

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

V I D E O D R O N E S

MUSÉE NATIONAL MARC CHAGALL
Nice

CÉLESTE
BOURSIER-MOUGENOT

VIDEODRONES

Commissaire de l'exposition :
Maurice Fréchuret

Exposition du 7 novembre 2009
au 8 février 2010

Musée national Marc Chagall,
Nice



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picty 10





DE L'ÉLOQUENCE DES POISSONS ROUGES RELATIVEMENT AUX PROCÉDURES ALÉATOIRES

PAR DIDIER SEMIN

*De telles paroles ne sont pas sans rappeler celles de Soshi
(Tchouang-tseu), le Taoïste, qui se promenait un jour avec
un ami au bord d'une rivière.*

*- Quel bonheur éprouvent les poissons à folâtrer dans l'eau !
s'exclama-t-il.*

- Vous n'êtes pas un poisson, remarqua son compagnon.

Comment savez-vous que les poissons se plaisent dans l'eau ?

*- Vous n'êtes pas moi, ! rétorqua Soshi. Comment savez-vous
que je ne sais pas que les poissons se plaisent dans l'eau ?*

(Okakura Kakuzô, *Le Livre du thé*, traduit de l'anglais
par Corinne Atlan et Zéno Bianu, Éditions Philippe Picquier,
Arles, 2006, p.71.)

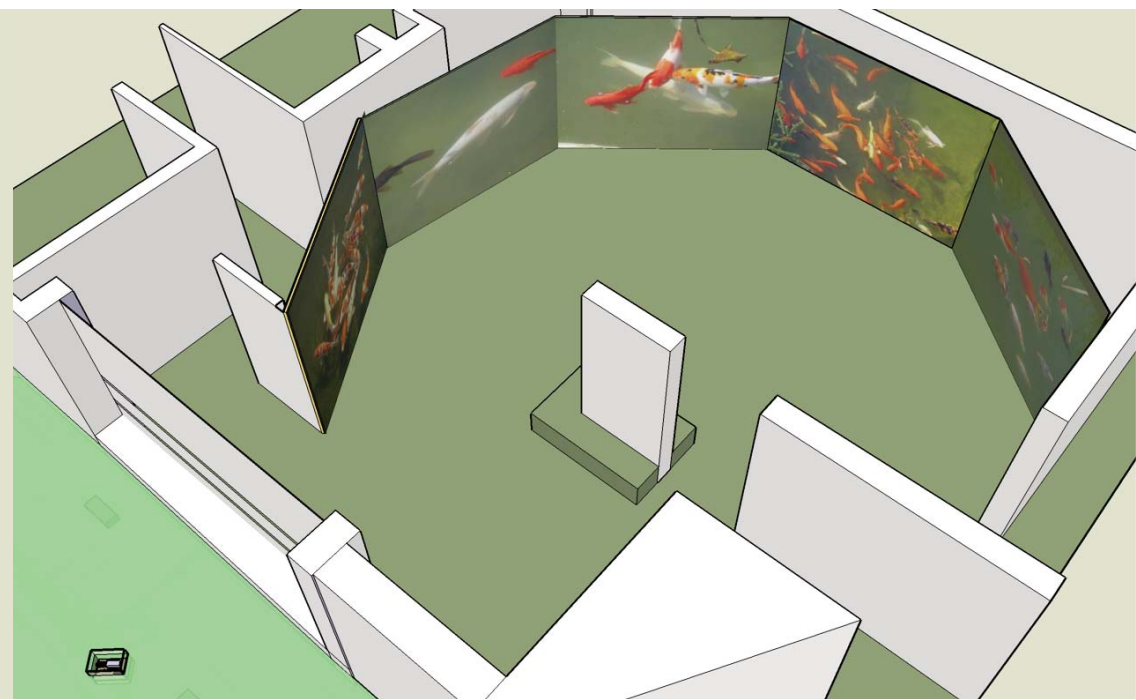
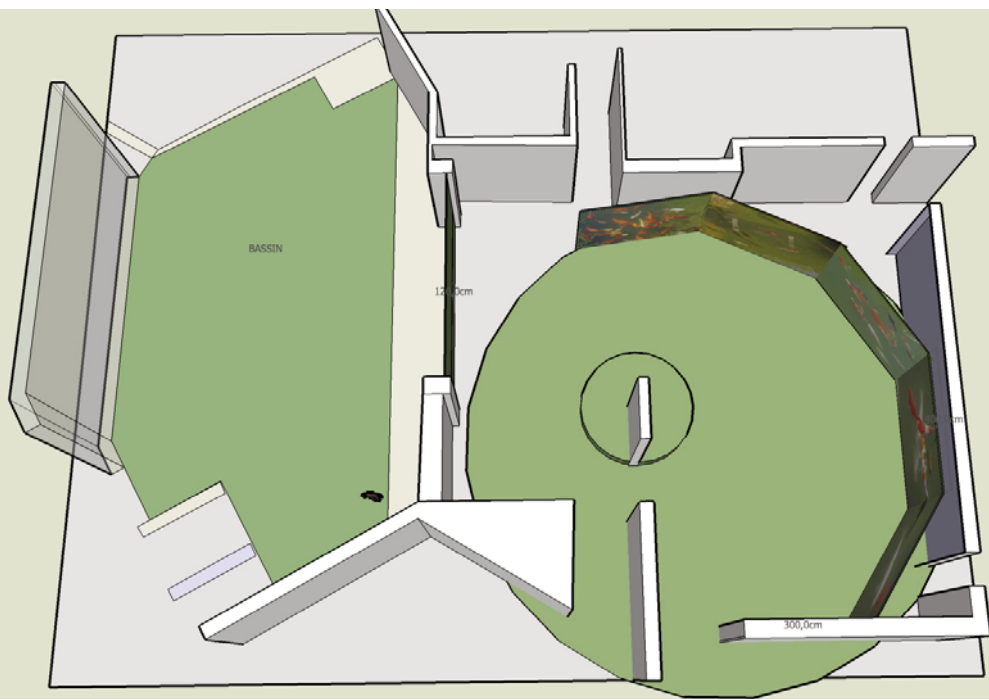
Pour l'essentiel, les poissons, en art, ont commencé autour de la méditerranée et en Europe, de se consommer froids - crus ou cuits,

