

ETC



Entre flux et excès : la fable contrariée

Christine Palmiéri

Number 71, September–October–November 2005

Fable et fabulations (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35225ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

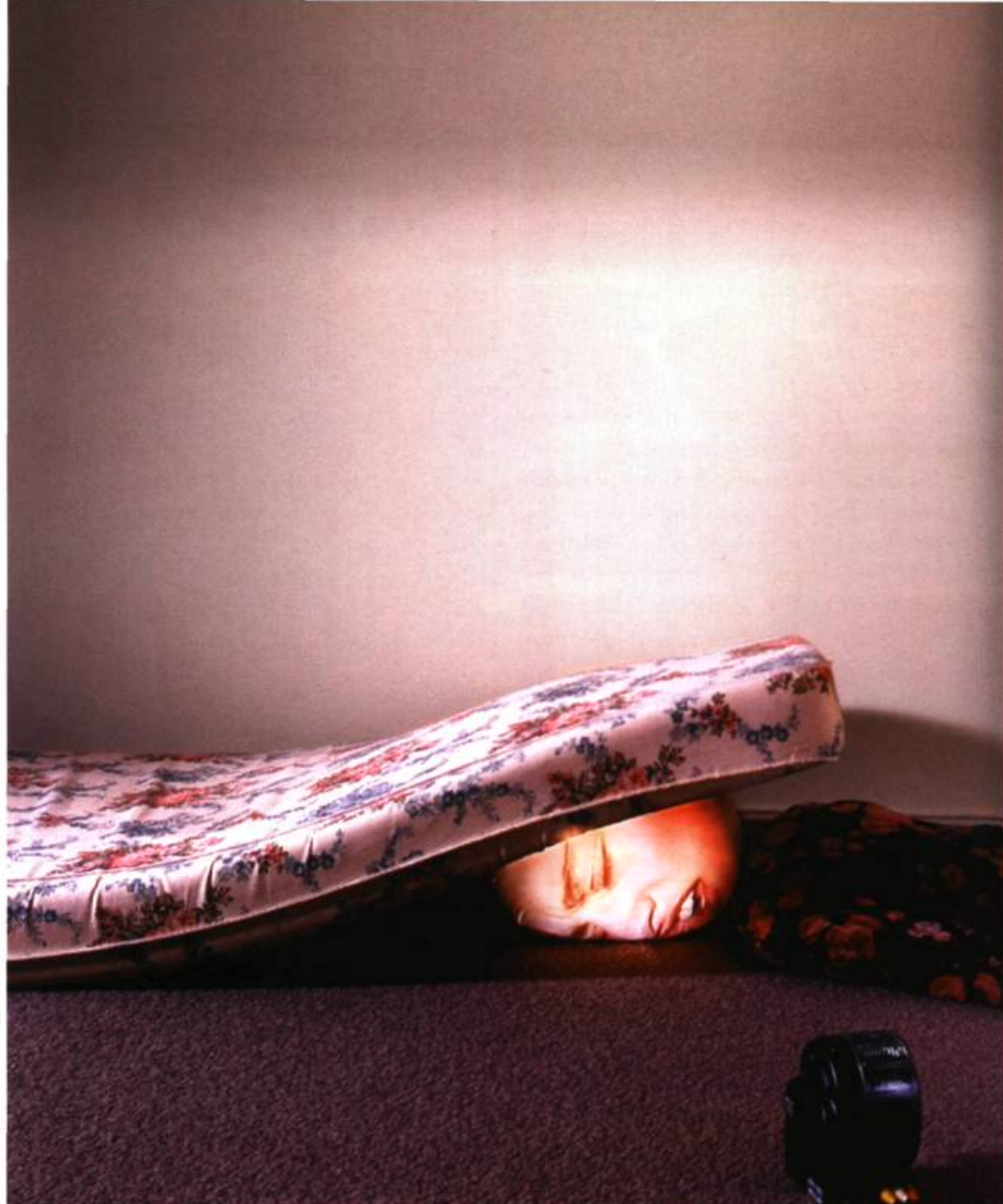
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Palmiéri, C. (2005). Entre flux et excès : la fable contrariée. *ETC*, (71), 42–47.



