

sans titre. 2011, sol en médium non verni,
liner en PVC bleu (7,50 m de diamètre),
pompe et système de résistance
chauffante à thermostat, 100 récipients
en porcelaine Guy Degrenne.



Céleste Boursier-Mougenot

De natura sonoris

ENTRETIEN AVEC EMMANUEL DAYDÉ

Révolutions

BIENNALE D'ART DE VENISE 2015, PAVILLON FRANÇAIS

DU 9 MAI AU 22 NOVEMBRE 2015

Commissariat : Emma Lavigne

Acqua alta

PALAIS DE TOKYO, PARIS – DU 24 JUIN AU 13 SEPTEMBRE 2015

Commissariat : Daria de Beauvais

Paolo Uccello pourrait bien être le premier artiste de la Renaissance à avoir donné une forme au son avec sa *Bataille de San Romano*, qui bruit du galop et du hennissement des chevaux et du choc des lances. Nouveau « Paul les Oiseaux » de notre Renaissance technologique, Céleste Boursier-Mougenot s'est fait connaître en confiant à des oiseaux mandarins le soin de déclencher des accords de guitare électrique en se posant dessus. Luttant contre la mer de la décomposition, il offre à contempler au Pavillon français de Venise des arbres qui bougent en bourdonnant, avant de transformer le Palais de Tokyo à Paris en un voyage télévisuel en gondole vers l'au-delà.

Emmanuel Daydé | Plasticien sonore depuis près de vingt ans, vous appliquez une démarche « compositionnelle » à vos œuvres plastiques. Vous définissez-vous toujours comme « musicien » ?

Céleste Boursier-Mougenot | Vous ne pensez tout de même pas qu'il faille faire des études musicales pour être musicien ! Aujourd'hui, les choses ne se posent plus de la même façon mais longtemps, c'est vrai, je me suis destiné à la musique. Enfant, je suis allé au conservatoire de Nice. Mais je n'y ai pas vraiment suivi des études, j'y ai plutôt fait des expériences. Je suis resté dans la même classe de solfège en recommençant tous les ans sur un nouvel instrument. Ce qui me plaisait, c'était de pouvoir manipuler un violon, un piano ou un saxophone, de les regarder, de les tenir et de pouvoir en émettre des sons.

ED | Comment êtes-vous arrivé à revendiquer l'autonomie du fait musical ?

CBM | J'ai su assez vite que je ne serais jamais instrumentiste et je me suis axé sur la composition, tout en baignant dans une culture plasticienne. Dans ma famille, nous sommes très liés à l'espace. On y compte un paysagiste, un topographe, un urbaniste et un historien des jardins et des bancs. Mon grand-père était peintre et mon arrière-grand-père photographe. À Nice, je fréquentais les galeries, je connaissais très bien Robert Malaval et j'allais échanger mes disques à la boutique de Ben. Chez mes parents, on écoutait du rock très pointu et de la musique classique, mais aussi Terry Riley, pour lequel j'ai eu très vite un amour immodéré. J'ai acheté des magnétophones et j'ai commencé à faire de la musique avec mes faibles moyens et

mes capacités très limitées. Mais quand on éprouve des difficultés, on est obligé d'adapter ses capacités à des techniques, et on fait des trouvailles. Je ne revendique pas pour autant le fait d'être autodidacte, car c'est se resituer face à une connaissance académique. Je n'avais pas de complexe mais des intuitions fortes, que j'ai d'abord essayé dans un duo expérimental, Grotesk Corp., jusqu'au moment où j'ai été engagé comme compositeur par la compagnie Side One Posthume Théâtre de Pascal Rambert.

ED | Vous avez travaillé pendant neuf ans pour Pascal Rambert, au rythme d'une ou deux créations par an. Comment s'est passée cette collaboration scénique intense ?

CBM | J'ai connu Pascal au lycée à Nice à la fin des années 1970. Lui-même tâtonnait et – il l'a dit plusieurs fois – j'étais une sorte de modèle pour lui. Il faut dire que j'avais une allure très particulière : j'étais très investi dans le punk rock du point de vue de l'image. Pascal Rambert a été mon premier « mécène ». Il avait une totale confiance en moi et me laissait un véritable terrain d'action pour chaque spectacle, me permettant de laisser traîner mes micros sur un parking, dans la campagne ou sur un toit et de capter ce qui passe.