mais morts et froids. Du peintre Piraeïcus, qui peignait dans l'antiquité des "provisions de cuisine", Pline rapporte qu'on le nommait le Rhyparographe, le peintre de saletés ... Les créatures aquatiques ont peu à peu gagné leurs lettres de noblesse (le christianisme ayant notamment adoubé le poisson au rang de symbole spirituel) et les anguilles ou les gardons qui brillent au fond des plats de Bernard Palissy, les saumons entiers ou en tranches de la Nature Morte hollandaise, ou un siècle plus tard les glacis fastueux de *La Raie*, le fameux tableau de Chardin, prouvent que la faune des mers et des rivières n'a pas été négligée par les plus grands artistes. Mais à l'image, et sauf rarissimes exceptions (*La Tentation de Saint Antoine*, de Bosch ?), elle n'était le plus souvent admise vivante qu'à demi, sous la forme d'un triton ou d'une sirène, c'est-à-dire suffisamment humanisée pour passer sans trop de mal la douane de la représentation.

La reconnaissance au poisson d'une pleine citoyenneté en peinture peut être assez précisément datée de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire de cette période fondatrice où la civilisation japonaise a été largement révélée au reste du monde, au terme des deux siècles où elle avait préféré s'en tenir à l'écart. (On sait que c'est hélas à l'envoi d'une escadre américaine dans l'archipel, en 1854, pour poliment prier ses habitants de bien vouloir entrer dans le jeu du commerce mondial, qu'on doit cette ouverture - l'histoire, même de l'art, n'avance pas toujours en gambadant).

