en Finistère*

21, rue de l'Église / 29460 Daoulas

www.cdp29.fr

## Sommaire

<b>PRÉFACE</b> / Nathalie Sarrabezolles	4
<b>VANITÉ</b> / Philippe Ifri	9
<b>QUESTIONS À L'ARTISTE</b> / Entretien avec Colette Garraud	15
<b>LE DOMAINE DE TRÉVAREZ</b>	52
<b>ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES</b>	54



# Préface

 NATHALIE SARRABEZOLLES

Qui n'a jamais rêvé d'un nouveau point de vue sur le monde, sur la nature, sur les rapports que nous entretenons avec elle ? Fermer les yeux sur le jour, les ouvrir sur la nuit, communiquer par sons inaudibles, dormir la tête en bas... le mode de vie de la chauve-souris semble aux antipodes des habitudes humaines, de la propension parfois revendiquée à vénérer le soleil, le bruit, la force et le gigantisme. Érik Samakh nous rappelle que ces valeurs aujourd'hui portées aux nues ne sont synonymes ni de puissance ni de raison. Il met ainsi à mal les illusions qui semblent faire marcher le monde et nous invite à écouter, dans le noir, notre rythme s'apaiser et le temps ralentir, pendant que nos oreilles s'ouvrent peu à peu sur d'inédites impressions sonores.

À ainsi reconsidérer notre environnement, notre rapport aux autres se trouve enrichi, notre rapport à nous-mêmes renouvelé, notre esprit ouvert. Regarder un jardin évoluer en streaming, découvrir la musique du soleil, prendre le temps de nous regarder vivre ensemble et d'en éprouver une intense jubilation, voilà la proposition qui vous est faite par Érik Samakh au Domaine de Trévarez dans le cadre du projet culturel porté par l'établissement public *Chemins du patrimoine en Finistère*.

Je vous souhaite d'y trouver ressourcement, étonnement, émerveillement et apaisement, d'y vivre de beaux moments de partage et d'échange.

# Préface

 NATHALIE SARRABEZOLE PRESIDENT OF THE EPCC, *CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE*

Which one of us has never thought of turning our universe back to front, to look at what surrounds us from a different angle? The human desire to be surrounded by sunlight, noise, frenetic energy, and an ever-expanding world is the polar opposite to that of the bat, which sleeps upside-down during the daylight hours, becomes active only nocturnally, and communicates without making an audible noise. Érik Samakh demonstrates that the seemingly all-important values of today's world are not really so important after all. He turns our received perceptions upside-down and invites us to just listen in the dark, the moment when our own body rhythms slow down, time itself takes on another dimension, and our hearing gradually becomes accustomed to these unusual auditory sounds.

A time to rethink our environment, when visual absence makes human contact more intense, our own sense of self deepens and our minds open to other worlds. Watch a garden change via streaming media, discover the music of solar energy, take the time to observe and experience the immense joy of human interaction. Share an extraordinary acoustic experience with Érik Samakh at the Château de Trévarez, a cultural project put in place by the publically funded *Chemins du Patrimoine en Finistère* group.

I hope you find a source of renewal, surprise, wonder, and peace in these incredible shared moments.





*Ci-contre*  
Séance de travail dans  
le parc avec Didier Olivré, Domaine  
de Trévarez, janvier 2012

*Page suivante*  
Érik Samakh et Xavier Grémillet. Prises  
de son dans les sous-sols du château,  
novembre 2011



# Vanité



PHILIPPE IFRI, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE L'EPCC CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE

Le Domaine de Trévarez est une illustration à la fois séduisante et redoutable de ce que peut produire le sentiment de toute-puissance de l'homme sur ce qui l'entoure. Pour son bon plaisir, il convoque le paysage, y plante les essences les plus lointaines et organise les allées et les points de vue pour en faire l'écrin d'une imposante bâtisse vouée aux techniques les plus actuelles. Prouesse de la modernité, en ces débuts de l'ère industrielle, l'œuvre de James de Kerjégu s'impose dans ces Montagnes Noires au cœur du Finistère comme un monument célébrant l'entrée dans le xx<sup>e</sup> siècle.

Las, la fatalité enlève vite le créateur à son œuvre, puis malmène celle-ci jusqu'à une quasi-destruction. Le destin se venge. Les manants pillent un peu peut-être, achètent à l'encan parfois, transforment en terrain d'aventure le précieux parc sûrement. La vigne vierge et le lierre se retrouvent chez eux et les grands rhinolophes s'invitent en colonies au château. Les chauves-souris sont devenues les résidentes indélogeables du domaine à la faveur de mesures de protection des espèces menacées ; elles sont libres aujourd'hui d'aller et venir, des combles aux souterrains, de chasser à la nuit tombée et de s'installer dans une nurserie apte à favoriser la perpétuation de l'espèce.

En 2011, *Sur les pas d'Atlas*<sup>1</sup>, l'œuvre encore visible de Patrick Dougherty, en citant l'habile génie constructeur de l'oiseau faisant son nid ou du castor construisant sa cabane, nous invitait à prendre part à un art de l'imitation pour rester au plus près de la nature, comme pour réconcilier l'archaïque et le civilisé, le naturel et le culturel.

Pour Érik Samakh, qui se définit lui-même comme un « chasseur-cueilleur », il s'agit sans doute moins de réconcilier que de concilier. Toute son œuvre invite le visiteur à le suivre sur la piste de ces territoires cachés faits de sons subtils ou de reflets furtifs, à l'opposé même de l'imposante maîtrise de l'environnement qu'incarne le Domaine de Trévarez. Pour sa résidence, l'artiste a choisi plus que l'éphémère de l'installation d'une saison, il s'attaque à l'invisible et à l'in audible. Sous la grande verrière occultée des écuries, le visiteur est saisi ; l'artiste l'enveloppe de ces sensations qu'il pourrait mieux connaître s'il avait gardé cette posture de chasseur à l'affût, tous sens en éveil. La technologie magique de la *Batbox* rend audibles les écholocations des chiroptères et l'installation l'enveloppe de sensations inédites tout en révélant au visiteur qu'il n'est pas le seul hôte de ces espaces grandioses.

À l'étage des écuries, la série des autoportraits rappelle ce long et constant parcours d'Érik Samakh qui ne cesse d'explorer cette relation de l'homme à la nature, et laisse découvrir cette dernière comme l'atelier et le matériau de l'artiste. Le visiteur y trouvera aussi le témoignage de ces magnifiques rencontres entre un lieu et un artiste que produisent les invitations en résidence, et qui ouvrent à chaque fois aux protagonistes des horizons insoupçonnés.

La nature sait se faire encore complice de l'artiste pour l'agrément du visiteur ; grâce au soleil, elle prête son concours pour enchanter au son des flûtes les promenades dans le parc. L'œuvre du jour complète ainsi l'œuvre de la nuit. Avec le fruit de sa résidence, Érik Samakh a ainsi agrandi spectaculairement le déjà vaste et orgueilleux domaine en creusant cette autre dimension qui comble nos sensations tout en disant à la fois le génie et l'inanité des activités humaines.

1. Œuvre réalisée selon une technique de tressage de scions de saule lors d'une résidence en juin 2011.

# Vanity



PHILIPPE IFRI, EPCC MANAGING DIRECTOR, *CHEMINS DU PATRIMOINE EN FINISTÈRE*

Man has long enjoyed the feeling of total domination and mastery over his surroundings, and the Trévarez estate is a fascinating and formidable illustration of this concept. An ordered, arranged countryside around an imposing structure filled with the latest inventions, rare plants and trees from faraway countries, tended walks between garden sections and selected viewpoints, all for personal pleasure. A beacon of up-to-date technology from the beginning of the Industrial Age, James de Kerjégu's magnificent work of art is firmly planted in the Black Mountain region in the heart of Finistère, strutting like a triumphal monument entering the 20<sup>th</sup> Century.

Ill fortune parted the creator from his majestic work of art and it was left to semi-ruin and the winds of time. Pillaged by locals, pieces looted and then auctioned off; all transformed the beautiful park into something resembling an adventure playground. Virginia creeper and ground ivy ran wild, and horseshoe bats colonized the Château. Endangered species protection legislation ensured their rights to remain as sitting tenants of the building, and they are free to come and go at will from the attics to the cellars, to hunt at night, and roost in the especially adapted nursery installed to aid the safe reproduction of the species.

Patrick Dougherty's work in 2011, *Sur les pas d'Atlas*<sup>1</sup> showed the genius of nest building birds, the beaver constructing his lodge and invited us into the world of an art style closely resembling nature. A display of an age-old method allied to modern techniques, the natural world and the cultured.

Érik Samakh defines himself as a "hunter-gatherer," and his work is aimed at establishing an initial harmony, rather than restoring a broken harmony. His entire work is directed to leading the visitor through the trail of hideaways constructed of subtle sound and shadows, the diametric opposite to the imposing Trévarez structure that dominates the countryside. The artist has opted for more than a fleeting seasonal implantation; he has challenged an invisible and silent world.

From the moment you step under the huge glass roof covering the stables, the visitor is caught in the artist's world, experiencing that feeling of primeval alertness instantly recognizable from our long-buried hunting instincts. The technological wizardry of the *Batbox* converts the ultrasonic echolocation sound, normally beyond human hearing, into audio and, combined with the unusual setting, we are soon aware that we are not the only inhabitants of these great rooms.

A series of self-portraits on the first floor of the stable block relates the long career of Érik Samakh, and his continued research into the relationship between man and the animal world through the medium of a workshop and the different sound equipment he has used. The display also shows the incredible installations he has constructed in other locations, installations that challenge our perceptions by focusing on other sounds and natural events.

Solar energy activates the sound of flutes as you walk through the garden, thus completing a natural diurnal cycle, as if nature itself has joined hands with the artist for solely our pleasure. Érik Samakh has added immeasurably to the vast, once proud Trévarez estate by creating another dimension. Like the bats that hang upside-down, our emotions are turned upside-down, as we contemplate the genius of man and the mad scurry of human activities.

1. Display using willow branch weaving techniques during an in-residence period, June 2011.





*Sans titre*, autoportrait,  
Domaine de Trévarez, 2012



*Page suivante*

**Batbox**

Capture d'écran, avril 2012



# Questions à l'artiste /

ENTRETIEN ENTRE ÉRIK SAMAKH ET COLETTE GARRAUD

**Colette Garaud : C'est la seconde fois que tu montres ton travail sur l'un des cinq sites que comprennent aujourd'hui les *Chemins du Patrimoine en Finistère*. Tu es venu en 2003 au château de Kerjean. Un mot sur cette première intervention ?**

Érik. Samakh. : pas de point après « Erik » et « Samakh » Je suis arrivé à Kerjean au moment où tous les arbres venaient d'être coupés. Sans doute étaient-ils très vieux et certains dangereux, mais pourquoi les avoir éliminés tous d'un seul coup, pour créer cette zone plate et nue peu en accord avec l'aspect romantique du château ? J'ai vu, l'hiver, les troncs couchés sous la neige, c'était triste et beau. La plupart de mes interventions se font *in situ* et sont temporellement très ciblées : mon travail est pratiquement toujours déterminé par le lieu, et plus précisément par l'actualité du lieu. À Kerjean, j'avais donc construit l'exposition à partir de la destruction du parc en taillant des *Troncs d'écoute*, sorte de trônes dans lesquels s'installait le visiteur pour entendre mes enregistrements, dans les grands hêtres et les châtaigniers abattus – lesquels, ceci dit en passant, s'avéraient parfaitement sains<sup>1</sup>.

**C. G. : Cette adaptation au site et à son actualité induit des formes à chaque fois différentes. Même si certains objets lumineux (« graines de lumières », « lucioles ») ou sonores (flûtes solaires) se retrouvent en divers lieux, ce n'est jamais la même installation. Par ailleurs, il me semble que beaucoup de tes interventions concernent des monuments historiques ?**

E. S. : Je me fais parfois l'effet d'un conteur, un troubadour qui irait de châteaux en châteaux. Cela commence avec une première longue résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. La Chartreuse est un lieu occupé grâce aux résidences d'artistes, écrivains, scénographes, mais la plupart des bâtiments historiques où je suis intervenu n'étaient pas des lieux de vie : Talcy, Chambord, Maubuisson, Chaumont-sur-Loire... Trévarez est d'une certaine façon habitée, mais par les chauves-souris, invisibles dans le château dont l'accès est partiellement interdit, en raison, entre autres, de leur présence...

**C. G. : À Trévarez, ton travail est visible – et surtout audible – pour l'essentiel dans les écuries, mais relié à ce qui se passe dans le château lui-même. Parmi les aspects étonnants du lieu, tout à la fois néogothique et doté, en son temps, de tout le confort moderne, il y a le fait qu'il est désormais colonisé par les chiroptères, dont les grands rhinolophes, chauves-souris appartenant à une espèce désormais raréfiée en Bretagne et protégée... Tout semble désormais, dans cette ruine, être organisé pour leur confort : goulottes pour faciliter leurs parcours, libre circulation dans les souterrains par lesquels elles sortent chasser au crépuscule, ainsi que dans l'ancienne cage d'ascenseur, tranquillité protégée des endroits les plus chauds, pour leur nurserie installée dans les étages. Comment perçois-tu cette situation ? Comment as-tu abordé ce lieu et ses « habitants » ?**

E. S. : C'est presque un gag... On entretient cette énorme bâtisse, ces murs, ces toits, pour les chauves-souris qui occupent essentiellement les caves et une nurserie artificielle... Je sais que les chauves-souris sont fragiles, mais on pourrait peut-être cohabiter avec elles... Dans mon travail *in situ*, souvent, plus que l'architecture et le terrain, ce sont des rencontres humaines qui jouent un rôle essentiel. À Kerjean, le dialogue avec Jean-François Simon, ethnologue, a été important.

