

Mettre le monde sur écoute – à l'écoute du monde

Olivier Michelon

bruitformé de Céleste Boursier-Mougenot est un monticule de mousse composé au fur et à mesure des pulsations d'une pompe à air déclenchée par des capteurs sonores. La sculpture, sorte de nuage cloué au sol, est, comme son nom l'indique, la formalisation d'un bruit, ou plus précisément l'accumulation spatiale de souffles. Le son n'y est pas présent, il est une trace. Pas un sillon creusé, mais des bulles gonflées, une forme qui survit plusieurs heures à l'absence de bruit. Prototype en 2006, l'œuvre a trouvé une nouvelle occurrence en 2010 sur la plage de Santa Monica en Californie. Cette fois, la pompe réagissait au trafic routier alentour. Les flux d'automobiles régissaient l'envahissement par de la mousse d'une cabine de maître nageur, une des *lifeguard tower* qui jalonnent la plage. À l'ouest de l'ouest, au pied du « mur du Pacifique », la cahute de sauvetage mute en une forme organique à mesure que se dépose comme un trop-plein l'écume de la circulation, son écho et son souffle. Joué le temps d'une nuit, cet événement subsiste sous la forme d'un petit film burlesque qui condense l'action en un peu moins de trois minutes et d'une photographie. Sur celle-ci, la tour s'apparente à une concrétion fossilisée. La cabine est blanche, son excroissance est de la même pâleur. Elle ressemble à un dépôt minéral rocailleux, une aspérité géologique. Au bout de quelques heures, la mousse aura disparu, laissant sans doute quelques dépôts, un peu de bruits dans le sable. Peu importe que la première version de *bruitformé* résultait d'un son et la deuxième – traduite *shapednoise* – d'un mouvement traduit par un signal vidéo, la notion de bruit est comprise ici au sens large. Les deux sculptures sont du côté des résidus et de l'écume. Elles sont les séquelles d'un déplacement, comme le son lui-même qui résulte d'un mouvement d'air. Ici le bruit est ce qui reste, ce qui s'est déposé, la masse davantage que des événements. Une façon d'écrire l'histoire qui est du côté de la houle, du flux, et de la foule, davantage que des vagues et des individus. D'ailleurs *bruitformé*, contrairement à *À bruits secrets* de Duchamp, s'écrit au singulier.

Setting the world to listen – listening to the world

Olivier Michelon

bruitformé by Céleste Boursier-Mougenot is a mound of foam composed gradually by the pulsations of an air pump set off by sound captors. The sculpture, like a cloud nailed to the ground, is, as its name indicates, the formalization of a noise, or more precisely the spatial accumulation of puffs of air. The sound is not itself present; only a trace. Not a dug furrow but inflated bubbles, a form which survives for several hours after the noise. Prototyped in 2006, the work occurred once more in 2010 on Santa Monica beach in California. In the 2010 instantiation, the pump reacts to the surrounding road traffic. The flux of cars regulates the invasion by the foam of a cabin, one of the lifeguard towers which punctuate the beach. At the west of the west, at the threshold of the Pacific, the lifeguard hut transforms into an organic form as the froth of the traffic, its echo and breath, overflows onto it. Playing for a night, the event subsists in the form of a droll short film, condensing the action into a little less than three minutes, and in a photograph. In the latter, the tower resembles a fossilized concretion. The cabin is white, its excrescence of the same pallor. It resembles a deposit of gravelly mineral, a geological asperity. A few hours later, the foam will have disappeared, leaving doubtless some deposits, a little disturbance in the sand. It matters little that the first version of *bruitformé* resulted from a sound and the second – translated *shapednoise* – from a movement translated by a video signal, the notion of noise here being understood in the broad sense. The two sculptures invoke residue/froth. They are the consequences of a movement, like sound itself, which results from a movement of air. Here the noise is what remains, what is laid down, the mass of it rather than the events. A way of writing history which invokes swell/flux/crowd rather than waves/individuals. Indeed *bruitformé*, unlike the *A bruits secrets* de Duchamp is in the singular.