ED | Comme le compositeur Erik Satie – dont, avec tout votre système de protocoles et votre inclusion du bruit, vous pourriez bien être une résurgence inattendue –, n'avez-vous pas songé à retourner apprendre la composition sur les bancs de l'école ?

CBM | À un moment, je me suis en effet questionné sur comment produire une musique qui serait jouée par les autres. C'est là que j'ai suivi des cours de composition, avec un professeur de musique savante, dissident de l'Ircam, très doué mais complètement artiste. Au bout de deux ans, j'ai compris que ce n'était pas vers cet idéal post-boulezien [Pierre Boulez, né en 1925, est un compositeur de musique contemporaine et le fondateur de l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), ndr] que j'avais envie d'aller. J'en suis arrivé à penser que mes intuitions d'enfant étaient plus justes. J'aime créer des états de conscience altérée avec le son. Par le travail sur le son, par une écoute permanente de tous les sons possibles, je me suis rendu compte que l'on pouvait véritablement atteindre des états seconds, proches de ceux auxquels on accède – finalement pas si souvent – avec la drogue.



ED | Votre démarche s'apparente-t-elle aux recherches musicales du courant aléatoire, né avec l'*Erratum musical* de Marcel Duchamp et systématisé par John Cage, Earle Brown et Iannis Xenakis dans des compositions qui exploitent le hasard ?

CBM | Mais ce n'est pas de l'aléatoire, tout ça ! Quand on crée des prédispositions, qu'on ordonne quelque chose, cela revient à tenter une procédure policière sur les sons. De toute façon, je n'ai pas envie de coller à des catégories. En fait, je me fiche de savoir si ce que je fais est de l'art ou de la musique : c'est ce que je fais. Le plus important pour moi, c'est de pouvoir le faire. Ce n'est donc pas « aléatoire », c'est « vivant ».

ED | Comment votre aventure théâtrale avec Pascal Rambert a-t-elle pris fin ?

CBM | Pascal était trop pris par autre chose. Et ma musique était devenue totalement déconnectée de la dramaturgie. On était ailleurs, dans une sorte de hors-champ qui était déjà, potentiellement, une installation. En 1995, nous sommes partis un mois et demi en Égypte pour créer *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. J'avais pris part à la conception générale du projet : il n'y avait pas de costumes ni d'entrées et de sorties pour les acteurs, qui ne quittaient jamais le plateau et se retrouvaient sur des bancs autour de la scène, comme mis en stand-by, avec un sandwich et le journal. Je ne travaillais qu'à partir des bruits



ambiants, les sons de la rue et des souks. Sur la mort d'Antoine, j'envoyais « Allah akbar » que j'avais enregistré au lever du soleil, sur huit pistes, en une polyphonie incroyable. Sur les vingt-cinq comédiens, vingt n'ont pas supporté d'être traités ainsi et se sont mis en grève. Ils ont ravi la mise en scène à Pascal, qui a été contraint de dissoudre sa compagnie.

ED | Comment êtes-vous alors passé du statut de compositeur à celui d'installateur ?

CBM | Pendant douze ans de ma vie, je n'ai fait que des pièces purement musicales. Puis j'ai trouvé la formule selon laquelle un lieu peut réactualiser, réactiver un dispositif. Pour moi, le dispositif s'est alors substitué à l'idée de partition. Ce sont toutefois mes expériences avec la compagnie qui m'ont permis d'aboutir à ce constat. En 1994, un an juste avant ma première exposition, j'avais déjà fait une dramatique sur *le Magicien d'Oz* pour France Culture, où j'avais gouaché le texte à lire musicalement, qui apparaissait par transparence. C'était déjà une œuvre plastique en soi. Chacun entendant le texte jouait sa partition : à des moments, cela divergeait, à d'autres, cela convergeait presque à l'unisson. Mais selon le producteur de l'émission, comme la musique ne servait pas de décor, ce n'était pas assez éloquent. Mais comment voulez-vous avoir immédiatement du succès en art ?

ED | En ce qui concerne votre célèbre volière intitulée *From Here to Ear*, par exemple, vous ne notez pas le chant des oiseaux, comme a pu le faire un Messiaen, et ce sont les pattes des oiseaux, et non leur gosier, qui délivrent une musique électroacoustique. S'agit-il pour vous d'insérer la nature dans la culture, en créant « des formes sonores vivantes » ?