Or la tradition du Japon faisait alors au poisson, de toutes formes et variétés, une place sans commune mesure avec celle que lui réservait l'Occident. Ils abondaient sur les estampes, les vases, les bronzes. Des carpes de papier étaient accrochées à des mâts lorsque qu'un garçon naissait dans une famille, et il existait même un art spécifique appelé Gyotaku, ou trophée du pêcheur - l'empreinte d'un poisson fraîchement pêché délicatement relevée sur une feuille de papier. Il suffit de regarder les films de Shoei Imamura (*L'Anguille*, ou *De l'eau tiède sous un pont rouge*) pour comprendre que dans le Japon d'aujourd'hui les choses n'ont pas vraiment changé. Rien d'étonnant, puisque le poisson demeure au centre de la vie japonaise, au titre (nullement déshonorant) de nourriture privilégiée, d'amulette protectrice ou de décor vivant propice à la méditation (bonheur du cliché : se promener tôt le matin, juste après l'ouverture du lieu, le long de l'étang qui borde le Pavillon d'or à Kyoto, et y voir sauter d'énormes carpes, qui semblent par courtoisie s'appliquer à imiter les estampes que vous connaissez).

Tout cela n'a pas échappé aux amateurs, artistes et collectionneurs qui ont les premiers en Europe collectionné les gravures, les objets et les vêtements japonais. La préface de Samuel Bing au catalogue de l'exposition d'estampes japonaises qu'il avait organisée en 1890 à l'École nationale des Beaux-Arts s'achève, en guise de conclusion, sur une splendide vignette qui figure un poisson bondissant,



hardiment chevauché par un pêcheur en habit de samouraï.

C'est ainsi *le Japonisme*, et l'Art nouveau, largement responsable de la popularité d'une esthétique extrême orientale, qui ont définitivement donné droit de cité au poisson en art de ce côté du monde : des bocaux à poissons rouges de Matisse jusqu'au "poisson japonais" des *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp (le sait-on directement transposé d'un motif de kimono ?) jusqu'au *TV Fish* de Nam June Paik et à *La Traversée des apparences* d'Alain Fleischer (un aquarium en forme de tuyauterie transparente qui traverse un appartement) ils s'ébattent désormais librement, même en chair et en arêtes, dans les salons, les expositions et les musées. Est-ce un hasard si l'aquariophilie - science ou passion des aquariums - a épousé exactement la progression du *Japonisme*, dont elle est rigoureusement contemporaine ? Le premier aquarium public s'est ouvert à Londres en 1854, un an après que le commodore Perry ait forcé avec ses bateaux de guerre la baie d'Edo.

On s'impatientera peut-être d'un long préambule (vous êtes cordialement invités à la soutenance, mardi au Museum, de la thèse de M. Bouvard : *Art et pisciculture, histoire d'une fascination réciproque*) - au prétexte que l'installation de Céleste Boursier-Mougenot au musée national Marc Chagall, à Nice, inclut des poissons vivants. On ne retrace pas l'histoire de la cueillette des pommes chaque fois qu'on commente un Cézanne, ou une installation d'Allan Kaprow comportant de vrais fruits.

Au lecteur irrité on demandera cependant de prendre garde à quelques faits. Depuis près de vingt ans, l'oeuvre de Céleste Boursier-Mougenot se déploie dans l'espace improbable entre la matière palpable du monde, objets et êtres vivants, et la substance impalpable du son que cette matière ne cesse d'émettre et qui forme autour d'elle une aura le plus souvent inaperçue - dès lors que la substance du son n'est pas organisée en ce que nous appelons la musique : timbres, mélodie, tensions et résolutions soigneusement arrangées pour retenir notre attention, inviter notre corps à une vibration cadencée (et dès lors que la matière qui l'émet n'est pas un *instrument*, guitare, piano ou balafon, pensé dans cette perspective). Mais le son existe dans sa pure beauté en amont de la musique. John Cage, dans la lignée de qui indubitablement Céleste Boursier-Mougenot se situe, en avait eu un jour la révélation en entendant la remarque suivante, au détour d'une conversation avec le cinéaste Oskar Fischinger, pour lequel il réalisait de petits travaux dans les années trente : " [...] tout dans le monde a un esprit qui est relayé par son propre son"¹. Cage s'était mis alors à tout interroger, travaillant à se rendre perméable aux sons en tant que tels, et ce qu'il n'aurait pas aimé qu'on appelât son oeuvre pourrait sans trahison être défini comme une leçon d'écoute, une invitation patiemment réitérée des années durant à percevoir le son comme une apparition, isolée, surprenante, imprévisible, et non comme l'une des multiples têtes de bétail qui se constituent en symphonie,



par exemple pastorale (Cage détestait Beethoven). C'est ce qui fait sans doute que Cage n'est plus qu'avec réticence perçu comme un musicien. Schoenberg, qui fut son professeur, le tenait pour un inventeur de génie (pas pour un compositeur) et il est présent davantage dans les histoires de l'art moderne comme un artiste "en général" que dans les histoires de la musique (*l'art en général*, c'est une expression inventée par Thierry de Duve pour définir cet art, celui de notre temps, qui a pour particularité de ne plus s'exercer au sein d'un genre ou d'une technique repérable, comme la peinture, la sculpture, la gravure ...).

