

**PRESSBOOK**

Xavier VEILHAN

*L'Officiel Art*

*June 2017*

# Music for a while

## Conversation avec Xavier Veilhan et Christian Marclay

Propos recueillis par Yamina Benai

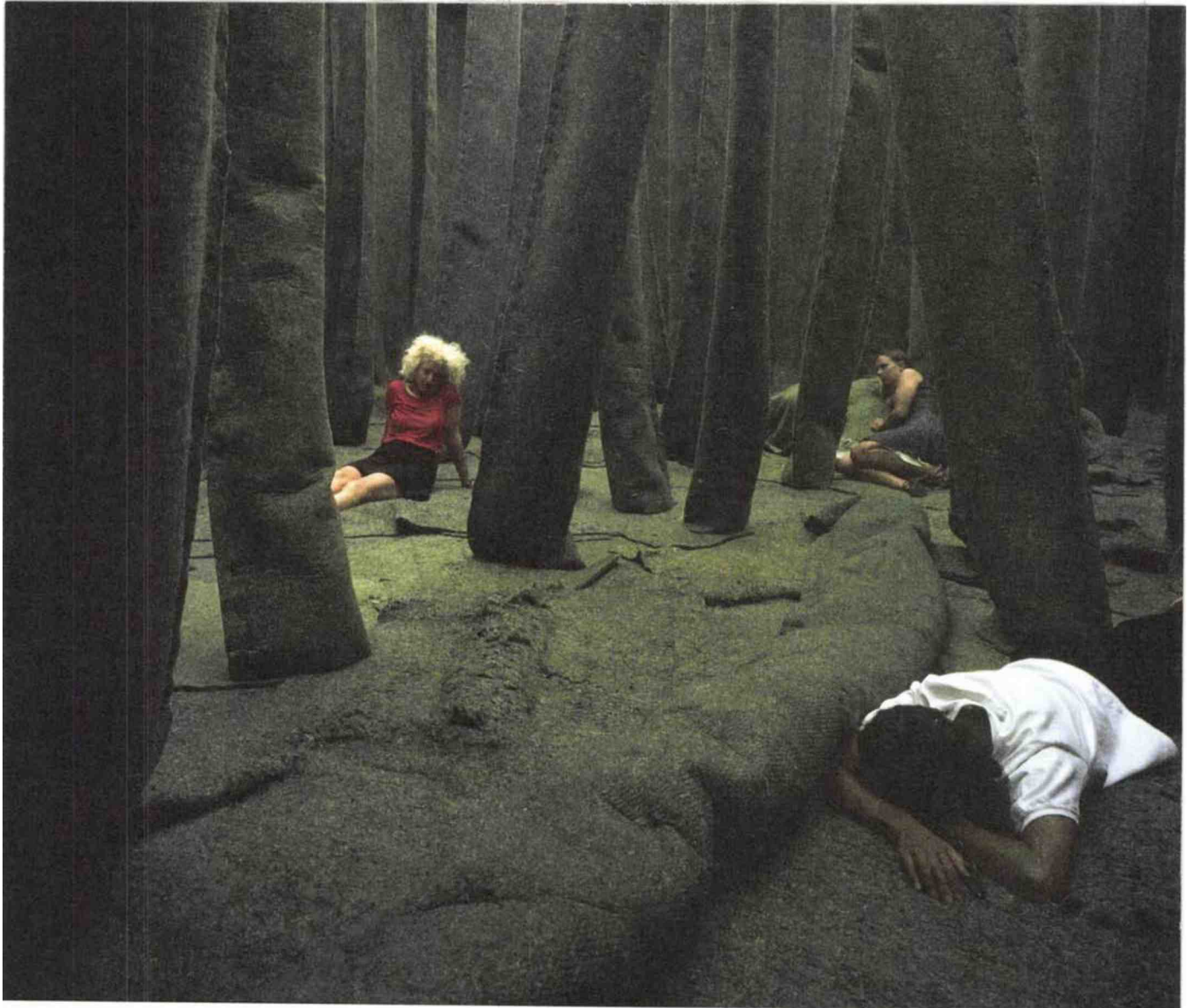
En un geste de reconfiguration radicale du Pavillon français de la 57<sup>e</sup> Biennale de Venise, Xavier Veilhan pose une nouvelle version du *Merzbau* de Kurt Schwitters, où un aréopage international de musiciens se prête au jeu du studio d'enregistrement public. *L'Officiel Art* s'entretient avec l'artiste et Christian Marclay, co-commissaire (avec Lionel Bovier).