The past, live — *bruitformé* resembles a recording, the imprint of a past event. But it does not permit the restitution of that event, only the physical amplification, the transposition of the noise,



Le passé en direct — *bruitformé* s'apparente à un enregistrement, l'empreinte d'un événement passé. Mais il n'en permet pas la restitution, uniquement l'amplification physique, la transposition du bruit passé et accumulé dans une forme au présent. *bruitformé* transforme le passé (les bruits captés) et l'ailleurs (la circulation sur la route adjacente à la plage) en « ici et maintenant ». Dans sa nouvelle, *Funes ou la mémoire*¹, Jorge Luis Borges décrivait la condition tragique d'un être doué d'une mémoire parfaite. « *Ma mémoire monsieur est comme un tas d'ordures* », raconte l'homme à l'aube, saturé par ses rêves. Dans la mémoire de Funes, comme dans *bruitformé*, l'enregistrement n'est pas une survivance du passé et sa restitution possible. Il est un passé envahissant, car à l'échelle du présent. Au détour d'une phrase, Borges note que l'homme avait vécu dans un temps où « il n'y avait pas de cinématographe, ni de phonographe ». L'inverse donc de Céleste Boursier-Mougenot, compositeur obsédé par le présent dans une époque où la musique s'écoute majoritairement enregistrée. « Le direct met en exergue le présent. La musique vivante produite en direct et à laquelle on assiste est à compter parmi les phénomènes qui ont la propriété d'amplifier notre sentiment du présent, explique l'artiste. La question du présent de la musique m'intéresse, parce que depuis environ un siècle, depuis que l'on a commencé à reproduire mécaniquement les sons, le présent de la musique a progressivement émigré². »

Depuis le milieu des années 1990, c'est en déplaçant la question de la performance musicale et de l'interprétation par le musicien vers l'instrument lui-même que Céleste Boursier-Mougenot a rapatrié son travail vers le présent, appliquant le même mouvement à ses productions visuelles et spatiales. Citons *cadre*, soit un écran vide (vraiment vide, juste les bordures) dessiné par la tension entre une guitare et un magnétophone. Le fil d'un microphone, un magnétophone, une guitare et une bande magnétique assurent les limites de l'espace, le son produit repose sur des *retro-actions* entre les différents éléments. Évoquons aussi *flamByframe*. Le souffle d'une image vidéo y fait vaciller la flamme qui en est le sujet. Comme dans les plus belles pièces de Nam June Paik, le direct de la vidéo vacille dans l'impermanence. *from here to ear*, enfin, installation de l'artiste basée sur l'interaction entre des oiseaux et des guitares amplifiées. L'œuvre reprend dans son titre la même abolition de la distance – d'« *ici à l'oreille* », si l'on traduit littéralement le titre.

past, and accumulated in a form in the present. *bruitformé* transforms the past (the captured noises) and the elsewhere (the traffic on the road alongside the beach) into a "here and now". In his novel, *Funes the Memorious*¹, Jose Luis Borges described the tragic condition of a being blessed with perfect memory. "My memory, Sir, is like a pile of garbage", the man recounts at dawn, saturated by his dreams. In Funes' memory, as in *bruitformé*, the recording is not a legacy of the past and its possible restitution. It is an invasive past, because on the scale of the present. In passing, Borges notes that the man lived in a time when "there was neither cinematography nor phonograph". The inverse then of Boursier-Mougenot, a composer obsessed by the present in an era where we mainly listen to recorded music. "The live highlights the present. Live music played live where we are present is one of those phenomena which have the property of amplifying our sense of the present, the artist explains. The question of the present in music interests me, because since about a century, since we began to mechanically reproduce sound, the present in music has progressively emigrated"².

Since the middle of the 1990s, Boursier-Mougenot has relocated his work towards the present, shifting the question of musical performance and interpretation by the musician towards the instrument itself, applying the same shift to his visual and spatial works. Consider *cadre*, an empty frame (really empty, just the boundaries) drawn by the tension between a guitar and a tape recorder. The cable of a microphone, a tape recorder, a guitar and a magnetic tape delineate the limits of the space; the sound produced results from feedback – in French "retro-actions" – between the different elements. Consider too *flamByframe*. The draught of a video image makes the flame waver – which is the subject of that image. As in the best works of Nam June Paik, the live video vacillates in impermanence. And finally the installation by the artist based on interaction between birds and amplified guitars, a work echoing in its title – *from here to ear* – the same abolition of distance.

Here and now — On the subject of his first solid light film, *Line describing a cone* made in 1973, Anthony McCall often evokes his desire to make a film which would only be "here and now"³. He used a recording technique, film, which was thought of as irrevocably linked to the representation of another space and time (another place than