Les dispositifs de Céleste Boursier-Mougenot, échappé tout comme Cage des carcans de la catégorie *compositeurs*, me paraissent avoir la même vocation d'organiser de manière aléatoire la production d'un son en sorte qu'il soit véritablement entendu : je me souviens d'une très banale piscine gonflable pour enfants, au tiers remplie d'eau, sur laquelle flottaient une vingtaine de bols - c'est peut-être une reconstruction a posteriori, mais beaucoup devaient être chinois ou japonais, et une réminiscence du *Water Gong* inventé par Cage pour un ballet aquatique - eux-mêmes inégalement emplis et dont la ligne de flottaison était variable. Les chocs, plutôt des caresses instantanées que des chocs, d'ailleurs, entre les bols, produisaient un son d'outre monde sans aucune espèce de rapport apparent avec l'économie du dispositif : un micro aquatique les rendait audibles, révélait en somme la beauté insoupçonnée d'un objet, qui semblait

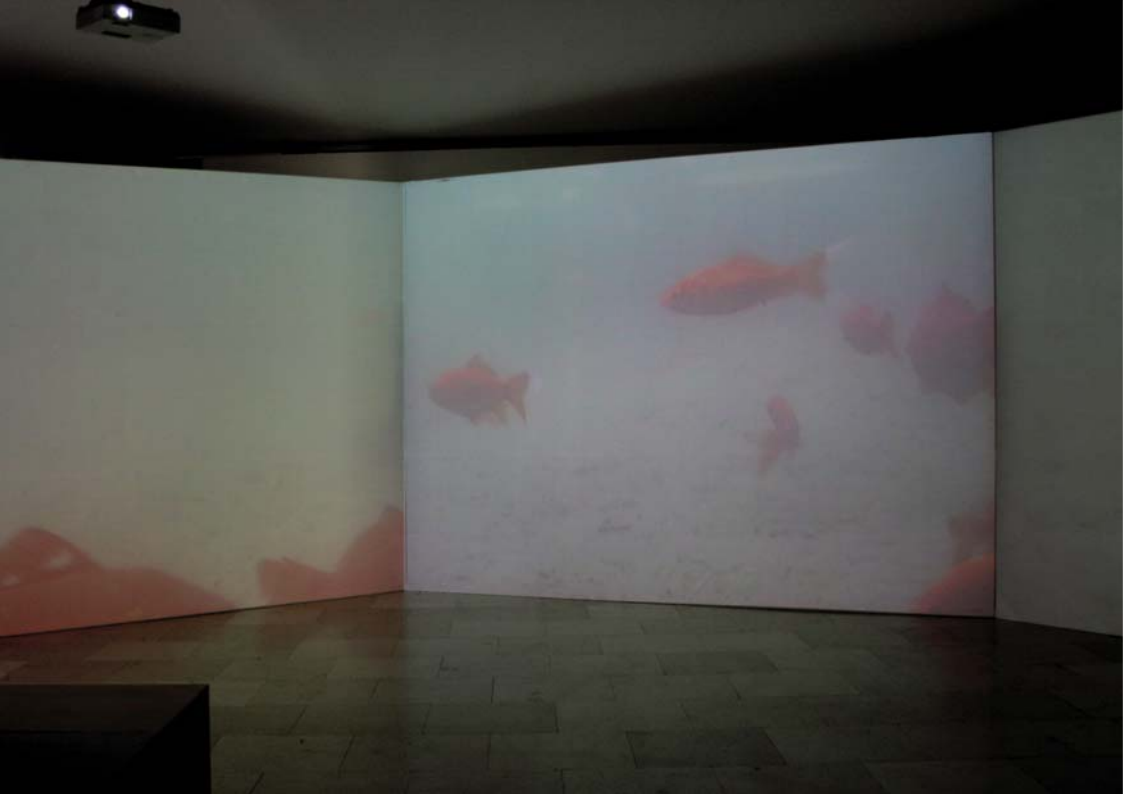
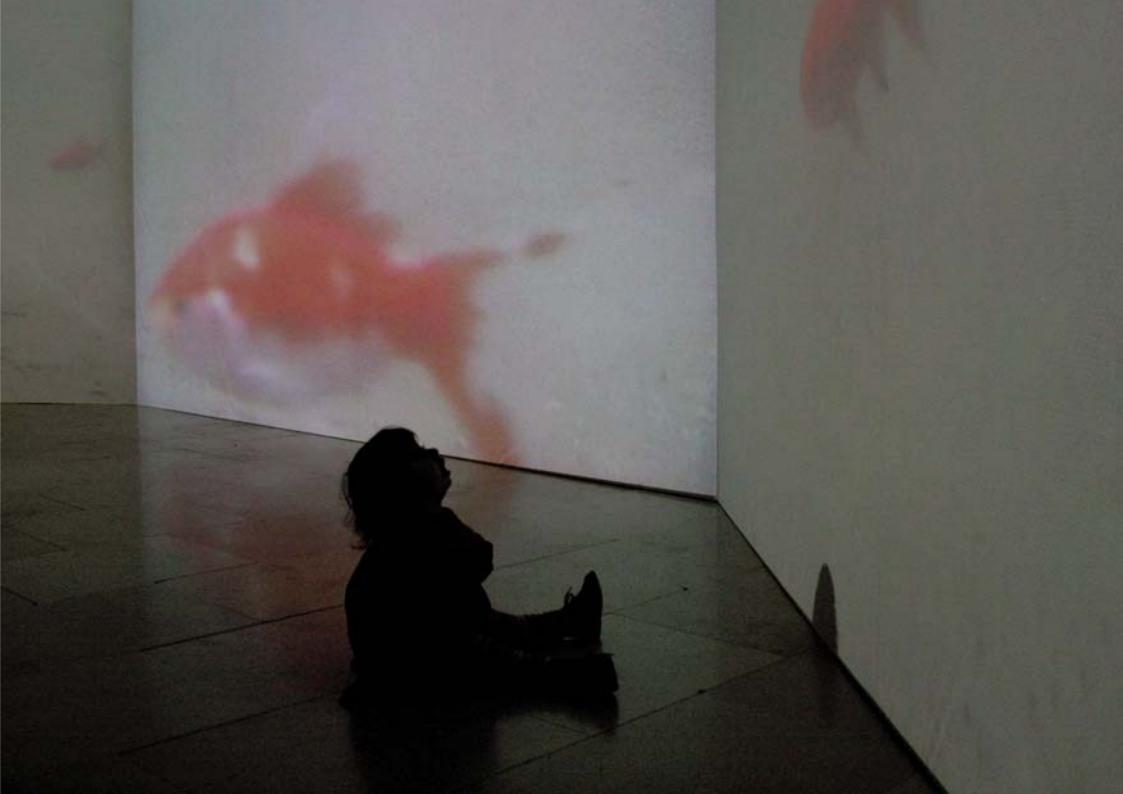
a priori le relief d'un goûter d'anniversaire (dont une bande de garnements aurait profité pour jeter à l'eau le contenu du placard maternel). Ailleurs, à la galerie Xippas à Paris, c'étaient des pinsons qui tiraient d'une guitare électrique, en sautillant librement sur les cordes où Céleste Boursier-Mougenot les avait simplement posés, des accords singuliers, faisant un lien entre l'univers de John Cage (qui avait souhaité intituler "*Pour les oiseaux*" le livre de ses entretiens avec Daniel Charles) et celui de Jimmy Hendrix. Un lien moins surprenant qu'il y paraît de prime abord - la musique populaire a toujours su garder des liens étroits avec l'avant-garde ; John Cale, avant de devenir le célèbre bassiste du *Velvet Underground*, avait participé à la demande de Cage à l'interprétation des *Vexations* d'Erik Satie, dont l'exécution requiert des musiciens qui se relaient pour jouer 840 fois de suite une même et énigmatique séquence de notes, plus de dix-huit heures durant ; Laurie Anderson et Pierre Henry ont signé aussi bien des performances confidentielles que des *tubes* (puisque c'est le mot), planétaires (*O Superman* en 1981 pour la première, *Psyché rock* en 1967 pour le second). Les installations de Céleste Boursier-Mougenot ont elles aussi cette immense qualité de ne pas se pousser du col et d'être bienveillantes aux non-initiés, maintenant le lien nullement impossible entre recherche expérimentale et public populaire.