XAVIER VEILHAN EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE PERROTIN.

**À VOIR :**  
**STUDIO VENEZIA,**  
**PAR XAVIER VEILHAN,**  
**DU 13 MAI AU 26**  
**NOVEMBRE, GIARDINI,**  
**BIENNALE DE VENISE,**  
**COMMISSARIAT**  
**DE LIONEL BOVIER**  
**ET CHRISTIAN MARCLAY.**

L'AGENCE BETC ET DEEZER ONT COLLABORÉ AFIN DE CRÉER UNE EXPÉRIENCE INTERACTIVE AVEC XAVIER VEILHAN, POUR LE PAVILLON FRANÇAIS À L'OCCASION DE LA 57<sup>E</sup> BIENNALE DE VENISE.  
[HTTP://WWW.STUDIO-VENEZIA.COM](http://www.studio-venezia.com)





Double-page précédente: Xavier Veilhan, *Studio Venezia*, 2017, vue de l'installation au Pavillon français de la Biennale de Venise. Ci-dessus, Xavier Veilhan, *La Forêt*, 1998, nappe synthétique, dimensions variables.

COLLECTION MAMCO, GENÈVE, SUISSE. © VEILHAN / ADAGP, PARIS, 2017.

**L'OFFICIEL ART : L'expérience de *Studio Venezia* vous a incité à une totale immersion dans la ville.**

**XAVIER VEILHAN :** Effectivement, j'y réside depuis plusieurs mois et jusqu'à la clôture de la Biennale. J'invite quatre-vingts musiciens à intervenir successivement dans le pavillon, il me semble naturel d'être présent pour les accueillir. Cette caractéristique très particulière de l'exposition déroulée sur sept mois m'intéresse beaucoup. Elle permet de développer un projet dont le facteur temps est constitutif, et d'aller à contre-courant de la focalisation disproportionnée sur la semaine professionnelle pré-ouverture publique de la Biennale. Je me suis rendu pour la première fois à Venise tardivement, vers l'âge de trente-cinq ans. J'ai été saisi. Y vivre au quotidien dans le cadre de ce projet implique une marche ininterrompue. Du matin au soir, comme un jour sans fin. Dans un contexte d'une inlassable beauté et suivant un rythme étrange, où l'on évolue comme sur un tournage, modelé sur de longues attentes, puis soudain une folle agitation. Un mode "stop et encore" particulièrement stimulant.

**Votre démarche absolue, quasi racinaire, renvoie au concept du contexte de l'œuvre. Comment l'avez-vous envisagé ?**

L'œuvre est le contexte. J'ai travaillé à la construction de l'architecture, qui est à la fois sculpture monumentale et cadre où se retrouvent les artistes qui produisent de la musique. Cette sculpture épouse les contours du bâtiment, le faisant disparaître en le recouvrant entièrement, mais aussi en absorbant la fonction de studio d'enregistrement, où les musiciens opèrent successivement. Le propos était donc de permettre une symbiose entre architecture et fonction, et de créer une œuvre qui devient le début d'une entité sur laquelle je n'ai aucune prise, à savoir la création propre à chaque musicien invité. Les dispositifs techniques d'émission et de captation du son – hauts-parleurs, tables de mixage, instruments de musique... exercent sur moi une forme de fascination dans leur plastique et la fonction qu'ils renferment, dédiée à une autre forme artistique. Notamment au regard de leur conjonction avec l'esthétique de l'architecture. En outre, il y a de l'anthropomorphisme dans les instruments de musique, les contours d'un violon, d'une guitare, d'une batterie évoquent ceux d'une prothèse. Comme une sorte de prolongement. Ceci ajouté à l'idée de la captation du son et du dispositif du studio, lui-même pareil à un grand instrument de musique à l'intérieur duquel on entre. De ce fait, le Pavillon devient un lieu de création assez inédit au regard de ce qui est généralement présenté à la Biennale. C'est un autre point d'intérêt à mes yeux : il y a en effet une forme d'aboutissement pour un artiste dans sa participation à la Biennale, dans le même temps, cet aboutissement peut être mortifère. Or, je souhaitais un projet qui puisse ricocher, apte à générer une forme nouvelle. Même si la musique produite ici n'est pas forcément accessible, on s'accorde sur le fait que tout le monde peut avoir un avis sur le sujet, alors que le public est nettement plus réservé sur l'art contemporain. Le choix de me situer dans le champ musical répond au désir d'une forme d'ouverture.