À Trévez, j'ai travaillé avec Pascal Vieu, botaniste et responsable des collections du parc, et Xavier Grémillet, président de l'association « Groupe Mammalogique Breton », qui étudie la colonie de rhinolophes. C'est à lui que je dois la découverte de la *Batbox*.

**C. G. : C'est devenu banal, lorsque l'on parle de ton travail, de souligner que, loin de cultiver le moindre passéisme, tu associes ta passion pour l'environnement naturel, les biotopes et les écosystèmes, ta pratique quasi quotidienne d'une immersion profonde dans cette vie furtive et sauvage que nous côtoyons d'ordinaire sans la voir, avec l'usage de technologies les plus avancées, et qu'il n'y a là, pour le chasseur-cueilleur des temps modernes que tu as choisi d'incarner, aucune contradiction. Tu as en quelque sorte ajouté la *Batbox* à ta panoplie habituelle de prise de son. De quoi s'agit-il exactement ?**

E. S. : Le rhinolophe émet deux sortes de sons. Ceux qu'on appelle parfois les « cris sociaux », qui lui servent à communiquer avec ses congénères, et les ultrasons, dont la fréquence est trop élevée pour être entendue par l'oreille humaine, et qui lui servent à sonder son environnement, à repérer les obstacles ou les proies. La *Batbox* permet de rendre audible le son d'écholocation, soit en le ralentissant, soit en calculant la différence de fréquence avec un son de fréquence fixe. Les scientifiques l'utilisent pour repérer les colonies, évaluer leur importance, étudier leurs mouvements et comportements.

**C. G. : Le vol si rapide de la chauve-souris grâce à l'écholocation est exceptionnel, pourtant, dans son essai intitulé *Le versant animal*, Jean-Christophe Bailly veut y voir une sorte de paradigme de l'animalité car « ce qui est en jeu avec lui c'est une condensation de la vivacité hypersensible propre à tout champ d'action animal ». « Cet espace nocturne, écrit-il, pour nous à peu près homogène, et vide, plus ou moins fondu au noir, la chauve-souris y décèle des courants, des cavernes, des trous, des toboggans et des chicanes, des archipels qui sont comme autant de clapets sensitifs entourant son repas du soir. Si calme dans ses heures de repos, où elle est semblable à une grosse feuille morte suspendue, elle est à ce moment-là, quand la nuit tombe, pure excitabilité, pure ivresse exploratoire<sup>2</sup>. »**

E. S. : C'est exactement ce que l'on ressent au crépuscule, quand les grands rhinolophes sortent des caves de Trévez pour chasser, et cette réactivité extrême et extrêmement rapide à leur environnement est rendue sensible par la densité plus ou moins grande des sons restitués par la *Batbox*.

**C. G. : Bruits de grillons, batraciens, abeilles, rossignols et oiseaux de toutes sortes, chiens et loups, authentiques la plupart du temps, mais parfois imités par la voix humaine... Qu'est-ce qui fait que, depuis longtemps, tu te focalises sur les sons émis par les animaux, davantage, sans doute, que sur leur image ?**

E. S. : Cela part d'un constat très simple. Le son émis par l'animal, ou par ses mouvements, est souvent ce qui permet au chasseur de le repérer sans le voir. Donc il suffit d'émettre des sons pour faire croire à une présence. Ce pouvait être dans le cadre d'installations extérieures, comme dans *L'île aux oiseaux* dans le marais poitevin où je donnais à entendre des enregistrements de batraciens en Guyane. D'où la nécessité d'avoir une source d'énergie pour ces lieux sans électricité. C'est pour cela que j'ai été amené à capter l'énergie solaire pour mes « modèles acoustiques autonomes ». J'ai ainsi construit toute mon approche de la technologie à partir de ce postulat initial sur le son générant la présence. Depuis longtemps déjà, j'utilise une tête artificielle qui permet un enregistrement binaural, c'est à dire qui reproduit la perception naturelle humaine, grâce aux deux oreilles. J'ai enregistré ainsi les bruissements d'ailes et les cris sociaux des rhinolophes – des cris, à vrai dire, qui donnent plutôt l'impression qu'ils se chamaillent – à la sortie du souterrain à la tombée du soir, ainsi qu'un peu plus loin, sur une ancienne carrière où réside, dans une maison



qui lui est également réservée, un autre groupe de rhinolophes. J'ai tenté une modalité d'enregistrement dont le résultat m'a moi-même surpris : afin de conserver le lien entre le mouvement et l'émission du son, j'ai utilisé simultanément la tête artificielle et deux boîtes dont j'ai amélioré le son en éliminant le bruit de fond. J'ai envoyé leur signal directement dans la « mixette » du magnétophone, pour éviter que la tête artificielle ne l'enregistre... J'ai ainsi la possibilité de faire entendre seulement les battements d'ailes, les cris sociaux, les cris d'écholocation, ou le tout simultanément. Je joue avec tout cela en direct, comme avec une table de mixage.

**C. G. :** Pour revenir à la *Batbox*, je remarque que tu t'es souvent attaché à restituer au visiteur de tes expositions l'écoute de bruits pour lui normalement inaudibles, parce que trop lointains ou trop faibles pour l'ouïe humaine. Je me souviens d'un de tes premiers travaux, où par l'usage d'un simple amplificateur, tu donnais à entendre le bruissement inquiétant d'un bac rempli d'asticots. La *Batbox* me semble un prolongement de cette idée-là, en beaucoup plus sophistiqué, puisque l'obstacle à la perception n'est pas de l'ordre de l'intensité mais de la fréquence des sons. De manière générale, il n'y a pas que l'écoute, la collecte, il y a aussi une dimension prospective, une exploration de l'inconnu qui emprunte ici aux sciences de la nature, détournant ses instruments dans un but esthétique. Tu travailles également sur la réception du son, sur l'effet que tu souhaites produire, qui ne concerne plus le scientifique. À Trévezay, il s'agit d'une installation en intérieur, mais dans un lieu immense, sonore, éclairé par une grande verrière, somme toute assez difficile...

E. S. : J'ai choisi de moduler l'acoustique du lieu plutôt que de tenter de combattre la réverbération des sons. À cette fin, je couvre le sol d'un broyat végétal, qui vient du parc et y retournera. Outre qu'il étouffe le son, ce tapis élastique procure une sensation de marche en forêt et répand un parfum d'humus, brouillant la distinction entre extérieur et intérieur. L'obscurité partielle obtenue en occultant la verrière, par ailleurs, favorise la concentration du visiteur sur les sons dont l'origine semble plus mystérieuse. Grâce aux huit haut-parleurs et au diffuseur, les sons se déplacent dans l'espace et se croisent sans répétitions sur de longues durées.

**C. G. :** C'est une véritable mise en scène, un théâtre sonore...

E. S. : Comme souvent, je souhaite jouer le rôle du passeur vers un autre monde, perceptible ici dès qu'on franchit la porte des écuries. Il y a une idée, à la Lewis Carroll, de franchissement d'un seuil. Faire passer ce seuil, c'est le travail du conteur, mais aussi du chaman.

**C. G. :** Tu as dit, lors d'un autre entretien, que ce que l'artiste et le chaman avaient en commun, c'était le stratagème.

E. S. : C'est un même travail de magicien autour de l'idée du leurre.

**C. G. :** Les enregistrements que j'ai pu entendre sont saisissants. Les sons spatialisés sont d'un réalisme troublant, car constamment en mouvement. On entend les bruits d'ailes au-dessus de nos têtes, comme si nous étions entourés par les animaux, que nous ne voyons évidemment jamais.

E. S. : Dans cette installation, il n'y a aucune image. Il est essentiel que le visiteur construise lui-même une image à partir des sons. Par contre, dans une salle à l'étage, l'intérieur de la nurserie sera visible en temps réel, transmis grâce à une webcam.

**C. G. :** On y verra sans doute les chauves-souris, avec leur unique petit, au mois de juin.

E. S. : Pour l'instant, je n'ai pas une idée exacte du résultat, ce type d'installation réserve nécessairement des surprises. À vrai dire, je ne crois pas, contrairement à beaucoup, que le temps réel nous rapproche davantage du réel. En l'occurrence, il s'agit plutôt d'une façon d'être là où



l'on n'a pas le droit d'être. Les chauves-souris sont déjà à la fois lointaines et proches, dans le château voisin, mais d'accès interdit. On pourrait imaginer qu'une telle installation ne soit pas éphémère et offre constamment au visiteur la vision des hôtes du château. Elle pourrait aussi être utile à l'observation des naturalistes. Mais dans le cadre de l'exposition, il ne s'agit pas, là encore, d'un travail documentaire, et j'interviens en renversant l'image pour modifier notre perception de l'animal.

**C. G. :** À ce sujet, je voudrais encore te proposer une citation. Il s'avère qu'il n'y a pas que les croyances populaires qui se sont attachées, à son détriment le plus souvent, car ce fut autrefois un animal souvent persécuté, à l'étrangeté de la chauve-souris. Les philosophes aussi y ont été sensibles. C'est le cas, par exemple, de Thomas Nagel à propos duquel Élisabeth de Fontenay note : « Le choix de cet animal s'explique par le fait qu'il s'agit d'un mammifère assez haut placé dans l'arbre phylogénétique, mais qui présente une forme de vie très étrangère à la nôtre : d'une part les chauves-souris perçoivent le monde extérieur par écholocalisation [...], d'autre part, elles passent leur journée la tête en bas, pendues par les pattes dans un grenier [...] C'est bien pourquoi il est pertinent de se demander "quel effet cela fait d'être chauve-souris"<sup>3</sup> » Je suis en effet frappée par le fait que les deux caractéristiques assez énigmatiques relevées par ces auteurs sont celles que tu as toi-même souhaité nous rendre accessibles, voire nous inviter à partager.

**E. S. :** Je pense que le spectateur, devant l'image inversée, sera amené à voir une chauve-souris comme elle se voit, comme si lui-même se trouvait la tête en bas.

**C. G. :** Depuis toujours tu définis ton travail comme visant à « obtenir des communications étranges entre les espèces différentes ». C'est à ce type de communication que tu nous invites encore, en nous faisant virtuellement adopter la posture de la chauve-souris. Gilles Deleuze disait : « L'important, c'est d'avoir un rapport animal avec les animaux<sup>4</sup> » Ici, certes, ce rapport est médiatisé par la machine et à sens unique, la chauve-souris continuant de nous ignorer – heureusement, sans doute, pour elle.

**E. S. :** Si le spectateur est transporté dans la nurserie grâce à la webcam, il sera également, par le jeu du *streaming*, invité à pénétrer sur mon propre territoire, dans les Hautes-Alpes. Ce site a joué un rôle central, matriciel, dans mon travail. C'est à la fois un terrain de chasse, d'observation et d'expérimentations visuelles et sonores, et mon lieu de vie.

**C. G. :** Ne cultivant aucunement l'idée d'une sanctuarisation de la nature, tu n'as guère le culte des végétaux endémiques, et tu as acclimaté sur ce terrain, qui n'en comportait pas jusque-là, de nombreuses espèces de bambous.

**E. S. :** Le bambou a toujours tenu une place particulière, dans mon travail mais aussi dans mon quotidien. Je vis avec les bambous, comme le préconisaient les taoïstes, je les contemple dans le vent, j'aime leur mobilité quasi animale. Avec le chaume du bambou j'ai réalisé divers objets, entre autres les prototypes des flûtes solaires qui fonctionnaient alors avec un ventilateur d'ordinateur (aujourd'hui une flûte comporte un tube en PVC ou métal, un capteur solaire pour l'énergie et une turbine pour faire chanter l'air dans un sifflet). Les *Zones de silence* – terme emprunté au forestiers et désignant une aire préservée dans les forêts domaniales – sont des plants de bambous disposés dans divers lieux d'exposition, et dont la moitié rejoint mon territoire une fois la manifestation terminée.

**C. G. :** Ainsi, ces bambous, qui ont déjà fait l'objet d'un premier déplacement, sont déplacés une seconde fois, mais virtuellement, dès lors qu'ils sont visibles, comme ici, dans un nouveau lieu. Qu'est-ce qui est au juste proposé au spectateur ?







*Page 18*

**Zone de silence**, 2012

Une caméra est installée dans la bambousaie de l'artiste dont la plantation a commencé en 1996 dans les Hautes-Alpes. Les images sont transmises en direct par internet. Capture d'écran, avril 2012

*Ci-contre*

**Portrait aux trois lézards**,

Saint-Georges-de-Didonne, 1976

*Page suivante*

**Autoportrait et parabole**,

Côte sauvage, Charente-Maritime, 1988

E. S. : Le *streaming* - soit la lecture d'un flux vidéo au fur et à mesure qu'il est diffusé - permet au visiteur de pénétrer la *Zone de silence* implantée sur mon territoire et d'observer au fil du temps les micro-événements dont elle sera le théâtre. Mais ce ne sera pas le lieu d'une performance, je ne changerai rien à mon quotidien. Peut-être assistera-t-on à une intrusion humaine ou animale. Le plus souvent, on appréciera surtout une différence de climat, le soleil étant plus présent qu'en Bretagne. Par leur feuillage sensible, les bambous témoigneront du temps qui passe et du temps qu'il fait. Là aussi, il y a l'idée d'un seuil permettant l'accès à un autre monde. Ou plutôt d'une fenêtre. Je songe à la calligraphie chinoise qui vise à saisir un instant du paysage d'un seul geste, comme on ouvre une fenêtre.