Céleste Boursier-Mougenot, comme Cage, se conforme à l'une des

principales règles de l'art moderne, énoncée magnifiquement par August Strindberg dès 1894 (voir « Du hasard dans la production artistique »²) : « *imiter la nature à peu près : et surtout imiter la manière dont crée la nature* ». Imiter la manière dont crée la nature, c'est, pour Strindberg, faire en sorte qu'advienne dans la création une part importante de hasard - il intervient nécessairement dans une oeuvre comme dans toute circonstance de l'existence, mais un artiste peut décider de lui concéder d'emblée la direction des opérations. Or l'écrivain et dramaturge suédois se réfère souvent, pour illustrer cette thèse, à la musique : « *On rapporte, dit-il, que les Malais font des trous dans le fût des bambous qui croissent aux bois et lorsque le vent souffle, les sauvages, couchés à terre, écoutent des symphonies exécutées par ces harpes éoliennes gigantesques. Chose étrange, chacun entend une mélodie propre, harmonisée différemment selon le hasard du coup de vent* ». Du coup de vent au coup de dés, un très petit pas : celui du progrès technique qui a fait inventer l'instrument emblématique du hasard ... Car on peut très bien imiter la nature dans la manière dont elle crée sans la moindre référence ou allusion à des éléments conventionnellement perçus comme appartenant à une Nature idéalement primitive, indépendante de la culture. Strindberg suggérait déjà aux fabricants d'orgues de barbarie de « *percer la feuille tournante pêle-mêle, au hasard* », de façon à obtenir un « *kaleïdoscope musical* ». Cage, et Céleste Boursier-Mougenot utiliseront quant à eux toutes les ressources

électroniques de leur temps - ordinateurs, amplificateurs, détecteurs – sans pour autant se départir de la position de *retrait calculé* qui définit la condition de l'artiste aujourd'hui, lorsqu'il se réclame de ce paradoxe qu'est la tradition *moderne*, et préconise l'usage des procédures aléatoires plutôt que la maîtrise de formules apprises par coeur, ou l'expression grandiose d'une subjectivité souveraine.

Ce « *retrait calculé* » est bien différent de l'abandon au « n'importe quoi » que veulent y voir ceux qui condamnent encore l'art moderne au nom de son indifférence supposée à des règles centenaires. Cage dit très bien que le simple oubli des règles, l'improvisation sans frein, l'indiscipline, sont des impasses qui ne conduisent qu'à la reproduction mécanique des multiples stéréotypes enregistrés dans la mémoire de nos cerveaux comme dans celle de nos mains. Le hasard ne se livre pas sans réticence. Il lui faut des gages de respect et de fidélité, des marques de déférence. Il exige pour se manifester qu'on lui élève de petits monuments, qu'on se plie à des règles aussi contraignantes que celles de n'importe quelle discipline. De cela, l'Orient a eu bien mieux et bien plus tôt conscience que nous. Dans *Le Livre du thé*, écrit en anglais en 1906 mais encore la meilleure introduction possible à la civilisation japonaise, Kakuzô Okakura s'efforce de cerner le sens de l'art au travers d'un apologue bien proche de ceux de Strindberg, le conte taoïste de