**Est-ce en filigrane une manière de "parler" au public ?**

Il y a deux temps. Tout d'abord celui du visiteur, où je cherche véritablement à créer l'instant durant lequel il va être témoin de tentatives, être possiblement en contact avec la notion d'échec. Moment profondément inscrit "dans le travail", en amont de la musique écrite, répétée, performée. Le laps de temps du "je ne sais pas". Dans l'expérience live de la musique, il y a un lieu déterminé et un rapport précis à la hiérarchie, davantage de monde dans la salle que sur la scène, et un processus que le spectateur ne doit pas interrompre. Il y a une unité de temps, de lieu, et l'on peut estimer que tel concert était plus réussi que tel autre. Dans *Studio Venezia*, j'ai cherché à contourner à cet aspect-là.

**Une volonté d'échapper à la dimension du tangible, de "l'évaluable" de l'œuvre ?**

Il y a le rapport au temps différent, car la musique introduit une chronologie, à l'instar du cinéma où l'on entre dans une narration, une temporalité précise. Alors que l'exposition, quelle qu'elle soit, ne pose aucune borne. On peut regarder les œuvres en quelques minutes ou durant plusieurs heures : la proposition est ample en termes de temps. *Studio Venezia* introduit ce temps, qui paraît vraiment autre du fait des sept mois de durée de la Biennale. Après ce premier temps du son sans médiation, réellement interprété devant les visiteurs, se trouve le second mouvement, celui où l'on encapsule le temps, par l'enregistrement de la musique. Ainsi, le visiteur du Pavillon accepte le principe selon lequel il ne va peut-être rien "voir" ou, au contraire, assister à un moment exceptionnel. Cette dimension aléatoire désenclenche le processus de programmation de la musique, de cadre fixe. Lui succède ensuite la phase de la diffusion, car chacun des musiciens invités emporte avec lui un disque dur contenant le morceau qu'il a composé. Je n'ai aucun regard là-dessus.

**Quel cahier des charges avez-vous confié aux musiciens ?**

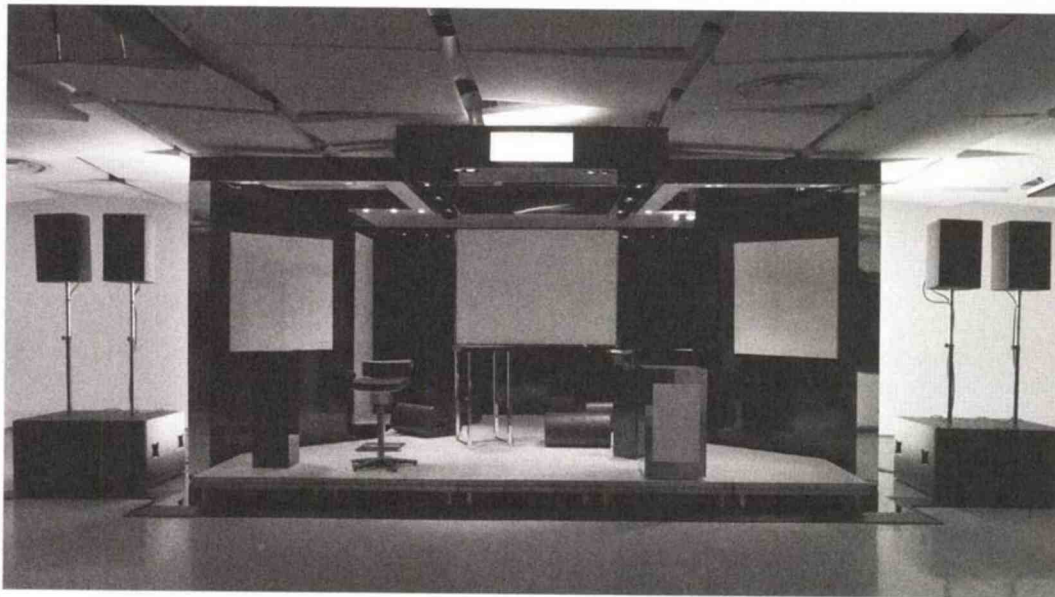
Il y a une règle du jeu, une sorte de *gentlemen agreement* qui consiste en leur acceptation de voir surgir des visiteurs dans le studio, qui est précisément l'endroit le plus protégé, le lieu qui autorise les erreurs, les tâtonnements... Il y a donc, de leur part, une prise de risque. En contrepartie, toute la logistique de leurs voyage et séjour est prise en charge, et un studio parfaitement équipé et doté d'un ingénieur du son, d'un assistant et d'instruments est mis à leur disposition. Nous avons été très heureux de bénéficier du regard de Nigel Godrich, le producteur de Radiohead, qui a nous a accordé l'immense faveur de prêter son studio d'enregistrement.