CBM | Mais j'ai beaucoup écouté Messiaen ! Cette pièce est la continuation de mon rapport à la musique quand j'étais enfant : vingt-cinq ans après, j'ai pu enfin réaliser mon rêve que des oiseaux se posent sur des guitares et produisent une forme. Comment prendre un raccourci ? me suis-je demandé. La série des *From Here to Ear* – une pièce qui, comme *Clinamen*, soit dit sans me vanter, est entrée dans l'histoire de l'art – m'a demandé énormément de travail. Si je ne contrôle pas tout – les inputs notamment –, je contrôle la forme résultante. À chaque nouvelle version, je tente de l'améliorer, en retravaillant le son des amplis et en créant des accords différents sur chaque guitare, qui soient compatibles avec les autres modes. Mon idée, c'est d'épurer la chose de tout bruit visuel, afin de n'être jamais dans la ritournelle, de rester abstrait et de faciliter la concentration. J'ai toujours besoin de me référer

from here to ear (v.15). 2011, technique mixte, surface au sol 17 x 17 m. Collection de l'artiste.
Vue de l'exposition *Cubo*, Hangar Bicocca, Milan, 2011.



Document préparatoire pour l'œuvre *transHumUs* / projet *Révolutions*, Pavillon français, Venise, 2015. Courtesy de l'artiste.

à des intervalles et à une certaine consonance rock. Dans la musique indienne, avant le passage à l'acte, les musiciens peuvent exposer pendant des heures. C'est là mon modèle de tohu-bohu cosmique.

ED | *Clinamen* et la série de vos piscines musicales peuvent aussi renvoyer aux harmonicas de verre de Gluck et Mozart. Cette pièce-là serait-elle plus musicale que sonore ?

CBM | Comme souvent, tout est arrivé par accident. Après ma première pièce avec les oiseaux en 1995, j'avais installé une petite piscine chauffée dans mon appartement, afin de créer une nouvelle pièce, cette fois-ci avec des tortues de Floride. Les tortues se sont révélées voraces – elles ont failli me manger un doigt – et elles salissaient complètement l'eau. J'ai donc acheté une pompe pour nettoyer la piscine en me délestant des tortues. Vider des tonnes d'eau chaude, en plein été, a généré un grand calme en moi et c'est comme cela que j'ai commencé à faire flotter des choses, qui s'entrechoquaient légèrement sous l'action de la pompe. J'ai essayé des bols tibétains, qui se sont révélés moins intéressants que la porcelaine de la vaisselle ordinaire. Aujourd'hui, je travaille avec une potière pour essayer d'accorder ces bols – et de les faire coexister avec la sonate *Hammerklavier* de Beethoven par exemple. Dans cette même série des *Clinamen*, ma prochaine piscine, qui doit être installée de manière pérenne au Centre Pompidou-Metz, est en aluminium. Et j'ai maintenant envie d'en faire une tout en bronze, comme cela avait été imaginé à la Renaissance.

ED | Comment s'insère le projet d'îlot organique de *Révolutions* à Venise dans votre parcours ? Votre commissaire, Emma

Lavigne, l'a justement comparé à un jardin maniériste, comme celui de la Villa d'Este. Peut-on dire, comme Montaigne parlant de ces mêmes jardins italiens, que vous « artialisez la nature » ?

CBM | Tout d'abord, quand Emma Lavigne m'a appelé pour candidater à Venise, elle m'a beaucoup parlé de Luigi Nono [compositeur italien de musique contemporaine, tour à tour sérielle, électronique, socialiste et post-sérielle, né en 1924 et mort en 1990 à Venise, ndlr] – dont je suis un grand fan –, trouvant que ma série des *Clinamen* avait un côté archipel qui convenait bien à la lagune et au monde sonore du Vénitien. J'attends d'un commissaire qu'il me donne des informations sur mon travail qui m'étonnent. Emma rattache ce que je fais à une réémergence du maniérisme, à un certain goût du merveilleux et une certaine forme de curiosité. La première idée que j'ai eue a été de m'inspirer des marches du péristyle pour rendre le pavillon ouvert, en ouvrant ses portes 4 par 4, afin d'en faire un lieu d'accueil à l'ombre, comme dans un amphithéâtre. Les gens sont plus beaux quand ils sont détendus.

ED | Faire osciller des arbres, comme dans le cas des *transHumUs* de Venise, n'est-ce pas réaliser la prophétie des sorcières de *Macbeth*, qui disaient que la forêt de Birnam allait marcher jusqu'au château de Dunsinane ?