La Harpe apprivoisée : l'empereur de Chine possédait sur ses terres un arbre gigantesque un jour transformé en harpe magique par un sorcier puissant ; de multiples musiciens avaient tenté en vain d'arracher un son véritable à cet instrument fabuleux (il ne laissait « échapper que d'insensibles notes de dédain »). Seul P'ei Wou, prince des harpistes, en caressant tendrement les cordes, tira de la harpe magique une musique sublime ; à l'empereur qui lui demandait son secret, il répondit : « Sire [...], les autres ont échoué parce qu'ils ne chantaient qu'eux-mêmes. J'ai laissé la harpe choisir son propre thème, et je ne pourrais dire si la harpe était P'ei Wou ou si P'ei Wou était la harpe » ... Cage s'était très logiquement tourné vers la pensée orientale et le bouddhisme dans la lente élaboration de ses méthodes de travail. D'abord, pour des raisons d'époque, vers l'Inde, mais très vite essentiellement vers le Zen japonais, au travers des cours et des livres de Suzuki, qui contribua largement à le populariser aux États Unis, et vers la tradition chinoise du *Yi King*, ou « livre des transformations » - un ouvrage de dévotion au hasard. Dès les années 1950, il n'eut plus recours, pour les inventions qu'il rechignait à laisser nommer *musicales*, qu'au système de tirage au sort selon les procédures du *Yi King*. Ces dernières étaient parfois si longues et compliquées qu'il lui fallait engager des assistants, astreints des journées entières à jeter inlassablement des pièces de monnaie, afin de laisser véritablement le hasard déterminer la moindre décision.

Si le lecteur impatient évoqué plus haut n'avait pas depuis longtemps jeté l'éponge, il verrait désormais gros comme le palais de l'Empereur à quoi il s'agissait d'en venir : à ceci que l'installation de Céleste Boursier-Mougenot pour le musée Chagall est exemplaire parce qu'elle est tout à la fois *mise en oeuvre* des règles de soumission au hasard que l'artiste, fidèle au programme de la modernité, s'impose dans chacune de ses installations, et *hommage* à une tradition japonaise qui obéit à ces règles depuis des siècles et se trouve, comme on l'a dit, accorder au poisson – vivant ou en image – une place de choix (une coïncidence qui pourrait être, elle, liée à la loi de la nécessité, dont le dialogue avec le hasard fait comme chacun sait le cadre même de notre vie).

Redisons en deux mots la nature du dispositif niçois : dans un bassin, préexistant et surmonté d'une mosaïque de Chagall, au sein du musée, Céleste Boursier-Mougenot a lâché un nombre de poissons légèrement plus élevé qu'il n'est d'usage – rien qui puisse nuire toutefois aux animaux, ni même se comparer aux entassements que nous endurons volontairement dans les métros, les autobus, et plus encore les stades ou les salles de spectacle. Cette population fait comme une nébuleuse d'instant. Un poisson, c'est à peine une forme, dans l'espace où il se meut : plutôt une particule de temps en mouvement, dont

on percevrait l'éclat fugitif (c'est peut-être le vrai secret des pêcheurs, qui ne lanceraient leurs mouches et leurs hameçons que dans l'espoir de capturer du temps, d'immobiliser des instants ...). C'est aussi l'animal imprévisible par excellence. On dit, j'ignore si cela correspond ou non à une réalité physiologique, que la mémoire du poisson rouge par exemple n'excède pas la seconde qui vient de s'écouler, ce qui expliquerait que les pensionnaires des aquariums puissent sans souci apparent effectuer, jour après jour, le tour du même bocal : chaque rotation serait pour eux une nouvelle aventure, oubliés qu'ils sont du trajet effectué l'instant d'avant. Dans ce petit théâtre du hasard scintillant, soigneusement élaboré comme un étang peut l'être dans un jardin japonais, Céleste Boursier-Mougenot a ajouté un dispositif sensible : capteurs et caméras subaquatiques. De la rencontre imprévisible des poissons avec cette extension artificielle de la sphère sensorielle du spectateur naîtront des milliers de menues expériences visuelles et sonores (c'est à tort qu'on assimile le monde sous-marin au silence, les bornes de notre audition - ou de notre *entendement* - sont seules en cause), qui sont l'enjeu véritable du dispositif.