**Vous avez évoqué les instruments comme "prothèses", on peut y entendre l'idée de prothèse médicale : l'œuvre elle-même déploierait cette dimension organique, un grand corps où viendraient s'agréger diverses entités pour former un tout ?**

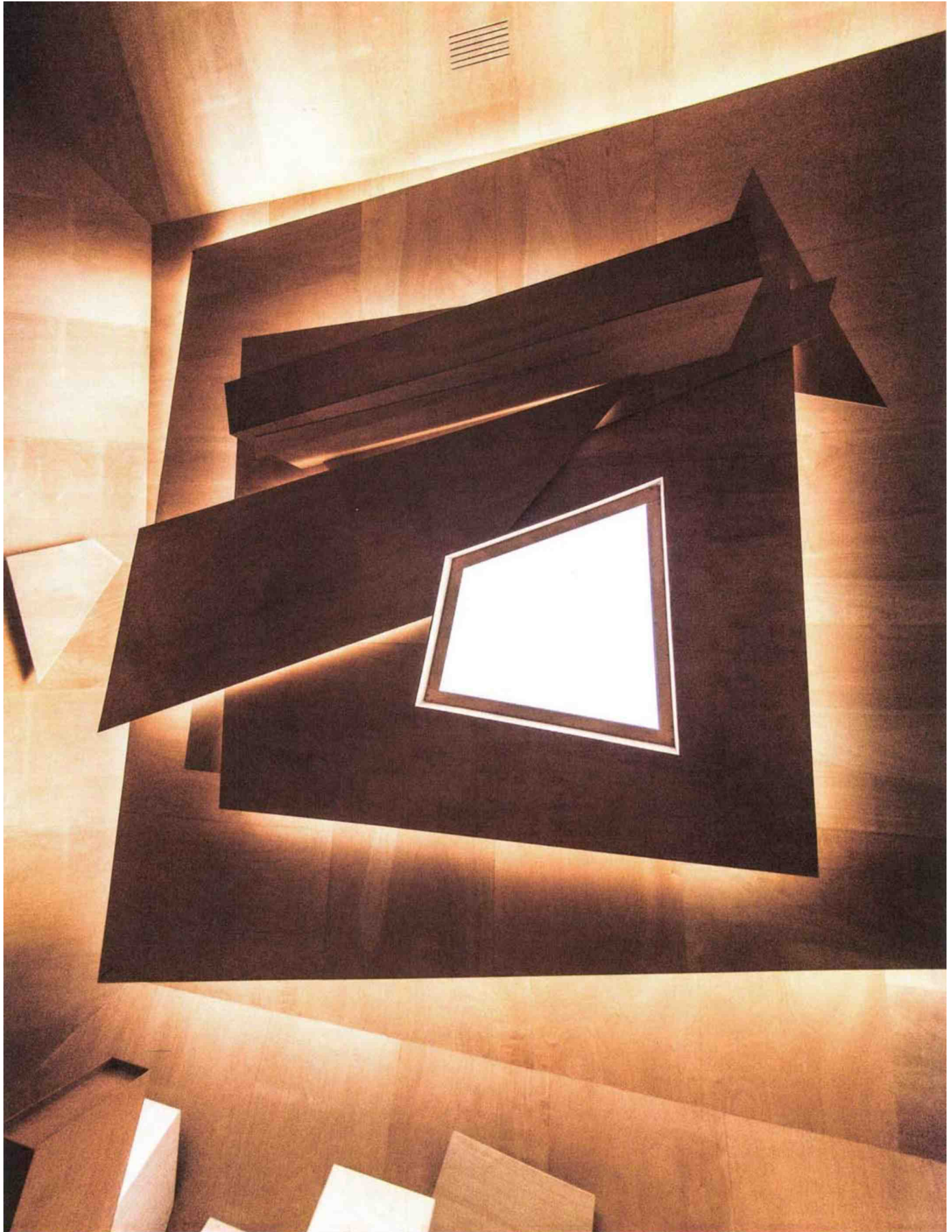
On peut le voir comme cela. Le mot de prothèse est peut-être excessif... Lorsqu'on observe un instrument de musique, il complète à la fois une fonction et la forme d'un corps. Si le corps avait une forme différente, l'instrument aurait une forme différente, donc une forme d'extension, de prolongement de pièces qui vient occuper un vide. Mais le studio lui-même est plutôt l'élévation architecturale de cette même problématique, où la fonction est aussi très importante. Nous avons ainsi travaillé avec un acousticien avant de dessiner le pavillon, puis de composer la maquette. A chaque étape nous avons procédé à des modifications, y compris sur le chantier in situ, et ce jusqu'au dernier moment. L'"organique" réside ainsi dans la composition et le développement possible du projet, car certains artistes invités ont eux-mêmes convié d'autres artistes. Cette croissance progressive est inscrite également dans l'itinérance de *Studio Venezia*. Réinstallé à Buenos Aires et à Lisbonne dans des musées ou lieux dédiés à l'art, il prendra alors une configuration diverse.