**C. G. : Dans tout ce qui précède, il y a certes des expériences nouvelles, mais qui se situent dans la droite ligne de ce qui fait depuis maintenant plus de vingt-cinq ans ton travail de passeur de son – ou de silence – entre nous et le monde sauvage. Avec les autoportraits, par contre, tu as introduit depuis quelque temps une dimension nouvelle. On appellera « autoportraits » toutes les images de toi montrées dans l'exposition, que tu les aies réalisées toi-même ou avec le concours d'un photographe – tel Didier Olivré pour les prises de vue auxquelles j'ai pu assister à Trévarez même – car tu es toujours seul maître du jeu. Le jeu, ici, évoque aussi bien l'acteur et la mise en scène que le caractère ludique de l'exercice, qui frôle parfois, non sans humour, la pratique enfantine du déguisement. Certaines de ces photographies sont très anciennes, antérieures même à ton engagement artistique...**

E. S. : C'est le cas de la photo aux trois lézards. J'ai environ 17 ans. La photo est prise avec un retardateur. J'ignore alors totalement que je deviendrai un jour artiste. Par contre je fais de la photo depuis longtemps, profitant du laboratoire d'un ami de ma famille. Je suis sur le perron de la maison de mon père, et je tiens mes trois lézards verts bien vivants, que j'ai capturés. Dans cette région de la Charente-Maritime, les lézards ont pratiquement disparu aujourd'hui. J'y venais pour les vacances. Le reste du temps, je vivais en banlieue et j'ai souvent pensé que le caractère hybride de mon travail, entre nature et technologie, n'était pas sans rapport avec cette origine, en quelque sorte semi-urbaine et semi-campagnarde.

**C. G. : C'est une image qui pourrait servir de prologue à toute ton œuvre.**

E. S. : C'est sans doute pour cela que je l'expose aujourd'hui. Mais un peu plus tard, lorsque je me suis présenté à l'entrée d'une école d'art, je n'ai même pas eu l'idée de la montrer, preuve qu'à cette époque-là, entre ma relation déjà très forte à l'environnement naturel et le travail artistique, je n'avais pas établi de lien.

**C. G. : Mis à part cette image, les lieux dans lesquels ces photos sont prises sont les lieux de ton travail.**

E. S. : Comme on l'a dit, j'interviens le plus souvent *in situ*, la forme de mes interventions est déterminée par la rencontre avec un lieu, ses caractéristiques, ses occupants de toute nature. Ainsi pour les grands rhinolophes de Trévarez. Par ailleurs, le résultat n'est généralement pas conçu pour être photographié. Un accrochage de flûtes solaires, par exemple, quasi invisibles dans la distance, ne peut être photographié, et quand bien même il pourrait l'être, cela renseignerait peu sur l'œuvre. Les enregistrements sonores sont précieux. Mais ce ne sont que des traces. La nature même de mon travail pose le problème de la trace, et il faut replacer les photographies dans ce contexte.

**C. G. : Pour autant, il ne s'agit pas de simples documents ?**

E. S. : Non, elles valent pour elles-mêmes, même si je ne m'intéresse pas particulièrement au médium en tant que tel (je veux dire, si je n'aspire pas à réaliser un bel objet photographique...). Il s'agit, en fait, d'une autre façon d'investir le lieu, d'en faire une scène, le théâtre d'un jeu.





**C. G. :** Ces photographies ont donc accompagné ton travail depuis des années. Elles en font intrinsèquement partie. Pourtant, lors de l'exposition présentée dans de la galerie Michèle Chomette, en 2010, tu les as montrées pour la première fois. Pourquoi cette décision, alors qu'auparavant tu n'apparaissais pas, volontairement, ou tout au plus, comme pour la couverture du catalogue de ton exposition à l'abbaye de Maubuisson, sous la forme d'une ombre<sup>5</sup> ?

**E. S. :** C'est le fruit d'une rencontre avec Michèle Chomette. Elle m'attendait au départ sur une proposition d'installation sonore et certainement pas sur une exposition d'autoportraits. Mais j'avais envie depuis longtemps de montrer ces photos, avec lesquelles j'avais aussi songé à faire un livre, c'était l'occasion, et les images l'ont intéressée. Cela me permettait aussi, à travers les diverses situations, de faire une sorte de bilan.

**C. G. :** L'autoportrait est une pratique inscrite dans l'histoire de la peinture. L'artiste s'y représente de façons diverses selon les époques, témoin de l'action parmi d'autres, discrètement glissé dans les arrière-plans, à l'œuvre devant ses illustres modèles ou occupant seul la scène, souvent le pinceau en main, de trois quarts ainsi que l'impose le va-et-vient du regard entre miroir et tableau, lequel témoigne ainsi doublement de l'acte artistique, par ce qu'il est, et par ce qu'il montre. Cette dernière référence s'impose d'autant plus que la plupart de tes photos te montrent au travail, même s'il s'agit souvent d'une mise en scène. Pourtant, on est ici dans un tout autre contexte artistique, où la performance, je crois, a joué un certain rôle ?

**E. S. :** J'ai fait des performances jusqu'en 1989. Je me suis beaucoup intéressé aux travaux de Klein, Nam June Paik, Beuys, Hermann Nitsch et les actionnistes viennois, Vostell, j'ai eu comme enseignant Fred Forest, j'ai rencontré Orlan au début des années quatre-vingt ... J'ai pratiqué diverses actions : graffitis sonores à la station Louvre (filmés pour la télévision), course aux côtés de voitures sur les Champs-Élysées... Ma participation avec *Le Grillon du violon*, à la manifestation organisée par Louis Bec, *Le Vivant et L'Artificiel* au festival d'Avignon en 1984, a été décisive. C'est là que j'ai rencontré Knud Viktor, ainsi que Michel Journiac. Je me suis produit en divers lieux : à la galerie Donguy, pendant le Festival de la performance, dans les ateliers d'Oulan Bator à Orléans. En même temps, il y avait pour moi quelque chose de décevant dans la performance, du fait de la trop grande énergie nécessitée par la préparation technique, et d'une certaine difficulté avec le développement temporel de la narration. Au fond je ne déroulais pas de récit à proprement parler, je créais plutôt des situations, pour lesquelles finalement la photographie ou la vidéo convenaient mieux. J'ai donc arrêté la performance, poursuivie sous une autre forme avec les photographies de mes actions. Mais je ne les montrais pas.

**C. G. :** C'est-à-dire qu'avec la fin de la performance, l'implication du corps dans ton travail demeure toutefois essentielle ?

**E. S. :** Cela a toujours été le cas. Aujourd'hui encore. Mais le corps est resté longtemps invisible, alors même que les réalisations témoignaient de mon implication physique constante.

**C. G. :** Cela peut faire penser aux artistes anglais, tels Long ou Fulton, dont le travail est entièrement tributaire de la marche, sans qu'on les voie jamais – ou presque – dans leurs photos. Mais aujourd'hui que tu les exposes, ces images jalonnent à l'évidence tout ton parcours. L'autoportrait à l'épuisette sur la Côte sauvage est très étrange... Tu cours avec une valise ?

**E. S. :** La valise, c'est la « technologie embarquée » ! Elle m'accompagne toujours en prise de son.

**C. G. :** La prise de son, c'est pour toi une modalité de la chasse ou de la cueillette ?

**E. S. :** Je pense que l'image, pour moi fondatrice, de l'artiste en chasseur-cueilleur s'origine dans l'idée, très forte quand j'ai commencé mon travail, de l'art comme attitude plus que comme pro-



*Ci-contre*

**Portrait à l'épuiette**, Côte sauvage, 1985

*Page suivante*

**Équilibre d'un lézard sur une pierre**,  
autoportrait et lézard ocellé, La Roca,  
Biennale de Barcelone, 1989

duction d'objet. Les autoportraits ont ainsi, quant à ma vie et ma pratique indissolublement liées, une valeur de preuve : je m'y expose en tant que chasseur-cueilleur. Il y subsiste une trace de la performance. Les costumes de camouflage, les accessoires de prise de son la rappellent aussi.

**C. G. : Dans le même lieu quelques années plus tard on te retrouve armé d'une parabole comme un guerrier d'un bouclier.**

E. S. : Je joue avec la parabole de prise de son comme d'un bouclier, en effet.

**C. G. : Sur *L'Île aux oiseaux*, que l'on a évoquée plus haut, es-tu en train d'installer tes « modèles acoustiques autonomes » ?**

E. S. : Pas vraiment. Là, j'interromps mon travail pour imiter un singe !

**C. G. : Les photos prises en Espagne en 1989 se rattachent à ton intervention à la Biennale de Barcelone...**

E. S. : J'y avais montré *Équilibre d'un lézard sur une pierre*. La pierre était apportée par camion à la Biennale dans un vivarium. Mais là, j'ai rejoint le lézard sur sa pierre. Sur l'autre image, à l'inverse, je suis retourné sur les lieux de sa capture, et je me dissimule à demi au cœur de ce biotope élémentaire que constituent un arbre et une pierre.

**C. G. : L'image prise à Arte Sella, en Italie, où tu te tiens au milieu de l'eau, avec une grande perche pour accrocher des flûtes, évoque également la pêche (une de tes activités favorites, et que tu considères presque comme un travail artistique). Pourquoi ce titre, *Les flûtes du biotope* ?**

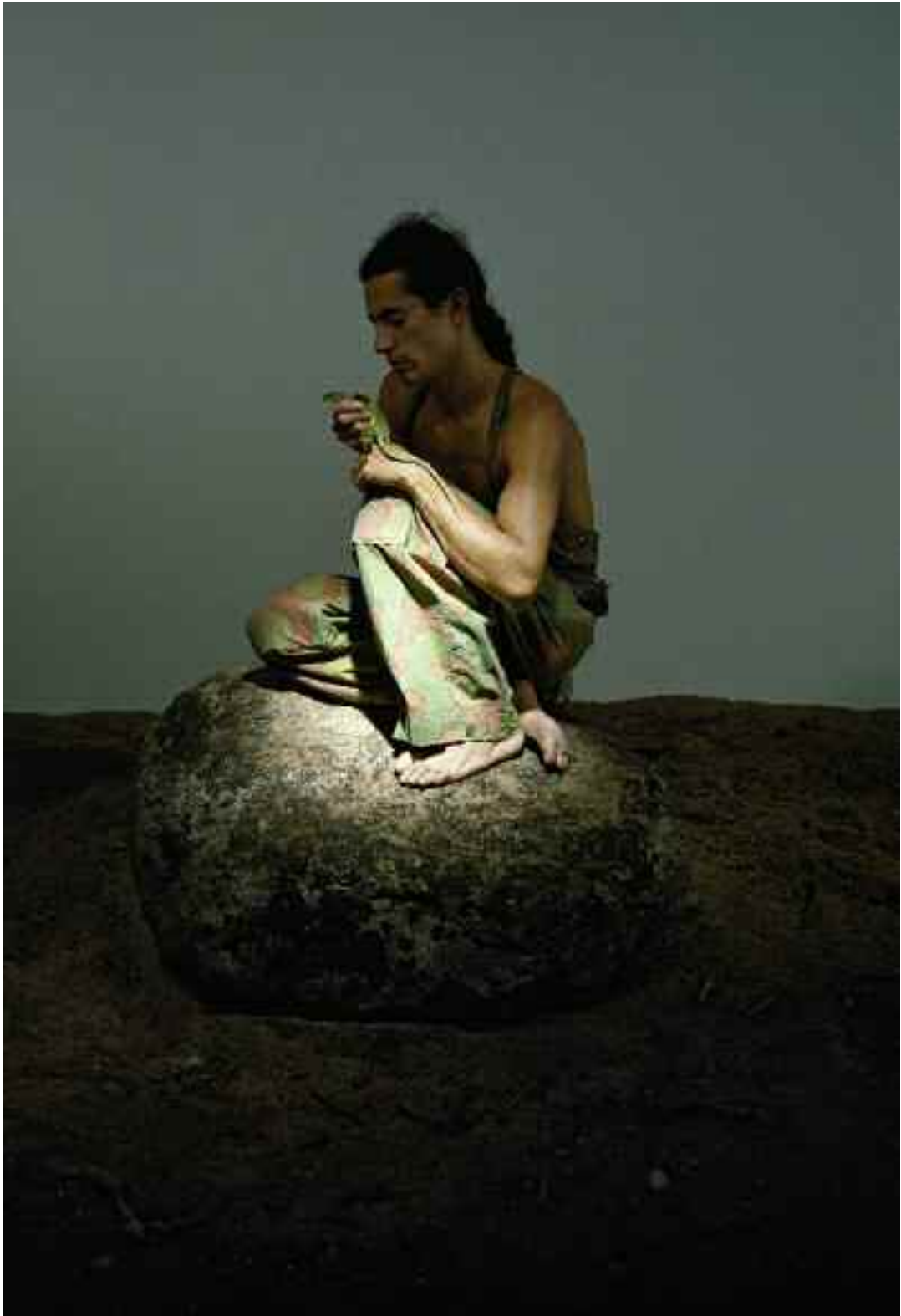
E. S. : Le *biotopo* est une petite retenue accentuée par l'homme mais au départ naturelle, une pièce d'eau alimentée par un ruisseau de montagne qui devient, en contrebas, souterrain la plus grande partie de l'année. À cet endroit, les truites se rassemblent et j'ai eu un grand plaisir à pêcher à la mouche entre deux accroches de flûtes solaires. Dans cette clairière aquatique, les flûtes étaient tout à la fois isolées et amplifiées.