Tony Oursler, *Getaway # 2*, 1994. Installation avec projection vidéo. Actrice : Tracy Leibold.

ACTUALITÉS / DÉBATS

ENTRE FLUX ET EXCÈS : LA FABLE CONTRARIÉE

« Il faut encore du chaos en soi pour mettre au monde une étoile dansante. »¹

« ...montrer comment l'art des images et sa pensée ne cessent de nourrir de ce qui les contrarie. »²

Entrer dans une œuvre, c'est entrer dans la fable qui la constitue, c'est entrer dans son propre chaos (celui de l'œuvre mais aussi celui qui nous est propre et qui trouble notre territoire affectif et conceptuel), et se laisser emporter dans l'utopie de son esthétique ou de son anti-esthétique³. C'est pénétrer dans un lieu où l'hétérotopie dynamique, activée par les multiples actants perceptifs, sensoriels et cognitifs, nous oblige à manœuvrer selon des règles de navigation grâce auxquelles nous

pouvons en faire l'expérience, l'approcher et en retirer un substrat essentiel, qui comble l'espace en creux de l'irrationnel. « L'entrée en fable c'est éprouver la transformation déréalisante de nos espaces familiers, c'est rendre l'espace étrange, inquiétant », dit Georges Didi-Huberman⁴, qui ajoute : « L'artiste donne chair à des lieux, je veux dire des espaces improbables, impensables, des apories, des fictions topiques. Des espaces investis, envahis par un processus de transformations que l'on peut nommer une fable en référence aux philosophies antiques. C'est bien une fable que Platon convoquait chaque fois qu'une difficulté majeure se présentait à la pensée conceptuelle comme aux littératures de notre modernité (Carroll, Beckett, Kafka etc.) ». Entrer dans l'œuvre, dans la fable de l'œuvre, c'est ouvrir la porte maintenue fer-

mée par la raison dominatrice, c'est plonger dans un espace pathémique, lieu originaire de l'expérience esthétique, lieu de la pensée en œuvre.

L'œuvre-fable

Cependant, si toute œuvre oblige l'entrée dans son espace fabulatoire, certaines mettent en évidence ces processus de fabulation en les problématisant, les thématissant, les rendant incontournable dans un excès de déréalisation. Il faut dire que la fable a ceci de paradoxal : d'une part, elle permet la libération de l'imagination, donc, l'exploration débridée de l'imaginaire (ainsi des mythologies grecques avec leurs éventails de dieux, déesses et démons), donc, l'ouvert vers l'irrationnel et la passion ; d'autre part, elle codifie et identifie ces excès et ces écarts mis en scène pour mieux les réprimer, devenant ainsi porte-parole de l'éthique ou de la morale⁵. La fable a longtemps ainsi été tendue entre deux pôles opposés : d'un côté l'ordre, l'obéissance, la civilité, et de l'autre, le désordre, la folie, la barbarie. Ce qui lui permet de conserver un équilibre fondamental dans l'élaboration d'une éthique basée sur des modes de comportement plus humains que ceux proposés par la morale religieuse, avec ses méthodes coercitives. La fable a pour objectif la prise de conscience en invitant à la compréhension et au raisonnement individuel. Elle s'inscrit d'emblée dans une dimension ludique car elle opère en apparence entre la « futilité » et la « profondeur » qui font son ambiguïté fondamentale, sa particularité intrinsèque. C'est sous ce mode d'apparence fantasque, ludique ou tragique que de nombreux artistes déréalisent aujourd'hui le réel pour mieux se le réapproprier et ainsi le transformer, l'investir de fantasmes singuliers, bien que les stratégies fabulatoires et les visées ne soient plus les mêmes que celles utilisées dans ce que l'on peut appeler la fable classique. Deux expositions marquantes à cet égard investissent en même temps des lieux de l'art contemporain, promettant un voyage fantastique dans les eaux troubles de la passion et des rêves. Il s'agit, d'une part, de l'exposition *Dispositifs*, présentée au Jeu de Paume, et, d'autre part, de l'exposition *Dio (Dionysiac)* au Centre Pompidou, au printemps 2005.