Il y a gros à parier qu'elles seront fort distinctes d'une écoute de *La truite* interprétée par le professeur de musique à la fête de fin d'année. Rien de qui va se passer dans le bassin du musée Chagall n'est en effet au sens strict *prévisible*, donné ou

préconçu, autrement qu'aux fins de placer les visiteurs dans les conditions d'une perception inédite : rien ne devrait pour ces derniers avoir lieu que le lieu, « clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide », « excepté peut-être une constellation » (une constellation de sons et de poissons rouges, dirait un critique essayant maladroitement de pasticher Mallarmé tout en conciliant le hasard du poète symboliste avec celui de Céleste Boursier-Mougenot - la première entreprise, pasticher Mallarmé, est aventureuse ; la seconde, concilier l'univers mallarméen et celui d'un artiste tout acquis à la haute et modeste ambition de se faire l'intercesseur du hasard, est plus raisonnable. L'incisive acuité des installations de Céleste Boursier-Mougenot plaide pour elle, en tout cas). Que savez-vous, dira le lecteur impatienté que sa vindicte aurait conduit jusqu'au terme de sa lecture, d'événements que vous dites vous-même imprévisibles, et qui vous permette d'en parler avec tant d'assurance ? Demandez aux poissons rouges, lecteur impatienté.

NOTES :

1. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par Marc Dachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 37.
2. August Strindberg, « Du hasard dans la production artistique », Paris, *Revue des revues*, 1894. Réédition à L'Échoppe, Paris, 1990. (Toutes les citations de Strindberg qui suivent sont extraites de cet article).



Céleste Boursier-Mougenot

Né en 1961 à Nice, France
Vit et travaille à Sète, France

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

2009/2010 Musée national Marc Chagall, Nice

2009 Paula Cooper Gallery, New York, USA

2008 Galerie Xippas, Paris, France.

2007 Arsenal – Metz, Galerie d'exposition, Metz, France.

2006 *Etats seconds*, monographie Fonds régional d'Art Contemporain
Champagne-Ardenne, Reims, France / Paula Cooper Gallery,
New York, USA

2004 Le Maillon, Théâtre de Strasbourg, Strasbourg, France

2003 *Cerca Series - Céleste Boursier-Mougenot*, Museum of Contemporary
Art, San Diego, Californie, USA

2002 Le Grand Café, Saint-Nazaire, France / Beaux-Arts de Paris -
Parcours Saint-Germain, Paris, France / *Art Unlimited*, Art Basel 33,
Paula Cooper Gallery, Bâle, Suisse

2001 Paula Cooper Gallery, New York, USA / Rice University Art Gallery,
Houston, Texas, USA / Synagogue de Delme, Delme, France

2000 Contemporary Art Center, Cincinnati, USA

1999 Paula Cooper Gallery, New York, USA

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

2009 Troisième Biennale de Moscou, Russie.

2008 *Futursystem*, Lentos Museum, Linz, Autriche

2007 *La vida privada – Coleccion Josep Civi*, Centro de Arte y Naturaleza,
Fundación Beulas, Huesca, Espagne / *Ensemble*, ICA University of
Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania, USA / *Soundwaves: the art
of sampling*, Museum of Contemporary Art, San Diego, La Jolla,
Californie, USA

2006 Biennale de Busan, Busan, Corée du Sud

2005 *In-formation*, Galéria Jána Koniarka, Trnava, Slovaquie / *Ambiance*,
K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Allemagne / *Vanishing Point -
Hidden Beauty in Contemporary Art*, Israël Museum, Jerusalem, Israël
/ *AudioFiles*, USF Contemporary Art Museum of Tampa, Floride, USA

2004 *O estado das cousas - O obxecto na arte contemporánea 1960-2000*,
MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Espagne / *In
extremis*, Printemps de Septembre, les Abattoirs, Toulouse, France /
Mary Goldman Gallery, Los Angeles, USA

2003 *L'endroit du regard*, CRAC Languedoc-Roussillon, Sète, France /
Projet Grand Est, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea,
Turin, Italie

2002 *Estudio Abierto*, Buenos Aires, Argentine / *Digression à la frontière*,
Stadtgalerie, Sarrebruck, Allemagne

2001 Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Wesleyan University,
Connecticut, USA

2000 *New Media, New Face, New York*, ICC (InterCommunication Center),
Tokyo, Japon

1999 *1999*, P.S.1, New York, USA

REMERCIEMENTS

À l'artiste qui s'est totalement investi dans ce projet d'exposition,
À Didier Semin,
À l'ensemble du personnel de la Direction des musées nationaux
du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Crédit photographique : Musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Les Editions DEL'ART.