**C. G. : On retrouve sur certains autoportraits des vues de ton territoire. Avec *Les Joueur de flûte*, on appréhende dans son ampleur un paysage ailleurs souvent bouché par la vision proche – celle de l'animal, ou du chasseur-cueilleur – selon un cadrage, à mon sens, très composé. On y voit les marnes noires qui caractérisent le site. Quant à ta position, au pied d'un arbre, elle évoquerait presque une figure de berger virgilien. C'est en fait une sorte de condensation en image d'aspects essentiels de ton travail.**

E. S. : J'ai en effet construit l'image – même si, là encore, ce n'est pas moi qui l'ai prise – entre fiction et réalité. Le paysage apparaît étrange, presque exotique, et c'est juste devant chez moi. Je suis au pied d'un chêne. On voit de petits chênes sur la crête, et la forêt très basse, sèche, qui pousse lentement. Pour moi cette image évoque une zone semi-désertique, et me fait penser à l'Inde. Pour chacun des paysages où je suis intervenu, j'aurais pu être le joueur de flûte.

**C. G. : *Les joueurs de flûte*, c'est par ailleurs le titre générique de tes interventions, en divers lieux (les parcs de Vassivière, de Chamarande, la forêt vosgienne, le Musée national d'archéologie du Pérou, entre autres) avec des flûtes solaires. Tu envisages aussi leur installation dans le parc de Trévarez ?**

E. S. : Aujourd'hui, je ne sais pas encore exactement où, dans le parc, et c'est normal. Le site est immense et ce sont les flûtes qui vont m'indiquer l'endroit où elles se trouvent bien... Leur nature



est de fonctionner avec le soleil et elles ne chanteront que si elles reçoivent ses rayons. Cela dépend aussi de la forme du site, de la circulation du son. J'ai noté qu'en Bretagne, le soleil étant souvent voilé, les sons sont plus doux, mais que, en raison de l'humidité de l'air, ils portent plus loin. Et puis, selon la formule bien connue, il y fait beau plusieurs fois par jour, et les flûtes se déclenchent donc aussi plusieurs fois par jour. Elles sont plus vivantes ainsi.

**C. G. : De façon assez surprenante, deux des images montrées dans l'exposition ne sont pas des autoportraits. Sur l'une, on y reviendra, on voit fuir un sanglier. Sur l'autre, les yeux d'un renard surpris brillent dans la nuit.**

E. S. : C'est une image prise à la volée sur un col de haute montagne. J'ai voulu garder la trace d'une rencontre accidentelle.

**C. G. : J'ai envie de rapprocher cette image du texte déjà cité de Jean-Christophe Bailly, évoquant la rencontre nocturne et soudaine sur une route, alors qu'il est au volant, avec un chevreuil, qu'il accompagne un moment dans sa fuite : « Or voici que de ce monde quelqu'un surgit – un fantôme, une bête : car seule une bête peut surgir ainsi » écrit-il, et la pensée lui vient « qu'il n'y a pas de règne, ni de l'homme ni de la bête, mais seulement des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres<sup>6</sup> ».**

E. S. : Quand je photographie un animal, je le vois comme les hommes préhistoriques les dessinaient sur le mur des grottes, avec la conscience de formes en mouvement. J'imagine que leur cerveau parvenait à fixer l'instant fugitif comme l'appareil photographique. La photo du renard n'est pas une bonne photo. Mais elle amplifie le mouvement, informe sur le comportement, sur le côté furtif. Quand on pêche ou qu'on chasse, on a cette vision-là. On peut avoir affaire à un mouvement minuscule. Une truite, tu vois d'abord son ombre au fond de l'eau. On voit mieux l'ombre de la truite que la truite elle-même. Souvent c'est la forme des animaux dans le déplacement, la fuite, qui importe.

**C. G. : Je crois que ces « souverainetés furtives », ces rencontres soudaines, te sont familières. Aujourd'hui, tu les suscites, à distance et en différé, en plaçant sur ton territoire une caméra qui se déclenche automatiquement pour un temps court quand un mouvement la stimule et qui filme les visiteurs de la nuit. Peux-tu parler de ces nouvelles expériences ? Envisages-tu d'en faire la matière d'un travail ?**

E. S. : La petite caméra que j'utilise est étanche et autonome, semblable à une boîte en plastique. Elle comprend un radar qui repère les mouvements et déclenche la prise de vue pour une durée de quarante secondes à une minute. Fonctionnant à l'infrarouge, elle repère les masses de chaleur qui bougent, donc les mouvements du vivant. Je l'ai placée à proximité d'un terrier, manifestement partagé par plusieurs animaux. On y voit un couple de blaireaux, des lapins qui réagissent ensemble à un bruit inconnu, une belette qui chasse une musaraigne. Quand le blaireau colle son nez sur la caméra, le fond de son œil rouge apparaît très blanc à l'image. Les yeux des animaux luisent dans la nuit, on assiste à des scènes invisibles à la lumière du jour. Il s'agit pour l'instant d'une expérience, je ne sais pas quelle suite je lui donnerai.

**C. G. : Pour ma part, je vois là une façon de replacer le spectateur, par le biais de la caméra qui tantôt saisit quelque chose d'étonnant, tantôt rien, ou des bribes d'événements pour l'essentiel hors champ, dans une relation à l'animalité bien plus juste – et plus excitante – avec sa dimension d'imprévu, de hasard, et de frustration, que celle que nous offrent de somptueux documentaires animaliers, qui donnent tout à voir à satiété et par là même, nous excluent. On se trouve dans une posture analogue à celle de l'animal, tel que le décrit Deleuze, comme un « être aux aguets<sup>7</sup> ».**





*Page de gauche*

**Côte sauvage**, autoportrait, 1985

*Ci-contre*

**Chasse à l'avion**, autoportrait, 1986

**L'Île aux oiseaux**, autoportrait, Marais poitevin, 1989

E. S. : C'était déjà le sujet d'*Animal en cage*, œuvre aujourd'hui dans les collections du Centre Pompidou, où l'animal est suggéré par les sons, mais n'apparaît jamais. Le public se retrouve face à lui-même, autour de la cage vide. Il y a eu aussi, dans un ordre d'idée assez voisin, la vidéo du *Lézard électronique* sur la pierre, qui s'enfuit quand le spectateur s'approche du moniteur.

**C. G. : C'est comme un fil rouge, de tes premières œuvres à tes expériences actuelles en passant par cette photographie du renard. Il est aussi des images dans lesquelles l'identification à l'animal se fait explicite, en même temps qu'elles nous introduisent à la dimension proprement fictionnelle de ton travail. Ce sont *La dernière battue 2004/2005*, photographie que tu as prise dans le parc du château de Chambord en 2005, et la *Chasse à l'...*, image saisie dans ce même parc par Marc Damage, sur laquelle on te voit courir à l'instar du sanglier en fuite.**

E. S. : J'ai été amené à travailler dans le parc de Chambord en 2005. J'y ai procédé à des enregistrements pour une bande-son de 14 heures diffusée ensuite sur deux niveaux dans l'escalier du château. Le site de Chambord est en fait un élevage intensif d'animaux sauvages. Une population de cerfs, chevreuils, sangliers, beaucoup trop importante au regard de l'étendue du territoire, laboure constamment la forêt. Si bien que l'on a dû isoler des portions de terrain, paradoxalement parquer la forêt pour la protéger des animaux. Ces parcelles, occupées par une quantité d'oiseaux, sont particulièrement sonores et deviennent ainsi pour moi des « zones de bruits », en pendant aux « zones de silence » que j'ai créées par ailleurs. Afin de limiter la population de sangliers, des battues impressionnantes sont organisées, qui mobilisent une centaine de personnes, des rabatteurs, des chiens. J'ai vu tuer cinquante à soixante sangliers, ramassés au bord des pistes. Il y a un cérémonial de fin, avec sangliers morts et joueurs de cor. L'autoportrait, dans lequel on me voit fuir à travers le bois, résulte de cette expérience associée, par jeu, au souvenir des *Chasses du comte Zaroff*.

**C. G. : Dans ce type d'image tu es toujours en action. Mais l'action semble s'émanciper du travail artistique pour glisser vers le pur jeu d'acteur. Une autre mise en scène saisissante, c'est celle où, au sein d'un paysage crépusculaire, tu apparais – ou plutôt disparais – sous la peau du sanglier.**

E. S. : Cette photo est également prise sur mon terrain, par Victoria Klotz. Il s'agit de la dépouille d'une laie renversée sur la route par une voiture, et qu'il a fallu achever. Je me suis affublé de la peau encore souple, et je maintiens la tête de l'animal avec un bâton.

**C. G. : Le décor est tout à la fois inquiétant et romantique. On peut aussi y retrouver des stéréotypes filmiques.**

E. S. : C'est la tombée du jour et on voit bien la lune. Je suis mi-loup-garou, mi-chaman. Mais c'est d'abord un jeu...

**C. G. : Dans le registre des fictions, il y a les deux autoportraits récents à Trévarez. Didier Olivré a saisi l'instant précis où l'on te voit bondir, revêtu d'une tenue de camouflage, tantôt devant un arbre du parc – c'est l'affiche de l'exposition –, et tantôt devant le mur des écuries, dans l'espace même qui sera celui de l'installation sonore. Pour Paul Ardenne, dans l'ensemble des autoportraits, il s'agit de « dresser, appareillé à la figure de l'artiste proprement dite, le portrait d'un archétype<sup>8</sup> ». Archétype qu'il explicite comme étant celui de « l'homme-nature ». Image, en somme, de cette relation fusionnelle, concrète, en acte, avec la nature, et que nous aurions perdue. Mais image étrange, ici, ambiguë, à la fois troublante de liberté animale et non exempte de drôlerie. L'apparition suggère quelque récit fabuleux, le déguisement rappelle l'enfance, le goût des panoplies (tu as souvent toi-même défini ton art comme la « réactivation**



de souvenirs enfantins »). Mais je crois y voir aussi une volonté délibérée de friser le grotesque, comme un portrait de l'artiste en clown. Peut-être dans la volonté d'échapper au pathos que l'on peut trouver parfois dans la relation à la nature – chez Beuys, par exemple ? Est-ce que je me trompe ?

E. S. : J'avoue que j'aime assez faire le pitre. Mais ici l'image est inquiétante. Ce pourrait presque être une image de l'*Ankou* breton, serviteur de la mort. Ce n'est guère contradictoire avec la dimension grotesque, comme on voit dans les films d'horreur qui mettent en scène des clowns. Et puis, on rejoint peut-être l'image populaire de la chauve-souris. Le vampire, après tout, c'est un homme en apesanteur...

1. Jean-François Simon, Véronique Hétet, Marianne Dilasser, *Érik Samakh, dialogues avec Kerjean*, Association pour l'animation du château de Kerjean, 2003
2. Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Bayard, 2007, p. 102
3. Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard, 1998, p. 694. Thomas Nagel, *Questions mortelles*, P.U.F., 1983, p. 198
4. Gilles Deleuze, *Abécédaire*, réalisation Pierre-André Boutang, 1996 (filmé en 1988), « A comme animal »
5. *Au bord de l'eau. Érik Samakh*, Filigranes, abbaye de Maubuisson, couverture du catalogue
6. Jean-Christophe Bailly, *op.cit.*, p. 10 et 12
7. Gilles Deleuze, *op.cit.*
8. Paul Ardenne, *Érik Samakh. Images bruissantes. Mirages sonores. 1976-2010*, galerie Michèle Chomette, 2010, communiqué de presse

**Colette Garraud**, historienne de l'art, est l'auteur, entre autres, de *L'Idée de nature dans l'art contemporain* (Flammarion, 1994) et *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens* (Hazan, 2007, avec la collaboration de Mickey Boël). Elle a par ailleurs exercé les fonctions de professeur des écoles nationales d'art, et d'inspecteur de la création au ministère de la Culture et de la Communication.







*Double page précédente*

**Équilibre d'un lézard sur une pierre,**  
autoportrait, La Roca, Biennale  
de Barcelone, 1989

**Les Flûtes du Biotopo,** autoportrait  
à la perche, Arte Sella, Italie, 2009

*Pages 44-45*

**Le Joueur de flûte,** autoportrait,  
Saumane, 2000

# Questions to the artist /

INTERVIEW WITH ERIK SAMAKH BY COLETTE GARRAUD

**Colette Garraud:** It's the second time now that you've shown your work on one of the five sites that today make up the group Heritage Trails in Finistère. You were at the Château de Kerjean in 2003. A word on that first creation?

Érik Samakh: S. I arrived at Kerjean just as all the trees were being cut down. I'm sure they were very old and some even in a dangerous condition, but why get rid of them all at once, leaving a flat, naked space hardly in keeping with the romantic appearance of the chateau? In winter, I saw the trunks lying under the snow. It was a sight both sad and beautiful. Most of my creations are done *in situ* and very transitory in aim: my work is nearly always determined by the specifics of a place and more precisely by its current state. So at Kerjean I constructed an exhibition arising from the destruction of the park by carving the *Listening Trunks*, sort of thrones where the visitor could sit to listen to my recordings within the great felled beeches and chestnuts – those which proved, it must be said in passing, to be perfectly healthy.<sup>1</sup>

**C.G.:** The way you adjust to the site and its current state brings about different forms each time. Even though certain luminous objects (“grains of light,” “fireflies”) or sound-effects (solar-powered flutes) are found in several places, it's never the same installation. Amongst other things, it seems to me that many of your creations concern historic monuments?