**L'œuvre deviendra une sorte de réflecteur d'une situation, autre à chaque occurrence, comme actuellement à Venise ?**

J'aimerais que l'ambiance de la ville infuse dans le Pavillon, planté au sein de l'endroit merveilleux que constituent les Giardini. Et qu'inversement, ce qui se passe dans le Pavillon imprègne la ville. *Studio Venezia* est le fruit d'un travail collaboratif, qui implique la ville pour des raisons à la fois conceptuelles et pratiques. Car on a observé que nous pouvions trouver ici, ce que ce nous envisagions d'aller chercher ailleurs, ce qui est la fois plus logique, plus économique, plus dynamique. Nous avons donc, notamment, convié un jeune programmateur vénitien. Dans cette logique, en anticipation de *Studio Lisboa* et de *Studio*



Ci-dessus, [Xavier Veilhan](#), *On/Off*, vue de l'exposition-scène, Galerie des Galeries, Paris.  
Page de droite, [Xavier Veilhan](#), *Studio Venezia*, 2017, vue de l'installation  
au Pavillon français de la Biennale de Venise.



Buenos Aires, nous avons invité à Venise des musiciens lisboètes pour commencer à construire un réseau : de formidables rappeurs originaires d'Angola, installés à Lisbonne. Au sein de la programmation s'expriment aussi bien des musiciens locaux que des musiciens étrangers, et très peu d'artistes seront communs aux trois éditions.

**Quels liens aviez-vous avec Lionel Bovier et Christian Marclay, co-commissaires, et quelle a été la répartition des rôles ?**

Lionel Bovier est l'un des premiers critiques à avoir écrit sur mon travail, il dirige le Mamco de Genève qui présente actuellement l'une de mes œuvres, *La Forêt*, qui est en lien avec le projet de *Studio Venezia*, dans la mesure où elle implique l'utilisation d'une même matière, le côté *overall* d'installation totale. Lionel Bovier est plus précisément en charge du côté éditorial – nous réalisons un journal qui sera édité deux fois –, de même qu'il assure la dimension d'ambassadeur et de représentation du Pavillon. Christian Marclay est l'artiste que l'on connaît et sa participation est une grande opportunité pour nous. Il a endossé sa fonction avec générosité et une grande implication, aussi bien dans la sélection des musiciens qu'il a invités que dans le rôle de guide. Deux de ses expériences m'ont particulièrement inspirées, d'une part à la galerie White Cube de Londres, où l'on pouvait presser des disques, et son Marclay Festival, au Whitney Museum, où il avait convié de nombreux artistes à se produire. Au regard de ces événements-là, la spécificité du Studio Venezia est de s'intéresser aux moments où la musique apparaît et à son enregistrement.

**Outre le *Merzbau* de Kurt Schwitters, vous évoquez les expériences interdisciplinaires du Black Mountain College et "Station to station" de Doug Aikten, on pourrait également citer le voisinage de PJ Harvey qui a enregistré un album derrière une vitre où les visiteurs étaient invités à assister au work in progress. Pourquoi ce choix ?**

J'apprécie beaucoup le propos de Doug Aikten, il contient l'idée du voyage et convoque la créativité en format road trip, en l'occurrence à bord d'un train. L'idée d'un mouvement permanent, dans une forme assez douce, qu'on ne retrouve évidemment pas à Venise, où le pavillon est immobile, mais il se trouve situé dans un endroit où l'imaginaire très puissant rejoint l'expérience. La cohésion entre l'image hyper fantasmée de Venise et la réalité vécue caractérise la ville. La mention du Black Mountain College m'intéresse par la profusion d'artistes qui y ont travaillé, sous la paternité de Josef Albers. Dans la perspective d'une transmission plutôt qu'un réel enseignement. La manière dont le projet a essaimé au-delà de l'école, et créé des générations d'artistes et des styles, infusant la société et livrant de nouvelles formes musicales ou artistiques me passionne. C'est très ambitieux, mais le Studio Venezia peut également devenir un point d'origine où, sans même qu'il y ait de liens stylistiques entre les artistes, il existe des curiosités musicales, une certaine ouverture... une possible semence créative que je n'anticipe pas... Mon dessein est d'éviter le processus de production d'objet en série, mais de laisser les choses se développer, puis de définir la manière de leur diffusion, hors modèle pré-établi.