Théâtre de marionnettes MPD

L'exposition *Dispositifs* recense neuf installations multimédia, de 1994 à 2005, de l'artiste Tony Oursler, dans lesquelles il met en scène un théâtre où mythologies personnelles et mythologies contemporaines se rencontrent. L'exposition, à l'image d'un territoire critique peuplé de créatures MPD (multiple personality disorder), empêtrées dans des fictions plurielles, mélodramatiques, s'ouvre sur des espaces fantasmagoriques à la limite du cauchemardesque

et du burlesque. D'immenses yeux animés par vidéo projection semblent flotter dans l'espace et nous épier de leur flux lumineux ; gigantesques pupilles-miroirs épousant des sphères écraniques et renvoyant la silhouette de l'artiste piégé par ses dispositifs mis en évidence dans la semi-obscureté régnante. Ces yeux volumiques, yeux/corps parmi lesquels nous devons nous frayer un passage pour continuer notre visite, semblent nous dévorer du regard, déclenchant en nous un certain trouble, mais des mains écraniques nous caressent, qui frôlent aussi les murs, nous rassurant un peu, alors que des voix nous interpellent du fond d'une zone retranchée, fond d'escalier où se terrent des lilliputiens à tête écranique démesurée. Devant ces corps/œil, corps/main, corps/cerveau, corps/bouche, la vidéo semble éviter le corps/corps, qui n'est présent qu'en tant qu'objet tridimensionnel et non écranique. D'ailleurs ces corps/corps sont toujours trop petits par rapport à leur tête écranique ; les personnages constitués sont alors difformes. Ainsi, le corps n'est pas un tout solidaire mais une constellation de fragments déformés, étirés sur des écrans volumétriques, enveloppés de vêtements ou sphériques et lisses. La fragmentation et la volumétrie écranique propres au travail de Tony Oursler illustrent, quasi-mimétiquement et de façon caricaturale, les saillances perceptives en œuvre dans l'expérience de la rencontre avec l'autre au sein d'un univers homogène d'effarement qui génère de la stupeur. En effet, on ne saurait rester impassible, non pas devant ces œuvres mais dans ces œuvres, car nous déambulons dans des configurations spatiales en abyme où grouillent toutes sortes d'éléments : pans de mobiliers, morceaux d'architectures, corps écraniques volumétriques qui nous parlent, s'adressent à nous dans une atmosphère de confidentialité. Les momies, poupées de chiffon parlantes apparues au début des années 90, sortes de marionnettes abandonnées par la main qui habituellement leur donne vie, juchées à même le sol et parfois même écrasées sous des objets, parlent timidement, offrant un visage aux expressions craintives ou ahuries, tout en citant par bribes des extraits de dialogues entre Jean Baudrillard et Paul Virillo ou Laurence Louppe et Thierry Kuntzel. Sous les traits de pantins pathétiques et bredouillants, elles sont le reflet de l'homme occidental indécis et malmené entre son conditionnement et son inflexion au matérialisme. Ces fragments de conscience, cette présence, cette vie inqualifiable entre réalité et fiction, engendrés par les dispositifs chaotiques, nous poursuivent et créent des obstacles en nous déstabilisant, nous déconcentrant. Dans cette topographie de simulation complexe du vivant morcelé, ponctué par des saillances et des prégnances insolites, le spectateur peut évoluer à son gré en recomposant le récit, se

transmuant à son tour en fabulateur. Ce travail de reconstruction obligé octroie une nouvelle respiration à l'œuvre et nous permet de rentrer dans sa fable, d'y participer non sans un certain malaise puisqu'il nous laisse dans ce labyrinthe de créatures étranges, dans une multiplicité d'histoires sans solution et sans fin.