E.S.: Sometimes I feel like a story-teller, a troubadour who goes from château to château. That began with a first long residence at “La Chartreuse” de Villeneuve-lez-Avignon. La Chartreuse is an occupied place thanks to artists-in-residence, writers, and designers, but most of the historic buildings where I have carried out creative projects were not inhabited places: Talcy, Chambord, Maubuisson, Chaumont-sur-Loire—Trévarez is in one sense inhabited, but by bats, invisible in that part of the château which is inaccessible, because of their presence among other reasons.

**C.G.:** At Trévarez your work is visible—and above all audible—in the stables basically, but related to what happens in the chateau itself. Among the amazing aspects of that place, both neo-gothic and full of modern comforts in its heyday, is the fact that now it is colonised by chiropters, namely the greater horseshoe bats, belonging to a type rare in Brittany and protected. So now everything in this ruin seems to be organised for their comfort: chutes to help them get in and out, free circulation in the basements, from where they go out hunting at dusk, and in the old lift cage, a safe haven for their nursery in the warmest spots on the upper floors. How do you see this situation? How have you tackled this place and its “inhabitants”?

E.S.: It's almost a joke—a huge building with its walls and roofs, are maintained for the bats, which occupy essentially the cellars and an artificial nursery. I know that the bats are fragile, but one could perhaps live with them. In my work *in situ*, often it's the human encounters that play an essential role, rather than the architecture and the terrain. At Kerjean the dialogue with Jean-François Simon, an ethnologist was important. At Trévarez, I worked with Pascal Vieu, a botanist who is also in charge of the park, and Xavier Grémillet, president of the association Groupement Mammologique Breton (Conservation of Mammals in Brittany), who studies the bat colony. It was through him that I discovered the *Batbox*.

**C.G.:** It's become commonplace when speaking of your work to emphasise how, far from fostering nostalgia, you associate your passion for the natural environment, its biotopes and ecosystems, your almost daily practice of a profound immersion in this secret and wild life—which we who move in the ordinary world do not see—with the use of state-of-the-art technologies. And yet in that there lies not the slightest contradiction for the hunter-gatherer of modern times which you have chosen to represent. You have managed in some way to add the *Batbox* to your regular panoply of sound recordings. How did this come about exactly?

**E.S.:** The horseshoe bat produces two types of sounds. First there are those which we sometimes call “social cries”, which allow the bat to communicate with its fellows. And then there are the ultrasounds, which have too high a frequency to be heard by the human ear, and enable the bat to take soundings of their environment and to spot obstacles and prey. The *Batbox* makes the sound of this echolocation audible, either by slowing it down, or by calculating the difference between its frequency and a sound of fixed frequency. Scientists use it to check the colonies, evaluate their size, and study their movements and behaviour.

**C.G.:** The incredibly rapid flight of the bat thanks to echolocation is exceptional and yet in his essay *Le Versant animal* (The Animal Side), Jean-Christophe Bailly sees in it a sort of paradigm of animality because “what is at stake here is a condensation of hypersensitive vivacity, characteristic of every field of animal action.” “This nocturnal space,” he writes, “which seems rather undifferentiated and empty for us, more or less a ‘fade to black’, is detected by the bat in terms of currents, caves, holes, slides and chicanes, in fact archipelagos, which can be considered like so many sensors surrounding its evening meal. The bat, which appears so calm in hours of repose, each one looking like a great dead leaf hanging upside down, becomes pure excitability, pure exploratory exhilaration at the very moment when night falls.”<sup>2</sup>

**E.S.:** That's exactly what one feels at dusk, when the greater horseshoe bats come out of the cellars at Trévérez to hunt, and this extreme and incredibly rapid reactivity to their environment is made appreciable through the relative density of the sounds rendered by the *Batbox*.

**C.G.:** The noise of crickets, frogs and toads, bees, nightingales and birds of all sorts, dogs and wolves, authentic most of the time, but sometimes imitated by the human voice ... What has made you focus for a long time more on the sounds emitted by animals, than, say, on their physical appearance?

**E.S.:** This comes from a very simple observation. The sound generated by an animal or its movements is often what enables the hunter to locate it without seeing it. So it's enough to emit sounds to convince one of a presence. This could be produced in the context of outside installations, as in the *Ile des oiseaux* (Island of Birds) in the Marais Poitevin (a marshy natural park in southwest France) where I made it possible for visitors to hear the sounds of frogs and toads recorded in French Guyana. This necessitates an energy source for those places without electricity. For that reason I had to use a solar cell for my “autonomous acoustic devices.” So I constructed my whole approach to technology starting from that initial premise that sound generates presence. For a long time I had already used a “dummy head” (a condenser stereo microphone) which allowed a binaural recording, which is to say that it reproduces a natural human perception thanks to two ears. In that way, I recorded the fluttering of wings and social cries of horseshoe bats—the cries which actually rather give the impression that they are squabbling with each other—on leaving the basement at dusk, as well as a bit further away, in an ancient quarry where another colony of greater horseshoe bats also lives in a protected house. I attempted a method of recording with a result which was surprising even to me: in order to preserve the link between the movement and the sound emission, I used at the same time the dummy head and two speakers where I'd improved the sound by eliminating the base noise. I sent the signal directly to the audio mixer of the tape

recorder to avoid the dummy head recording it. In that way, I can let people hear only the flapping of wings, the social cries, or the sounds of echolocation, or all of them at the same time. I play with all this directly, as if I were using a mixing deck.

**C.G.:** To go back to the *Batbox*, I notice that you have often set yourself the task of letting visitors to your exhibitions hear sounds which normally would be inaudible because they are too distant or too feeble for human hearing. I remember one of your first works where you made it possible to hear the disturbing rustling in a bag full of maggots by using a simple amplifier. The *Batbox* seems to me an extension of that idea, but much more sophisticated, since the obstacle to perception is not related to the intensity but to the frequency of the sounds. In a general way, it is not just listening and recording sounds; there is also a prospective dimension, an exploration of the unknown which borrows here from the sciences of nature, turning its instruments to an aesthetic end. You also work on the reception of sound, on the effect you want to produce, which then no longer concerns the scientific. At Trévarex, it consists of an installation indoors, but in a huge, resonant space, lit by a great expanse of glass, quite a difficult combination.

E.S.: I have chosen to mould the acoustics of the space rather than try to combat the reverberation of sounds. To this end, I covered the floor with vegetal mulch which comes from the park and will return there. More than just deadening the sound, this springy carpet gives a sensation of walking in the forest and spreads the scent of the earth, blurring the distinction between outside and inside. The dim light is achieved by covering the window and this also encourages the visitor's concentration on the sounds, the origin of which is rendered more mysterious. Thanks to eight loudspeakers and a diffuser, the sounds move around the space and mingle with each other without repetition for long periods of time.

**C.G.:** It's a veritable production, a theatre of sound...

E.S.: As so often, I like to play the role of one who opens a portal to another world, perceptible here on entering the door of the stables. There's a sense, in Lewis Carroll fashion, of crossing a boundary. To lead one through this doorway is the work of not only of a storyteller, but also of a shaman.

**C.G.:** You have said, during another interview, that what the artist and the shaman have in common is subterfuge.

E.S.: It's the same as the magician's work in the idea of an illusion.

**C.G.:** The recordings which I could hear were striking. The spatialized sounds produce such a disturbing realism, since they are constantly moving around. We hear the fluttering of wings above our heads as if we were surrounded by the animals which obviously we never actually see.

E.S.: In this installation there is no visual image. It is essential that the visitor creates his own image from the sounds. On the other hand, in a room upstairs, the interior of the bat nursery will be visible in real time, transmitted by a Webcam.

**C.G.:** We will surely be able to see the bats there with their single offspring in June.

E.S.: For the moment, I don't have a precise idea of the result; this type of installation is of course, full of surprises. Honestly, I don't believe, as many do, that real time brings us closer to reality. In this case the point is rather a way of being in a place where one should not be. In fact, the bats are at the same time distant and yet near, in the nearby chateau, but with access forbidden. One could imagine that such an installation need not be temporary, but might offer visitors a constant view of the hosts of the chateau. It could also be useful for the observation of naturalists. But in the

context of the exhibition, it doesn't form just another documentary work, and I take the initiative of changing the image to modify our perception of the animal.

**C.G.:** On this subject I would like once more to put forward a quotation for your consideration. It states that there are not just popular superstitions associated with the peculiarity of the bat, mostly to its detriment, since this animal was once often persecuted. Philosophers have also been sensitive to this. It's the case, for example, for Thomas Nagel *a propos* of which Elizabeth de Fontenay notes "the choice of this animal is understood by the fact that it is a mammal quite highly placed on the phylogenetic tree, but which presents a form of life very different from our own: on the one hand, bats perceive the world outside through echolocation...and on the other, they pass their days upside down, hanging by their feet in an attic. This is certainly why it is relevant to wonder 'what it means to be a bat.'"<sup>3</sup> Indeed I am struck by the fact that the two quite enigmatic characteristics noted by these authors are those which you yourself have wanted to make accessible to us, which in fact you invite us to share.

**E.S.:** I think that the spectator, faced by the inverted image, will be brought to see a bat as it sees itself, just as if he found himself upside down.

**C.G.:** You have always defined your work as aiming at "achieving unusual communications between species that are different". Here you are once more offering an invitation to share this type of communication, by making us almost adopt the posture of a bat. Gilles Deleuze said: "the important thing is to have an animal-like rapport with the animals."<sup>4</sup> Here certainly this rapport is generated by a technical device and it is but a one-way process, since the bat—happily no doubt—continues to be unaware of us.

**E.S.:** As the spectator is transported into the nursery by way of the WebCamera, he will also be invited to penetrate my own territory, in the Hautes-Alpes, by the process of streaming. This site plays a central, original role in my work. It is at the same time a place for hunting and observing, a site for visual and resonant experiences, and my living space too.

**C.G.:** You don't have any sense of the sanctification of nature. You don't value native plant species that much since you have acclimatised numerous species of bamboo on that land where there were none before.

**E.G.:** The bamboo has always held a special place in my work and also in my everyday life. I live with the bamboo plants, as the Taoists recommend. I contemplate them in the wind, I love their almost animal-like movement. Using bamboo stems I have created various objects, for example, the prototypes of the solar-powered flutes which functioned then with a computer-operated fan (today a flute includes a PVC or metal tube, a solar captor for energy and a turbine to make the air sing in the whistle). The *Zones of Silence*—a term borrowed from forestry-workers indicating a conserved area in state-owned forests—are made from bamboo plants located in various places around the exhibition, half of which will go back to my territory when the event is over.

**C.G.:** So these bamboos, which have already been moved earlier, are displaced a second time, but virtually in this case since they are visible in a new place. So, what exactly are you offering the spectator?

**E.S.:** The streaming—that is the reading of a video flow as it is broadcast—allows the visitor to penetrate the *Zone of Silence* implanted in my territory and to observe the tiny events that will happen there in the course of time. But this will be not the scene of any performance and I will change none of my daily habits. Perhaps the viewer will witness the intrusion of a human or animal. Most of the time one will appreciate more than anything the difference in climate, with the



sun being more in evidence than in Brittany. Through their sensitive foliage, the bamboos will bear witness to the course of time and changes in the weather. There's also the idea of a portal allowing access to another world. Or rather a window. I think of Chinese calligraphy which aims to capture an instant of landscape in a single stroke, as when one opens a window.

**C.G.:** In all we've talked about up until now there are certainly new experiences, but they sit in line with what you have done for more than twenty-five years as a middleman of sound – or of silence – between us and the wild world. With the self-portraits, however, for some time now you have introduced a new dimension. We will call all the images of you shown in the exhibition self-portraits, those which either you have produced yourself or in conjunction with a photographer—such as Didier Olivré for those sessions which I was able to witness on this very site, Trévarez—because you are always the only one in charge of the action. The action here also invokes an actor and staging as well as the playful character of the exercise, which sometimes borders, not without humour, on the childlike practice of dressing up. Some of the photographs are very old, dating from even before your artistic commitment began.

**E.G.:** That's the case for the photo with three lizards. I was about seventeen. The photo was taken with a self-timer. I had no idea at all that I would become an artist one day. However, I had practised photography for a long time, profiting from the laboratory of a friend of my family. I am on the flight of steps of my father's house, holding three green lizards which I'd caught, still very much alive. In this region of Charente-Maritime, lizards have almost disappeared today. I used to go there for holidays. The rest of the time I was living in the suburbs and I often thought that the hybrid character of my work, between nature and technology, was not without a rapport with this beginning, in some way semi-urban and semi-rural.

**C.G.:** It's an image that could serve as the prologue for your entire work.

**E.S.:** That's exactly why I'm exhibiting it today. But a bit later, when I applied for a school of art, I didn't have any idea of showing it, an indication that at that time I had not established a link between my already very strong relationship with the environment and my artistic work.