**Dans le même temps, l'archivage des données auquel il est procédé génère un matériau qui servira, en rebonds, à d'autres disciplines, à d'autres créateurs ?**

Oui, mais je me tiens à l'écart de cette logique là. Peut-être suis-je le point de jonction entre tous ces artistes mais je ne veux surtout pas prédéfinir la forme. Evidemment, la forme du live, du moment où la chose se déroule puis ce temps de l'archivage offrent la possibilité infini du data, de la reproduction. Les artistes acceptent l'invitation et le risque qu'elle comprend, mais ils restent entièrement propriétaires de leur création.

**Quelle est votre définition de la modernité ?**

Je n'ai jamais compris la post-modernité. J'en vois les applications formelles en architecture et j'apprécie l'élan positif de la Révolution de 1917. Il met en relief ce qui reste possible au-delà de la naïveté. Lorsque je travaille avec les nouvelles technologies, quand je pense à des formes neuves, je partage cet élan né il y a cent ans. Toute la question de la production artistique, le rapport à l'environnement, le rapport à l'occupation de l'espace est conditionné par ce postulat dans une forme de positivité. Pour moi c'est cela la modernité, et non la post-modernité. C'est jouable, aujourd'hui, mais de manière différente de celle qui a été opérée par le suprématisme, le Bauhaus, les formes historiques de post-modernité.

**CHRISTIAN MARCLAY / COMMISSAIRE**

**L'OFFICIEL ART : Comment renouveler, prolonger, réinventer une démarche déjà initiée par d'autres ?**

**CHRISTIAN MARCLAY :** Dans le cadre d'un projet de collaboration entre Xavier Veilhan et une centaine de musiciens, il y a de nombreux imprévus... Il est nécessaire de rester flexible. Depuis longtemps, je tente d'intégrer la musique aux arts visuels, de croiser les disciplines. On est alors toujours confrontés à des problèmes cruciaux à résoudre, telle l'acoustique, car souvent l'architecture ne s'y prête pas. Notamment l'architecture des musées, totalement inadaptée aux expérimentations sonores. Par son intervention, Xavier Veilhan a transformé l'espace et l'acoustique du lieu pour le rendre beaucoup plus chaleureux et plus contrôlable pour le technicien son. C'est l'un des problèmes majeurs auquel on se confronte lorsque l'on intègre de la musique dans l'architecture contemporaine, questions dont les architectes ne s'inquiètent absolument pas. Le Pavillon est un espace classique doté d'une histoire mais il est complètement transformé par Xavier Veilhan, pas uniquement pour des raisons visuelles, avant tout pour des raisons d'acoustique. Les deux salles ainsi créées présentent des qualités sonores différentes, et la table de mixage se trouve placée dans un lieu totalement isolé. De nombreuses tentatives ont été effectivement faites, mais c'est ce qui est exploré ici est le rapport entre le lieu de travail, l'expérimentation, la recherche. C'est un espace de transition, car le studio d'enregistrement est toujours un lieu qui n'existe pas vraiment. On vient y travailler, l'enregistrement est diffusé, rejouable, mais on oublie comment cela a été fait.

**Vous avez une longue expérience dans la musique, domaine que Xavier Veilhan explore depuis une dizaine d'années. Comment avez-vous fait cohabiter vos regards ?**

Xavier Veilhan a très bien pensé son projet. Je n'ai pas eu à le conseiller beaucoup. Il travaille avec une équipe très organisée au sein d'un vrai atelier, et se trouve rompu aux gros projets. Je lui ai simplement suggéré quelques éléments, comme l'importance de la Green Room. C'est un lieu de détente, où les musiciens peuvent se mettre en retrait, hors le regard du public. Je l'ai conseillé sur le choix de musiciens notamment, ceux avec lesquels je travaille régulièrement.