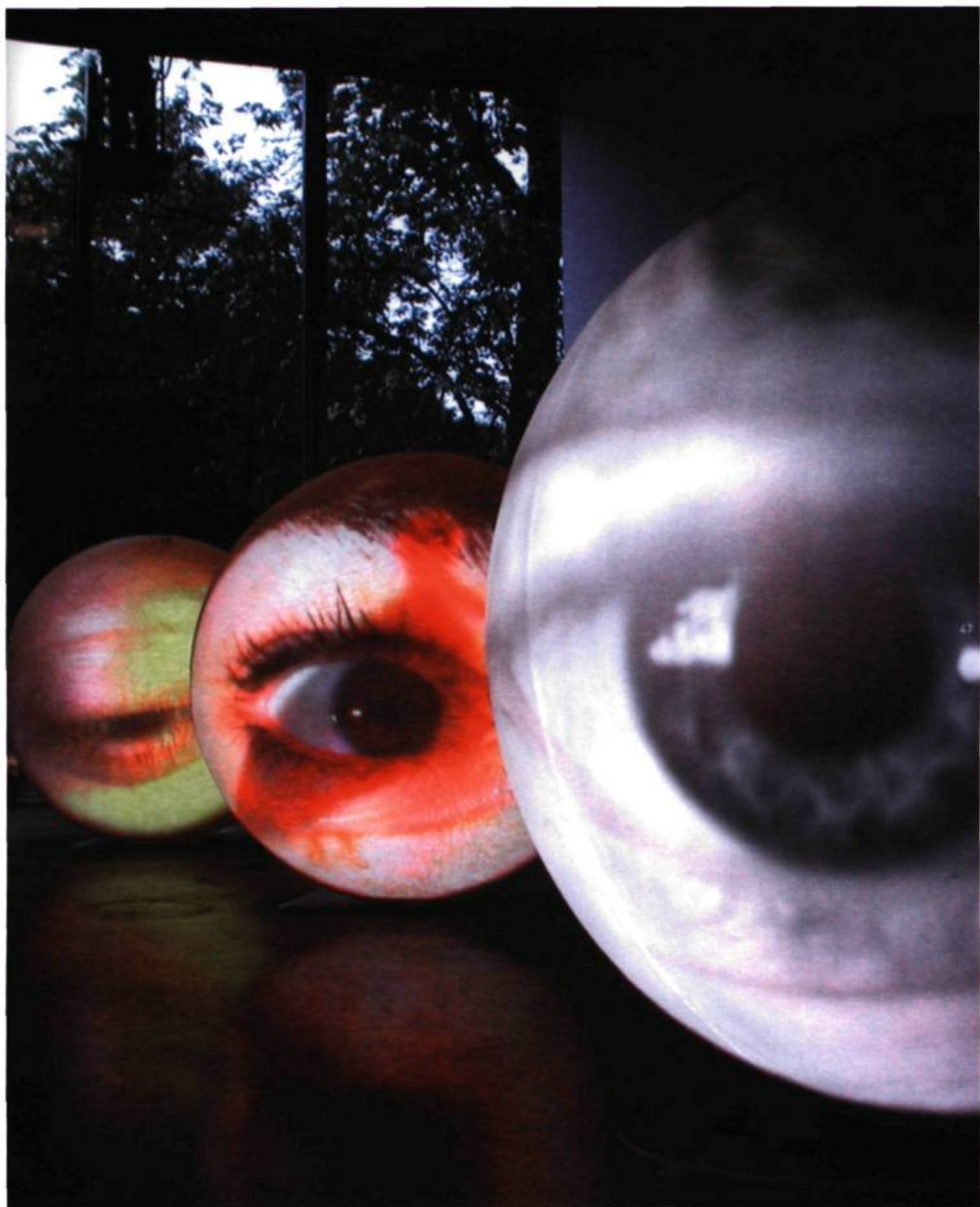
Tragi-comédie contemporaine

L'exposition Dio (diminutif de dionysiac, néologisme qui fait référence au français et à l'anglais), présentée au Centre Pompidou, évoque d'emblée, par son titre, les passions tourmentées de la mythologie grecque. D'ailleurs, cette exposition est placée sous l'égide de Nietzsche et de son concept esthétique, développé entre autres dans *Naissance de la tragédie* (1871), où il s'inspire du dieu grec Dionysos, dieu de l'explosion et de l'enthousiasme, des forces de vie et de destruction, de tous les déchainements, pour aboutir à une notion de flux en excès, dont la vie n'est qu'une partie. C'est dans l'articulation tendue, voire contradictoire, de ces forces en action, que se situe le tragique contemporain. En effet, les polarités apolliniennes et dionysiaques en œuvre dans la tragédie, telles que démontrés par Nietzsche, sont les fils conducteurs de cette exposition, faisant écho aux tragédies contemporaines transbahutées entre, d'une part, l'exaltation de la vie et, d'autre part, la colère, dans un débordement de passion, sinon de fabulation. Selon les mots de la commissaire Christine Macel, cette « exposition-réflexion » propose un état d'esprit et une sensibilité commune aux quatorze artistes présentés, et c'est dans un rapport spécifique de l'art à la vie, un désir d'affirmation et un refus de résignation, qu'ils s'expriment, avec l'ironie et le sarcasme qui sont devenus leur signature, rappelant les fêtes burlesques de contes et de légendes du moyen âge. Ainsi, de Paul McCarthy à John Bock, en passant par Fabrice Hybert, Dionysiac se présente comme une grande fête avec ses nombreux événements (nuits de cinémas, performances de Kendell Geers et Gelatin) et avec en son cœur un « sound-room » créé avec les artistes.