**C.G.:** Leaving aside this image, the places where the photos were taken are the sites of your work.

**E.S.:** As we've said, I usually operate *in situ*, the form of my creations being determined by the discovery of a place, its special characteristics and the full range of its occupants. That's the case for the greater horseshoe bats of Trévarez. Moreover, the result is not normally conceived as a subject for photography. Hanging solar-powered flutes, for example, which are almost invisible in the distance, cannot be photographed, and even if they could be, that would do little to inform the work. The recordings of sounds are precious. But they are only traces. The very nature of my work raises the question of what's left behind, and it's necessary to put the photographs in this context.

**C.G.:** For all that, they are not just simple records?

**E.S.:** No, they have their own worth, but this is not really my preferred medium (I mean unless my goal is to achieve a beautiful photographic object) This is in fact another way of investing the location, using it to create a scene, the theatre for play-acting.

**C.G.:** These photographs have been part – an intrinsic part—of your work for some years. And yet, during the exhibition at the Gallery Michèle Chomette in 2010, you showed them for the first time. Why did you take this decision, since earlier you weren't willing to have your portraits shown, or only at most in the form of a shadow, as on the cover of the catalogue for your exhibition at the Abbaye de Maubuisson.<sup>5</sup>

E.G.: It was the result of my meeting with Michèle Chomette. At first she was expecting something from me on the lines of a sound installation and certainly not an exhibition of self-portraits. But for a long time I'd wanted to show these photos – I was thinking about doing a book with them – and this was the occasion, given that she was interested in the images. That also allowed me to make a sort of assessment of the various phases I'd been through.

**C.G.: The self-portrait is a genre that belongs to the history of painting. There the artist represents himself in various ways according to the epoch, as a witness of the action among others, discretely slipped into the background, at work in front of his illustrious models or occupying the scene alone, often brush in hand, three-quarter view, as technically imposed by the to and fro motion of his eyes between the mirror and the painting, which is a double witness of this artistic act, because of what it is and because of what it shows. This last reference is all the more obvious because most of your photos show you at work, even if this often takes a staged form. And yet here we are in a quite different artistic context where I believe that performance has a role to play.**

E.S.: I was involved in performance art up to 1989. I was much interested by the works of Klein, Naim June Paik, Beuys, Hermann Nitsch and the Viennese Actionists, like Vostel. I had Fred Forest as a teacher and I met Orlan at the beginning of the 1980s. I carried out various initiatives: sound graffiti at the Louvre underground station (filmed for television), running alongside cars on the Champs-Élysées. My participation in *Le Grillon du violon* (The Violin's Cricket) at a demonstration organised by Louis Bec, *Le Vivant et L'Artificiel* (The Living and the Artificial) at the festival of Avignon in 1984 was decisive. It was there that I met Knud Viktor, as well as Michel Journiac. My work was shown in various places: at the Donguy gallery, during the festival of performance art, in the workshops of Oulan Bator at Orleans. At the same time, there was something unsatisfactory for me in performance art, because of the excessive amount of energy necessitated by technical preparation, and because of some difficulty with developing narrative in real time. Actually, I didn't unfold stories, strictly speaking, but I was concerned with creating situations, for which the photograph or the video turned out to be better suited in the end. So I stopped performance art to pursue things in another form with the photographs of my personal creations. But I didn't show these images.

**C.G.: So you'd say that even after you finished with performance art, the involvement of the body still remains essential in your work?**

E.S.: That's always been the case. It's still so today. But the body remained invisible for a long time, even though the final products were evidence of my constant physical involvement.

**C.G.: That makes me think of English artists like Long or Fulton, whose work is completely based on walking although one never – or hardly ever – sees them in their photos. But now that you exhibit them, these images obviously mark stages of your artistic life. The self-portrait with the fishing net on the Côte Sauvage is very odd.... Were you running with a suitcase?**

E.S.: The suitcase is "technological baggage!" It is always with me when I'm recording sound.

**C.G.: Is sound recording a method related to hunting or gathering for you?**

E.S.: I think that the image of the artist as a hunter-gatherer—for me fundamental – began in the idea, which was very strong when I began my work, of art as being an attitude more than the production of an object. The self-portraits also have the worth of evidence, regarding my life and my practice which are inextricably linked: I show myself in the guise of hunter-gatherer. There remains in that a residue of performance art. The camouflage costumes and the sound-recording accessories recall this too.

**C.G.: In the same place, a few years later, we find you armed with a satellite dish like a warrior with his shield.**

E.S.: I am playing with the recording satellite dish like a shield, that's true.

**C.G.:** In *L'Île aux oiseaux* (The Island of Birds) which we spoke about earlier, are you in the process of installing your autonomous acoustic devices?

E.S.: Not really. There, I interrupted my work to imitate a monkey!

**C.G.:** The photos taken in Spain in 1989 relate to your participation in the Biennial of Barcelona...

E.S.: I had shown *Equilibre d'un lézard sur une pierre* (Lizard Balanced on a Rock) there. The rock had been brought by lorry to the biennial, in a vivarium. But there, I joined the lizard on the rock. In the other image, by contrast, I had returned to the place I'd caught it, and I half hid myself in the heart of this elementary biotope, which consists of a tree and a stone.

**C.G.:** The image taken at Arte Sella, in Italy, where you are standing in the middle of the water with a long pole for rigging up the flutes, also invokes an image of fishing (one of your favourite activities, and one which you consider as an artistic work). Why this title *Les Flutes du biotope* (The Flutes of the Biotope)

E.S.: The *biotopo* is a little reservoir, originally natural but then reinforced by man, an expanse of water fed by a mountain stream which downstream runs underground for much of the year. Trouts gather in this place and I had great pleasure in fly-fishing between two bouts of installing solar flutes. In this watery clearing the flutes were both separated and amplified.

**C.G.:** In some of the self-portraits we find views of your territory. In *Les Joueurs de flute* (The Flute Players) we get a wide view of a landscape which elsewhere is often concealed by a limited perception—that of the animal or hunter-gatherer—through what is, in my opinion, a very composed framing. One sees there the black shale that characterises the site. As to your position, at the foot of a tree, it almost evokes the figure of a Virgilian shepherd. In fact it's a kind of condensation in one photo of the essential elements of your work.

E.S.: In fact I did construct the image, somewhere between fiction and reality, even if, there too, it was not me who took the picture. The landscape appears strange, almost exotic, and it is just in front of where I live. I am at the foot of an oak tree. You can see small oaks on the ridge and the very low and dry forest, which grows slowly. For me this image evokes a semi-desert zone and makes me think of India. I could have been the flute player in any of the landscapes where I've worked,

**C.G.:** *Les Joueurs de flute* (The Flute Players) is also the generic title of your creations, in diverse places (the parks of Vassivière and Chamarande, the forest of the Vosges mountains, the National Museum of Archaeology in Peru among others...) with the solar-powered flutes. Do you also envisage their installation at Trévarez?

E.G.: Today, I can't yet say exactly where they might be installed within the park, and that's normal. The site is vast and it's the flutes that will let me know the place they find congenial. Their nature is to function with the sun and they only sing when they feel its rays. This also depends on the orientation of the site and the circulation of the sound. I've noticed that in Brittany, where the sun is often covered, that the sounds are sweeter, but because of the humidity of the air, the noise carries further. And then, according to a well-known saying, it's bright here several times a day and so the flutes are also activated several times a day. In this way they are more alive.

**C.G.:** In a really rather surprising way, two of the images shown in the exhibition, are not self-portraits. In one, which we'll come back to, you can see a wild boar running away. In the other, the eyes of a surprised fox gleam in the dark.







***Chasse à l'...***, parc du château  
de Chambord, 2005

***Dernière battue 2004/2005***, parc du château  
de Chambord, 2005

E.S.: It's a photograph taken on the run in a high mountain pass. I wanted to preserve the memory of an accidental encounter.

C.G.: I want to link this image to a text by Jean-Christophe Bailly, which I have already quoted. The author evokes a night drive when he had a sudden encounter with a roebuck, which he followed for an instant in its flight: "Behold, a creature looms from the darkness— a phantom, a beast: because only a beast can appear suddenly in that way," he wrote, and the thought that came to him was "there is no kingdom of man nor beast but only of transitions, fleeting sovereignties, chance meetings, flights, encounters."<sup>6</sup>

E.S.: When I photograph an animal I see it as prehistoric man designed animals on the walls of caves, with a consciousness of its form in movement. I imagine that their brain managed to fix that elusive moment like a camera.

The photo of the fox is not a good photo. But it magnifies the movement, giving an insight into the animal's behaviour, its furtive side. When you fish or hunt, you have that precise vision. You are able to register a minuscule movement. You first see a trout in its shadow on the bottom of the water. You see the shadow better than the trout itself. Often it's the form of animals in their displacement or in flight which matters.

C.G.: I can see that these "fleeting sovereignties", these sudden encounters are part of your experience. Today you are bringing them to life from a distance and not in real time, by placing in your territory a camera which automatically goes off for a short time in response to a movement and which films nocturnal visitors. Can you tell us something about these new experiences? Do you envisage using this material for a work project?

E.S.: The small camera I use is waterproof and automatic, like a plastic box in appearance. It contains radar, which spots movements and sets off a photo for between forty seconds and a minute. Working through infrared rays, it responds to a mass of heat that moves, in other words to the movements of living things. I've put it near a den, clearly used by various animals. You can see a couple of badgers, rabbits which have a common reaction to an unknown noise, a weasel which hunts a shrew. When the badger sticks its nose on the camera, the depth of his red eye is seen as very white in the photo. The fact that the eyes of animals glow at night helps to capture scenes invisible in the light of day. For now it is an experience, and I don't yet know what I will add to it later.

C.G.: Personally, I see there a way of placing the spectator in a more accurate relationship with animality thanks to the camera—which sometimes catches something amazing, at other times nothing at all, or snatches of events which mainly happen off-camera. Indeed in a more exciting one—and with its dimensions of unexpected events, chance and of frustration, a fairer relationship—than that offered us by the most luxurious wild life documentaries, which show every thing to the point of overload and, in that very way, exclude us. One can find oneself in a similar position to that of the animal, which Deleuze describes as a 'lying in wait'.<sup>7</sup>

E.S.: That's already been used as a subject in *Animal en cage* (Animal in a Cage), a work today in the collections of the Pompidou Centre, where the animal is suggested by sounds, but never appears. The public find themselves all alone in a circle around an empty cage. There is also a close proximity to this idea in the video of the *Lézard électronique* (Electronic Lizard) on a stone, which flees when the spectator approaches the screen.

C.G.: It's like a thread running right through from your first works via that photo of the fox to your current experiences. There are also photos in which the identification of the animal is made explicit, when at the same time they introduce us to the purely fictional dimension of your work.

These are *La Dernière battue 2004/5* (The Last Drive 2004/2005), a picture you took in the park of the Château de Chambord in 2005, and the *Chasse à l'...* (.....hunt) an image taken in the same park by Marc Domage, in which we see you running in the manner of a wild boar in flight.

E.G.: I went to work in the park at Chambord in 2005. There I made some recordings for a soundtrack of fourteen hours, which was then diffused on two levels of the staircase in the chateau. The site of Chambord is in fact almost like an intensive farm of wild animals. A population of stags, roebuck and wild boar, disproportionately large for the size of the territory, constantly churn up the forest. So much so that it is necessary to isolate certain parts of the territory, paradoxically cooping up the forest to protect it from the animals. These parcels of land, occupied by a number of birds, are especially sonorous and became for me “zones of noise”, in counterpart to the “zones of silence” which I’d created elsewhere. In order to limit the population of wild boar, impressive hunts are organised, which mobilise hundreds of people, with beaters and dogs. Once I saw between fifty and sixty wild boar killed, piled up beside the tracks. There was a closing ceremony, with dead boar and trumpet players. The self-portrait in which you can see me fleeing through the wood is the result of this experience, which I playfully associated with a recollection I had of the film *The Most Dangerous Game*.

C.G.: In this type of picture you are always in action. But action seems to release you from your artistic work so you are able to slip into a genuine actor’s performance. Another striking staging is that where, at the heart of a landscape at dusk, you appear—or rather disappear—under the skin of a wild boar.

E.S.: This photo was also taken on my land by Victoria Klotz. It relates to the skinning of a she-boar that was run over by a car on the road, and that we had to finish off. I dressed up in the still supple hide and I am keeping the head of the animal up with a stick.

C.G.: The scene is disturbing and romantic at the same time. One can also see in it some film stereotypes.

E.S.: It’s dusk and you can see the moon clearly. I am half werewolf, half shaman. But above all it’s play-acting.

C.G.: On the same note of fiction, there are two recent self-portraits at Trévez. Didier Olivré captured the very moment when you leapt in the air, dressed in camouflage gear, first in front of a tree in the park – that’s on the exhibition poster – and again by the wall of the stables, which was to become the location of the sound installation.

For Paul Ardenne, in this collection of self-portraits the intention was to “draw the portrait of an archetype, by using the image of the artist himself”<sup>8</sup> an archetype which he explains as being that of “man merged with nature.”

So then, the photograph is of this exclusive relationship with nature, made concrete and alive here, and one which we seem to have lost. But this is a strange, ambiguous image of wild liberty, at the same time disturbing, and yet not entirely free from comedy. The apparition suggests some kind of fabulous story, the dressing up, recalling childhood, and the taste for costumes (you have often defined your art as “the reactivation of childhood memories”). But I think I see here also a clear intention to touch on the grotesque, like the portrait of the artist as a clown. Perhaps you want to avoid the pathos one finds sometimes in relation to nature— with Beuys, for example? Am I right?