**Le principe inscrit dans l'œuvre fonctionne à la manière d'une résidence d'artistes ?**

Effectivement, et en ce sens, c'est un projet extrêmement généreux, car les musiciens ont toute liberté au sein de la plateforme mise à leur disposition. Le mot Studio était ainsi un titre adéquat pour ce projet, lieu d'expérimentations sans volonté aucune de présenter une œuvre aboutie, mais plutôt le cheminement vers quelque chose. La relation ici est inter-musiciens et avec l'ingénieur du son et non avec le public, qui assiste à la production d'une œuvre musicale.





Xavier Veilhan, *Les Producteurs*, 2015, détail du Meuble des Producteurs, ébène et bois. De gauche à droite : Chad Hugo (The Neptunes), Thomas Bangalter, Guy Manuel de Homem-Christo, Nigel Godrich, Quincy Jones, Pharrell Williams (The Neptunes), Philippe Zdar.

**MUSIC FOR A WHILE  
CONVERSATION AVEC XAVIER  
VEILHAN ET CHRISTIAN MARCLAY**

**IN A GESTURE OF RADICAL RECONFIGURATION OF THE FRENCH PAVILION AT THE 57TH VENICE BIENNALE, XAVIER VEILHAN WILL PRESENT A NEW VERSION OF KURT SCHWITTERS'S MERZBAU, IN WHICH AN INTERNATIONAL ENSEMBLE OF MUSICIANS PLAY WITH THE CONTEXT OF THE PUBLIC RECORDING STUDIO. L'OFFICIEL ART SPEAKS WITH THE ARTIST, AND WITH CHRISTIAN MARCLAY, CO-CURATOR (WITH LIONEL BOVIER).**

INTERVIEW BY YAMINA BENAÏ

**L'OFFICIEL ART : The experience of Studio Venezia led you to a total immersion in the city.**

**XAVIER VEILHAN:** Indeed, I will live there for several months and until the closing of the Biennale. I am inviting eighty musicians to intervene successively in the pavilion, and it seems natural to me to be present to welcome them. I am very interested in this very special feature of the seven-month exhibition. It allows one to develop a project whose temporal factor is key, and to go against the current of the disproportionate focus on the Biennale's public pre-opening week. I went quite late to Venice for the first time, at about the age of thirty-five. I was captivated.

**Your absolute approach, which digs deep down into a place's roots, inevitably refers to the concept of a work's context. How do you envisage this?**

The work is the context. I have worked on the construction of the architecture, which is both a monumental sculpture and a setting in which the artists who produce the music come together. This sculpture follows the building's contours, making it disappear entirely by covering it, but also by absorbing the function of the recording studio, where the musicians successively perform. The purpose was thus to allow for a symbiosis between architecture and function, and to create a work that becomes the beginning of an entity upon which I have no control – that is, the creation unique to each guest musician.

**Is it a subtle way of "speaking" to the audience?**

There are two stages. First of all, that of the visitor, where I really want to create the moment during which he or she is going to witness attempts, to be possibly in contact with the notion of failure. A moment deeply inscribed "in the work", upstream of the music being written, rehearsed, performed. The period of time of the "I do

not know". In the live experience of music, there is a determined place of, and a precise relationship to, hierarchy, with more people being in the audience than on stage, and a process that the viewer must not interrupt. There is a unity of time and place, and one can judge that one particular concert was more successful than another. In Studio Venezia, I sought to circumvent this aspect.

**Is it a desire to escape the work's tangible, "evaluable" dimension?**

There is the different relationship to time, because music introduces a chronology, as in the cinema where one enters into a narrative, a precise temporality. The exhibition, however, poses no boundaries. One can look at the works for a few minutes or for several hours. Studio Venezia introduces this time, which seems very different because of the seven months of the Biennale. After this first period of sound without mediation, interpreted in front of the visitors, there is the second movement, the one where we encapsulate time by way of the recording of music. Thus, the visitor to the Pavilion accepts the principle according to which he or she is perhaps not going to be able to "see" or, on the contrary, to participate in an exceptional moment.

**What specifications have you given to the musicians?**

There is one rule to the game, a sort of gentleman's agreement, which consists in their acceptance of seeing visitors appear in the studio, which is precisely the most protected place, the place that allows for mistakes and trial and error ... There is, therefore, a certain risk taking on their part.

**You referred to the instruments as "prostheses", we can hear in this the idea of a medical prosthesis: the work itself would deploy this organic dimension, an immense body where various entities would come together to form a whole?**

You can see it like that. The word prosthesis may be excessive... When one looks at a musical instrument, it both performs a function and has the shape of a body. If the body had a different shape, the instrument would have a different shape, thus a form of extension of the parts that come to occupy a vacant space. But the studio itself is rather the architectural elevation of this same problem, wherein the function is also very important.