CBM | Ce projet est effectivement une première de notre monde, car il n'existe pas d'arbres jusqu'à présent qui se soient déplacés sous cette forme. Les arbres n'ont pas besoin d'yeux pour voir la nuit, ils savent s'orienter. Quand ils sont à l'ombre, ils savent pousser vers la lumière. Comme j'aime connecter les hybrides, j'ai eu envie de faire bouger des arbres pour les faire se connecter à une plate-forme et se donner des informations. Par l'entremise de Samuel Bianchini, je me suis donc mis en relation avec un chercheur en robotique et un groupe d'étudiants, qui ont imaginé toute une machinerie ultrasophistiquée. Peut-il émerger de cette expérience une autre forme de déterminisme que celle que l'on connaît ? Le moyen d'y arriver, cela a été de mettre des sondes aux arbres, qui mesurent le flux de sève – dont on ne sait d'ailleurs pas s'ils peuvent le réguler ou non. Trois sondes plantées dans un pin – qui cicatrise ces intrusions avec de la résine – permettent en tout cas de donner une direction. C'est comme une multiplication d'accords de Boulez. Les arbres évoluent alors très



transcom1. 2010, technique mixte, dimensions au sol 13 x 13 m, hauteur sous plafond 6,50 m.
Installation réalisée à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la Maison rouge, Paris, 2010.

lentement, au son d'un courant continu relié à la terre par un mini-micro. On rehausse ce bourdonnement, qui ressemble autant au bourdon du Moyen Âge qu'au bruit d'une cascade, afin de marier nature et électricité.

ED | Avez-vous conçu votre exposition suivante, *Acqua alta* au Palais de Tokyo, en écho à votre installation vénitienne ?

CBM | Au Palais de Tokyo, ce sera plus sombre. On m'a effectivement demandé de concevoir cette nouvelle installation sous forme de paysage, comme une image inversée de Venise. Je noie le Palais parisien dans l'eau et je crée des barques funèbres pour circuler au travers de canaux, qui viennent buter sur les marches du péristyle du Pavillon français de Venise. Je projette sur les murs les images de revenants de *Zombiedrones*, comme s'il s'agissait d'un voyage vers l'au-delà. Déjà avec *Transcom*, que j'ai montré à la Maison rouge, les images du public, filmées en direct par des caméras de surveillance accrochées à deux

ballons gonflés à l'hélium, déterminaient des sons dans un espace irrégulier rempli de miroirs. La vidéo était convertie en audio et les gens avaient un plaisir fou à se voir disparaître, au gré des scratches produits par ces caméras de mauvaise qualité. Ce « bruit des images » faisait appel à la transcommunication instrumentale, cette croyance selon laquelle, par les interférences, les bruits blancs, on peut communiquer avec l'au-delà : *Zombiedrones* poursuit cette expérience. Seules les parties en mouvement (comme les yeux, la bouche et les mains) apparaissent sur l'écran, tout le reste se fondant dans le noir, tandis que le visage du personnage se teinte étrangement. En regardant et en reliant ces bribes disparates et lagunaires, le spectateur peut actualiser son regard sur l'asservissement planétaire. ■

Courtesy galerie Xippas, Paris, pour toutes les œuvres reproduites.
Sauf page 86 : Courtesy galerie Xippas, Paris ;
Paula Cooper Gallery, New York ; galerie Mario Mazzoli, Berlin.

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT EN QUELQUES DATES

Né en 1961 à Nice. Vit et travaille à Sète.

Représenté par les galeries Xippas, Paris/Genève/Montevideo/Athènes, Paula Cooper, New York, et Mario Mazzoli, Berlin

Sélection d'expositions personnelles (depuis 2011) :

- 2011 • *Untitled (Series #3) + index (v.4) for two pianos*, EMPAC, Troy (États-Unis)
Fisheyedrones (v.2), Le Lavoir, Mougins, France
- 2012 • *Chorégraphie, relais (v.1)*, galerie Xippas, Paris
Videodrones (v.6), collège des Bernardins, Paris
- 2013 • *Presences*, galerie Mario Mazzoli, Berlin
Clinamen (v.2), National Gallery of Victoria, Melbourne
- 2014 • *Persistances*, Aubette 1928, Strasbourg
Perturbations, Les Abattoirs, Toulouse
Freeport 007, From Here to Ear (v.17), Peabody Essex Museum, Salem (États-Unis)