E.S.: I confess that I quite like to play the clown. But here the image is disturbing. This could almost be an image of the Breton *Ankou*, henchman of Death. It’s no different from the grotesque dimension one can see in horror films which feature clowns. And also, one is perhaps getting back to the popular image of the bat. The vampire, after all, is a man without gravity.



1. Jean-François Simon, Véronique Hétet, Marianne Dilasser, *Érik Samakh, dialogues avec Kerjean*, Association for Cultural Promotion at the Château de Kerjean, 2003.
2. Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal* (The Animal Side), Bayard, 2007, p. 102.
3. Elizabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, (The Silence of the Beasts. Putting Philosophy to the Test of Animality), Fayard, 1998, p.694. Thomas Nagel, *Questions mortelles*, (Fatal Questions), P.U.F., 1983, p.198.
4. Gilles Deleuze, *Abécédaire*, (An ABC) directed by Pierre-André Boutang, 1996 (filmed in 1988), *A comme animal* (A as in Animal).
5. *Au bord de l'eau* (By the Waterside). *Érik Samakh*, Filigranes, Abbaye de Maubuisson, catalogue cover.
6. Jean-Christophe Bailly, *op.cit.*, p. 10, 12.
7. Gilles Deleuze, *op.cit.*
8. Paul Ardenne, *Érik Samakh. Images bruissantes. Mirages sonores. (Rustling Images. Resonant Mirages) 1976-2010*, Galerie Michèle Chomette, 2010, press release.

Double page suivante  
**Autoportrait au sanglier**,  
Saumane, 2009







## Le Domaine de Trévarez

Le château de Trévarez, connu sous le nom de « château rose », et le parc qui l'entoure surgissent étonnamment sur les flancs des Montagnes Noires en centre Bretagne. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, dans un environnement rural où l'on s'éclaire à la lampe à pétrole et où l'on va chercher l'eau au puits, le château de Trévarez est le parfait emblème du luxe, du confort et du progrès. Édifié entre 1893 et 1907 par James de Kerjégu, un riche diplomate devenu politicien, le château de Trévarez est en briques roses et en granit dans le plus pur style néogothique. Caractéristique de la Belle Époque, il possède les éléments les plus novateurs de la fin du 19<sup>e</sup> siècle : structure métallique, électricité, chauffage central par canalisations d'eau chaude, téléphone intérieur, ascenseur, monte-charge, etc. Reconnu « Patrimoine du 20<sup>e</sup> siècle » en 2004, le Domaine de Trévarez a également été labellisé « Jardin remarquable » en 2006 pour son parc créé en 1900 dans le « style mélangé » alors caractéristique des jardins français.

Gravement endommagé lors de la Seconde Guerre mondiale, le château ne se visite que partiellement. Le parc de 85 hectares est en revanche totalement ouvert à la visite. Remanié après la dévastation de l'ouragan de 1987, largement planté de collections de plantes de terre de bruyère, le parc est connu pour ses collections de camélias, d'hortensias et de rhododendrons hybrides (labellisée collection nationale).

Les écuries du château accueillent sous une immense verrière des expositions dont celles d'artistes en résidence. Médiateur entre le public, le site à ciel ouvert et les gens qui y travaillent, l'artiste propose une approche contemporaine de ce lieu patrimonial selon une perception renouvelée par son regard, son travail, son œuvre.



## The Domaine de Trévarez

The Trévarez Château, known as the rose château, and its surrounding parkland appear unexpectedly at the foot of the Black Mountains in central Brittany. A magnificent 19<sup>th</sup> century estate, it is set amongst hamlets where the traditional rural life consisted of illumination by lamplight and water drawn from wells. The château was, at the time, the last word in luxury, modernity, and the future. Built during the late 19<sup>th</sup> century, Trévarez Château was constructed between 1893 and 1907, using rose-coloured bricks and local stone, in the Gothic Revival style, by the wealthy diplomat and politician, James de Kerjégu. Characteristic of the Belle Époque, it possessed the latest technical innovations with its metallic framework, electricity, a central heating system using hot water conduits, an intercom system telephone, and both private and service lifts. The Trévarez estate was added to the 20<sup>th</sup> century heritage sites by the French government in 2004; it was also listed as a “Jardin remarquable” (remarkable garden) in 2006 for its park, which was created in 1900 and is a fine example of an eclectic French garden.

Badly bombed during the Second World War, the château itself is now only partly accessible. The eighty-five hectare park is, however, completely open to visitors. Following the Great Storm of 1987, the grounds were totally replanted and laid out to heathland. The park is famous for its recognized national collection of camellias, hydrangeas, and hybrid rhododendrons.

The stables, in true Belle Époque style, are covered with an immense glass roof and are now exhibition centres for artists in residence. An area impregnated in history, where the artist is the interpreter between the old and the new, for exchanging ideas and insight, leading to a fresh, contemporary artistic approach.

## Érik SAMAKH

Né à Saint-Georges-de-Didonne en 1959, vit et travaille dans les Hautes-Alpes.

Professeur des Écoles nationales d'art depuis 1989 et détaché à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence depuis 2003.

### Expositions personnelles (sélection)

- 2011 Festival d'Art lyrique, Domaine du Grand Saint-Jean, Aix-en-Provence, France
- 2010 *Risonanze*, Spazi livioRossi, Borgo Valsugana, Italie  
*Images bruissantes, mirages sonores*, Galerie Michèle Chaumette, Paris, France  
*Effets de serres*, Centre d'art contemporain des Capucins, Embrun, France
- 2009 *Les Flûtes de l'île Cognet*, Châtellerauld, France  
*Les Flûtes du Biotopo* et *L'Acqua della Malga*, ArteSella, Valle de Sella, Italie
- 2008 *Zones de bruits*, VF Galerie, Marseille, France  
*Harmoniques solaires et Zones de bruits*, Centre d'art contemporain de Lacoux, France
- 2007 *Le Banquet des lucioles*, installation lumineuse d'un soir sur parcours amoureux, Chantepie, France
- 2006 *Au bord de l'eau*, abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, France  
*Harmoniques solaires*, Centre d'art de Lézigno, Technilum, Domaine de Lézigno, Béziers, France
- 2004 *Les Flûtes des arbres rois*, Le sentier des Lauzes, Saint-Mélany, France  
*Éclaireurs* (30 flûtes solaires), Centre international d'art et du paysage, île de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France
- 2003 *Les Rêves de Tijuca, après la tempête, le lac et graines de lumières*, intervention *in situ*, Centre international d'art et du paysage, Vassivière-en-Limousin, France  
*Feu de bois et Troncs d'écoute*, De mémoires d'arbres, Château de Kerjean, Saint-Vougay, France  
*Les Joueurs de flûte*, Écomusée du Véron, Savigny-en-Véron, France
- 2002 *Les Joueurs de flûte*, Gorges du Riou, Saint-Genis, France  
*Les Joueurs de flûte*, installation *in situ*, Casona de los Olivera, Buenos Aires, Argentine  
*Crapauds et Flûtes de nuit*, Domaine de Lacroix-Laval, Lyon, France
- 2001 *Les Flûtes de la Masca*, Écomusée régional Basso Monferrato Astigiano, San Tonco, Italie  
*Les Joueurs de flûte* et *Petites voix*, Musée national d'archéologie et d'anthropologie, Lima, Pérou  
*Les Joueurs de flûte*, Gorges du Riou, Saint-Genis, France  
*Pièce d'eau et Les joueurs de flûte*, Musée d'art contemporain, Santiago du Chili et Parc Métropolitain, Chili  
*Les Joueurs de flûte*, Forêt de Tijuca, Musée d'Açude, Rio de Janeiro, Brésil
- 1999 *Les Joueurs de flûte*, Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne-les-Bains, France  
*Boucles étranges*, Espace d'art contemporain André-Malraux, Colmar, France  
*Les Joueurs de flûte*, Chemin de grande randonnée, Gorges du Riou, France  
*Les Joueurs de flûte*, Zoo de Mulhouse, France

- 1998 *Zone de silence n°3* et *Boîtes de rêves*, Centre d'art contemporain Le Creux de l'Enfer, Thiers, France  
*Les Joueurs de flûte*, installation sonore dans les jardins du château du Terral, Saint-Jean-de-Védas, France  
*Le Radeau*, Apex center et galerie Clinica Esthetica, New York, États-Unis  
*Fontaine solaire*, École des beaux-arts de Nîmes, France
- 1997 *Pièce d'eau*, Jardin du château de Barbirey-sur-Ouche, Dijon, France  
*Quatre flûtes solaires*, Caisse d'épargne Île-de-France/Nord, Cergy-Pontoise, France
- 1996 *Zone de Silence n°2*, École d'architecture de Normandie, invité par la galerie Duchamp, Yvetot, France  
*Zone de silence n°1* et *Entre chiens et loups n°2*, Galerie du Durven, Trédrez-Locquémeau, France  
*Zone de silence* (prototype), Galerie des Archives, Paris, France
- 1995 *Entre chiens et loups*, Crestet Centre d'art, Le Crestet, France
- 1992 *Lentilles d'eau*, Galerie des Archives, Paris, France

#### **Expositions collectives** (sélection)

- 2011 16<sup>e</sup> Biennale de Cerveira, Portugal  
 Le jardin des sculptures, Evergreen, Montrouge, France  
 Festival des arts éphémères, Parc de la Maison Blanche, Marseille
- 2010 *La Disparition des lucioles*, Nuit Blanche, Cour de l'Hôtel-Dieu, Paris, France
- 2009 *Arte Frágil, resistências*, Mac de Sao Paulo, Année de la France au Brésil  
*Au fond du bois*, Galerie Keuko, Veilleurs de monde II, Douala, Cameroun  
*Incertains sons*, création de sacs à dos sonores et GPS, Festival Sonorama, Besançon, France
- 2008 *Lucioles*, Histoires d'eaux-Histoire d'art, Gréoux-les-Bains, France  
*Lucioles, pièce d'eau* et *Flûtes solaires*, Domaine du Château de Chaumont-sur-Loire, France  
*Les Flûtes de la volière*, Natures et Sons, Domaine du Château de Seneffe, Belgique
- 2007 *Izmir Armonic*, Port Izmir, Centre d'art K2, Izmir, Turquie  
 Prototype de *Capteur d'énergie*, inauguration de la VF Galerie, Marseille, France  
*Les Flûtes des fées*, Horizons Rencontres « Arts nature » 2007, Cotteuges, Massif du Sancy, France  
*Eau, air, terre : la sagesse du jardinier*, Biennale internationale d'art contemporain, Melle, France  
*3 cannes à eau*, Histoires d'eaux – Histoire d'art, Gréoux-les-Bains, France  
*Flûtes et cigales* et *Lézard vert n°1*, vu d'ici... vu d'ici, château de Lauris, France  
*2 cannes à eau, Dans ces eaux-là...*, château d'Avignon, France  
*Les Flûtes de papawitish*, Trafic'Art, Séquence, Chicoutimi, Québec, Canada
- 2006 *Les Joueurs de flûte*, Envoyer/promener, les limites du regard, parc de La Villette, France  
*Les Éclaireuses*, Le Vent des Forêts, Verdun, France  
*Les Joueurs de flûte*, Parc des thermes, Gréoux-les-Bains, France  
*Les pifanas (3 cannes sonores)*, Aix-en-Provence au Pernambuco, MEPE, Recife, Brésil

- 2005** *L'Esprit de la forêt, Chassez le naturel...*, installation sonore spatialisée autour de l'escalier central du château de Chambord, France
- 2004** *Pièce d'eau* (machine à eau), *Arborescence 2004*, Moulin de la Récense, Ventabren, France  
*Les Joueurs de flûte* (20 flûtes solaires), *Itinéraires*, Pays de Barr et du Bernstein, France  
*Les Arbres magiques* (20 flûtes solaires), European Space, Riga, Lettonie
- 2003** *Territoires nomades*, Espace d'arts, Lycée agricole Xavier-Bernard, Rouillé, France
- 2002** *Radeau, La voie abstraite*, Fondation Guerlain, France  
*Les Joueurs de flûte*, Kunstsommer 2002, IBA, Fürstlich Drehna, Allemagne
- 2001** *Les Flûtes de la Masca*, Écomusée régional Basso Monferrato Astigiano, La forêt qui chante, La Maison de la Masca, San Tonco, Italie  
*30 joueurs de flûte*, Domaine de Chamarande, Chamarande, France  
*Boîte de rêve, Œuvres d'arbres*, Musée des beaux-arts de Pau, France  
*Animal en cage*, PARADE, Collections du Centre Pompidou, Sao Paulo, Brésil
- 2000** *Les Joueurs de flûte*, Les Environnementales, TECOMAH, Jouy-en-Josas, France  
*10 Joueurs de flûte*, Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne-les-Bains, France  
*Les Joueurs de flûte*, Chemin de grande randonnée, Gorges du Riou, France  
*Lucioles* (performance sur *Pièce d'eau*), Jardins de Barbirey-sur-Ouche, France  
*Zone de silence*, Institut universitaire de technologie de Mantes-la-Jolie, France
- 1999** *Ruche et Les joueurs de flûte*, Demeures, Musée Zadkine, Paris, France  
*Les Grillons*, Dard' Art, Musée Réattu, Arles, France  
*Les Joueurs de flûte et Fontaines solaires*, Chroniques sonores, Parc naturel régional de Lorraine, France  
*Les Joueurs de flûte*, Parc de la Villa Noailles, Hyères, France
- 1998** *Les Joueurs de flûte n°1*, Eaux de Là, 2<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain, Enghien-les-Bains, France  
*Les Joueurs de flûte n°2*, Méditerranée, Le Botanique, Bruxelles, Belgique  
*Le Radeau*, ARSLAB, Lingotto, Turin, Italie
- 1997** *In situ, in visu*, Espace Apollo, Mazamet, France  
*L'Arche de Noé*, Villa du Parc, Annemasse, France  
*Traces de coléoptères*, L'Empreinte, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris, France  
*Flûtes de bambou, Quoi de plus naturel !*, Galerie Catherine Issert et jardin de François Lippens, Saint-Paul-de-Vence, France
- 1996** *Le rossignol de Heinz*, Paris by Night, Fondation Cartier, Paris, France  
*Territoire occupé* (prototype), installation au Parc de la Courneuve, La Courneuve, France  
*Micromodules (territoires occupés)*, Arte Sella 1996, Borgo, Italie  
*Animal en cage*, Made in France, Centre Georges-Pompidou, Paris, France
- 1995** *Pierre sonore*, 1<sup>re</sup> Biennale de Johannesburg, Afrique du Sud, sélection du Fonds régional d'art contemporain de La Réunion  
*Entre chiens et loups (2 modules)*, *Murs du son murmures*, Villa Arson, Nice, France  
*Entre chiens et loups (2 modules)*, Klangskulpturen Augenmusik, Ludwig Museum, Coblenz, Allemagne