**What links did you have with Lionel Bovier and Christian Marclay, co-curators of this exhibition, and what was the distribution of roles?**

Lionel Bovier is one of the first critics to have written about my work, he runs the Mamco in Geneva, which is currently presenting one

of my works, La Forêt, which is linked to the Studio Venezia project, insofar as it involves the use of the same material. Lionel Bovier is more precisely in charge of the editorial side – we produce a newspaper that will be published twice – and also ensures the ambassadorial dimension and representation of the Pavilion. Christian Marclay is the artist whom we all know, and his participation is a great opportunity for us.

**In addition to the Merzbau by Kurt Schwitters, you mention the interdisciplinary experiences of Black Mountain College and Doug Aikten's "Station to Station", as well as PJ Harvey who recorded an album behind a window where visitors were invited to witness a work in progress. Why this choice?**

I really appreciate the Doug Aikten's idea, it contains the idea of the journey and convokes creativity in a road trip format, in this case aboard a train. It is the idea of permanent movement, in a rather gentle form, which is obviously not found in Venice, where the pavilion is stationary, but is situated in a place where this powerful imaginary world joins experience. The cohesion between Venice's super-fantasized image and the lived reality characterizes the city. Black Mountain College interests me by the profusion of artists who worked there, under the paternity of Josef Albers. In the perspective of transmission, rather than real teaching.

**At the same time, the archiving of the data generates a material which will be useful to other disciplines, and to other creators?**

Yes, but I distance myself from that logic. Maybe I am the meeting point between all these artists, but I do not want to predefine the form. Obviously, the live format, the moment when the thing unfolds, and then this time of archiving, offer the infinite possibility of data, of reproduction. Artists accept the invitation and the risk that it implies, but they remain the absolute owners of their creation.

**What is your definition of modernity?**

I never understood post-modernity. I see its formal applications in architecture and I appreciate the positive impetus of the Revolution of 1917. It highlights what remains possible beyond naiveté. When I work with new technologies, when I think of new forms, I share the impetus which emerged a hundred years ago. The whole question of artistic production, of one's relationship to an environment, or to the occupation of space, is conditioned by this postulate in a form of positivity. For me, this is modernity, not post-modernity. We can play with it today, but in a different way from what occurred with Suprematism, Bauhaus, and the historical forms of postmodernity.

ENGLISH TEXT

ENGLISH TEXT

# “THE SCULPTURE FOLLOWS THE BUILDING’S CONTOURS, MAKING IT DISAPPEAR ENTIRELY BY COVERING IT, BUT ALSO BY ABSORBING THE FUNCTION OF THE RECORDING STUDIO, WHERE THE MUSICIANS SUCCESSIVELY PERFORM.” XV

## CHRISTIAN MARCLAY

**L'OFFICIEL ART : How may we renew, prolong, re-live an approach which is already initiated by others?**

**CHRISTIAN MARCLAY:** As part of a collaborative project between [Xavier Veilhan](#) and more than eighty musicians, there are many unforeseen occurrences... We must remain flexible. For a long time, I have tried to integrate music into the visual arts, to cross disciplines. We are then still faced with crucial problems to solve, such as acoustics, because architecture often does not lend itself to sound. Notably the architecture of museums, which is totally unsuited to sound experiments. Through his intervention, [Xavier Veilhan](#) transformed the space and acoustics of the place in order to make it much warmer and more controllable for the

sound technician. This is one of the major problems we face when we integrate music into contemporary architecture, questions about which architects do not worry at all. The Pavilion is a classic space with a history, but it is completely transformed by [Xavier Veilhan](#), not only for visual reasons, but above all for reasons of acoustics. What is explored here is the relationship between the workplace, experimentation, and research.

**You have a long experience in music, an area that [Xavier Veilhan](#) has been exploring for decades. How did you allow your different approaches to combine?** [Xavier Veilhan](#) thought this project out very well. I didn't have to advise him very much. He works with a very organized team in a real atelier, and is involved in big projects. I just suggested a few things, like the

importance of the Green Room. It is a place of relaxation, where the musicians can relax outside of the public gaze. I advised him on the choice of musicians especially, those with whom I work regularly.

**The principle inscribed in the work functions like an artist's residence?**

Indeed, and in this sense it is an extremely generous project, because the musicians have complete freedom within the platform at their disposal. The word Studio was thus a suitable title for this project: a place of experimentation, without any desire to present a finished work, but rather the journey towards something. The relationship here is between musicians, and with the sound engineer – not with the audience, who witnesses the production of a musical work.