- Pierre sonore* et *5 solar chimes*, 9 propositions, Sonje Museum of Contemporary Art, Kyongju, Corée du Sud
- 1994** *Pond and Frogs*, Musée Het Kruithuis, Bois-le-Duc, Pays-Bas  
*Pierre à lézard* (diptyque), *Il segno della natura*, Progetto Firenze per l'arte moderna, Florence, Italie  
*Différents Natures*, *Visions de l'art contemporain*, Barcelone, Espagne  
*Animal en cage*, acquisition du FNAC, Centre Georges-Pompidou, Paris, France  
*Fontaines solaires*, Villa 5, Villa Medici, Rome, Italie puis Villa Lemot, Gétigné-Clisson, France  
*Explorateur* (prototype), CIAC, Saint-Julien-Beychevelle, France
- 1993** *Fenêtre sur petit bois*, installation sonore dans la chapelle de Flaine, Grand prix d'art contemporain de Flaine, France  
*Pierre sonore*, installation sonore et sensible, Galerie des Archives, Paris, France  
*Résidence d'été*, Fondation Beychevelle, CIAC, Saint-Julien-Beychevelle, France  
*Tictac*, installation sonore, Viennese Story, Wiener Secession, Vienne, Autriche
- 1992** *Animal en cage*, Arslab, Turin, Italie  
*Grillon électronique*, Expo 3011, Galerie des Archives, Paris, France  
*Grenouilles et crapauds*, Strategy of Disappearance, YZ Gallery, Toronto, Canada  
*Octave le canari*, *Parcours privés*, Paris, France  
*Capteur solaire* (prototype), Galerie des Archives, Foire internationale d'art contemporain (FIAC), Paris, France
- 1991** *Le Rossignol de Heinz 2*, Module acoustique à CD, acquisition de la Ville de Paris, France  
*La Logique du serpent*, *Ars Electronica*, Out of Control, Linz, Autriche  
*Modules et grenouilles communicantes* (modules acoustiques autonomes en aquavivarium), *Machines à communiquer*, Cité des sciences et de l'industrie, Paris, France
- 1990** *Le Rossignol de Heinz 1* (prototype), *Nuit Paris-Beaubourg*, Hôtel d'Albret, Paris, France  
*Oasis acoustique*, modules acoustiques à anémomètres, Château de Talcy, enregistrements réalisés dans le désert de Judée, Israël  
*Grenouilles électroniques*, modules acoustiques, Jardin des bambous, Parc de La Villette, Paris, France
- 1989** *Tambours de guerre*, *Images du futur*, Cité des arts et des nouvelles technologies de Montréal, Québec, Canada  
*Équilibre d'un lézard sur une pierre*, *Lézard et pierre*, Biennale de Barcelone, Espagne  
*Bonzaï acoustique*, acoustique miniature, maquette de *l'Île aux oiseaux*, Europe des créateurs, Grand Palais, Paris, France
- 1988** *Animal en cage*, prototype, cage de 2 x 2 x 2 m, un ordinateur central gère les bruits d'un animal virtuel en fonction du public, Artware, Hannover-Messe et CeBIT' 88, Kunst und Elektronik, Siemens AG, Hannover, RFA  
*Lézard électronique*, installation vidéo, CREDAC, Ivry-sur-Seine, France  
*Animal en cage*, Festival des arts électroniques de Rennes, Théâtre de la Parcheminerie et musée de Hagen, exposition Artware, Hagen, RFA  
*Prison de sel*, installation acoustique *in situ*, Tour des Faux Sauniers, Thouars, France  
*Crocodiles et grillons*, égouts et pelouses du Parc de La Villette, Paris, France
- 1987** *Animal*, présentation du prototype de l'installation sonore, installation informatique et

acoustique avec des sons d'animaux gérés et diffusés par un ordinateur central en fonction du climat

Grande Halle de La Villette, Micro Bull3, Paris et Bull 87, Parc des Expositions de Villepinte, France

*Animal 1*, Festival d'Avignon, petit cloître de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, France

*Animal 2*, ABC Bull, Sao Paulo, Brésil

*Tas de pierres*, pierres, radars et magnétophone, *Animal Art*, Steirischer Herbst, Graz, Autriche

- 1986** Performance autour d'un minitel, ARTCOM 86, École des beaux-arts, Paris, France  
Photographies et bruits d'avion, Centre Léonard de Vinci, École nationale de l'aviation civile (ENAC), Toulouse, France
- 1985** *Asticots*, Salon de la jeune sculpture, Paris, France
- 1984** *Le Grillon du violon, Vivant et artificiel*, Festival d'Avignon, France  
*Mouches*, performance, installation, Festival de performances de Paris, galerie Donguy, France  
*Graffitis sonores*, performance dans la station de métro Louvre, Paris (Vidéo TF1), France

## Bibliographie/Discographie

- 2009** *Les Rêves de Tijuca 2001 2009*, CD audio de 76 minutes, enregistré à Rio de Janeiro et édité pour le catalogue de l'exposition « Arte frágil resistências », MAC USP, Année de la France au Brésil, Sao Paulo, Brésil
- 2006** *Au bord de l'eau*, Érik Samakh, Entretien avec Colette Garraud, Abbaye de Maubuisson-Val-d'Oise, Éditions Filigranes, 72 p.  
*Exposition Harmoniques solaires*, Érik Samakh, Édition Association Lézigno, cat., 56 p.
- 2005** *L'Esprit de la forêt, Chassez le naturel...*, CD audio de 19,37 minutes produit pour l'inauguration de l'installation sonore spatialisée autour de l'escalier central du château de Chambord, France
- 2003** Simon, Hétet, Dilasser, Association pour l'animation du Château de Kerjean, *Érik Samakh, Dialogues avec Kerjean*, 57 p.
- 2001** *Érik Samakh*, Pérou, Chili, Brésil, Argentine, textes de Marc Pottier, Francisco Brugnoli, Érik Samakh, Mary Passini, éditions du Museo de Arte contemporáneo, Chili et AFAA
- 1998** *Œuvres sonores*, 2<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain, Enghien-les-Bains, plage n°1 : *Les Joueurs de flûte*, CD audio
- 1997** CD-Rom et livret, *Les Cahiers de Barbirey*, n°3, Érik Samakh, association Grand-public, Dijon
- 1996** *Entre chiens et loups* (suite n°1), CD, Galerie du Douven, Trédrez-Locquémeau  
*Le Rossignol de Heinz*, CD, Direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris (1990), réédition Fondation Cartier
- 1995** *Entre chiens et loups*, CD, Crestet Centre d'art  
*Murs du son - Murmures* (4 CD), extrait d'*Entre chiens et loups* (version du Crestet), Villa Arson, Nice
- 1993** *La Culture pour vivre*, Grand prix d'art contemporain de Flaine, CD et catalogue, SEPAD

## **Collections publiques et privées**

- 2009 *Grume*, 1% du projet continuum, Ministère de l'Agriculture et de la pêche, Auzeville, France
- 2008 *Les Flûtes du poisson à lunettes*, Terre d'Eaux, Île de la Saugue, Brégnier-Cordon, France
- 2007 *Capteur d'énergie*, 1% artistique, Trésorerie générale, Digne-les-Bains, France  
*Lucioles*, Chantepie, France  
*Plasma III*, lézard vert n°1, vidéo, acquisition du CNAP
- 2004 *20 flûtes solaires*, FRAC Alsace, Célestat, France  
*30 flûtes solaires*, Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France
- 2001 *30 flûtes solaires*, Domaine de Chamarande, France  
*Les Yeux de l'aquarium*, Yachting club de la pointe rouge, nouveaux commanditaires de la Fondation de France, Marseille, France
- 2000 Réserve géologique naturelle de Haute-Provence, Digne-les-Bains, France  
*Zone de silence* (jardin de pierres et bambous), 1% artistique, Institut universitaire de technologie de Mantes-la-Jolie, France
- 1998 *Pierre qui tourne* et *Zone de bambou*, 1% artistique, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Poitiers, France  
*Images électroniques*, 1% artistique, Collège Montaigne, Goussainville, France
- 1994 *Animal en cage*, FNAC, France
- 1991 *Le Rossignol de Heinz 2*, Module acoustique à CD, Ville de Paris, France

## **Autres productions, aides, acquisitions**

- 2001-2003 Résidence et étude au Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Vassivière-en-Limousin, France
- 1993-1994 Résidence d'été, Fondation Beychevelle, CIAC, Saint-Julien-Beychevelle, France  
Résidence Villa Medici, Rome, Italie
- 1986-1987 Bourse de séjour et de résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, France

### *Remerciements*

Nos remerciements chaleureux vont à Érik Samakh pour son exposition « Batbox », à Amaury Tatibouët, Didier Olivré et Colette Garraud, ainsi qu'aux étudiants de l'EESAB de Brest et de Quimper, Marie Moignot, Tristan Guégan, Florian Pasquier et Pierre Boschat qui ont contribué à la mise en place de l'exposition et des flûtes solaires. Nous remercions également le Groupe Mammalogique Breton et son président Xavier Grémillet.

Le présent catalogue accompagne l'exposition « Batbox » réalisée par Érik Samakh au Domaine de Trévarez. Cette intervention artistique s'inscrit dans un cycle intitulé « Regard d'artiste ».

### *Direction artistique de « Regard d'artiste » et commissariat général*

Philippe Ifri, directeur général de l'EPCC *Chemins du patrimoine en Finistère*  
Marianne Dilasser, responsable des expositions et du développement culturel pour l'EPCC

### *Commissaire de l'exposition*

Noélie Blanc-Garin, chargée de mission culturelle au Domaine de Trévarez

### *Direction technique*

Ludivine Maintier, responsable technique pour l'EPCC *Chemins du patrimoine en Finistère*

### *Scénographie et graphisme de l'exposition*

Bénédicte Rousset, Antoine Minguy et Hélène Coudray  
KLOUM, design, espace, scénographie

### *Médiation culturelle*

Danièle Brochu, responsable des publics pour l'EPCC *Chemins du patrimoine en Finistère*  
Lise Castello-Feillet, Clothilde Vareille et Lucile Morvan, chargées de la médiation au Domaine de Trévarez  
Virginie Delourmel, Katell Mancec, médiatrices au Domaine de Trévarez

### *Traduction des textes*

Brittany Heritage Services

### *Assistance technique pour l'exposition*

ARTC. Charles Roussel  
Thierry Aupy, Jacques Le Duigou, Gilles Mentheour, Goulven Morel, David Stéphane, Pierre Tanguy, Gwenaëlle Gosperec, Jean-Yves Marchand

### *Communication*

Jean-Philippe Rivier, chargé de la communication pour l'EPCC  
Élodie Hénaff, graphiste pour l'EPCC  
Véronique Janneau, Cécile Salem, agence Observatoire, Paris

### *Parcs et jardins*

Pascal Vieu, gestionnaire des collections végétales *Chemins du patrimoine en Finistère*

### *Installation multimédia*

Laurent L'Aot, responsable informatique *Chemins du patrimoine en Finistère*

### *Coordination pour la publication*

Marianne Dilasser

### *Crédits photographiques*

© CDP29 : pages 54 et 55. Marianne Dilasser / © CDP29 : page 8. Marc Domage : page 46. Victoria Klotz : pages 52-53.  
Anthony Morel : page 38. Krista Nemcsok : pages 26, 30. Didier Olivré / © CDP29 : pages 2, 4, 7, 11, 12-13. © Érik Samakh : couverture,  
pages 14, 20-21, 22, 28, 31 en haut, 36, 37. Suzanne : page 24. Jean-Luc Terradillos : page 31, en bas.

Pour toutes les photographies : © Érik Samakh, à l'exception des pages 2, 8, 54 et 55.

Ouvrage réalisé sous la direction de Bernard Chauveau Éditeur, Couleurs Contemporaines

### *Suivi éditorial*

Bernard Chauveau Éditeur

### *Conception graphique et mise en page*

Delia Sobrino

### *Photogravure et impression*

Re.Bus, La Spezia, Italie