Les œuvres proposées sont débordantes d'un trop-plein de flux vitaux, de liquides visqueux et d'excréments, comme l'installation *Sheep Plug* (2005), de Paul McCarthy et de Jason Rhoades, constituée de 200 savons, de quatre bidons en plastique, remplis des déjections des visiteurs de la Documenta XI (emblème ironique des déchets de la société du spectacle), d'huile pour bébé, et de deux vidéos. Cette installation est le troisième avatar de leur œuvre *Shit Plug*, déjà exposée sous deux formes différentes.

Elle se déploie à l'image d'un atelier de moulage où des lutins (les artistes avec bonnets et nez à l'enflure exagérée, tels qu'on peut les voir sur les vidéos) se seraient affairés obsessionnellement à fabriquer des objets étranges en savon, représentant des cônes boursoufflés d'allure phallique. Dans un travail de déconstruction des symboles américains, « ils célèbrent le maniement orgasmique et transgressif des flux corporels, sang, sperme, excréments, aliments, dans la jouissance de l'interdit » et disent « s'adresser de la sorte à une société anesthésiée »⁶. En effet les grandes dégoulinures et les éclaboussures de substances non indentifiables, souillant tous les objets de l'installation et le sol, témoignent de la frénésie qui s'est emparée des artistes et du public lors du vernissage-fanfare, tel que les vidéos le montrent. On a l'impression de se retrouver dans l'univers d'un Bosch, où les multiples actions désordonnées des hommes trouvent une signification dans les zones floues où le bien et le mal se côtoient dans l'hybris fantasque qu'ils partagent. Il en est de même de l'œuvre *Jumbo Spoon and Big Cake* (2000), de Thomas Hirschhorn, qui étale les mets d'un festin gigantesque dans l'exubérance d'amoncellements d'objets recouverts de papier aluminium, papier doré, feuille en plastique transparente, le tout bariolé de peinture en spray, éclairé par des néons et maintenu ensemble par du ruban adhésif et des chaînes métalliques. Frôlant des ustensiles de cuisine géants, on a la sensation de circuler dans une maison démesurée, comme Alice au pays des merveilles. Parmi ce fatras d'objets se trouvent des découpures de journaux et quatre vidéos habilement intégrées, qui nous rappellent sans cesse les drames de l'humanité passés et présents. Ces offrandes sont celles d'une histoire qui s'alimente à même le clinquant médiatique. La surabondance et l'excès d'informations multiformes, kitsch et tragique, nous invitant à une grande bouffe du réel, ne peuvent que provoquer en nous un effet de malaise, sinon la nausée. Cette œuvre démontre l'idée d'une culture en péril qui célèbre la mort de ses mythes et des ses utopies.

Quant à lui, Christoph Büchel nous invite à pénétrer, deux par deux, dans une chambre froide, pour assister à la congélation des restes d'une grande fête. L'installation *Minus*, de 2002, réactivée pour l'événement et rappelant la présence de la musique dans l'univers « dionysiaque », présente les restes congelés d'une fête organisée quelques jours avant le vernissage, qui eut lieu dans un conteneur où ont joué deux groupes de rock : on peut y voir des instruments de musique recouverts de glace et des déchets suspendus par le froid. C'est l'excès figé dans sa forme ultime.



Tony Oursler, *Mirror Maze (Dead Eyes Live)*, 2003. Installation avec projections vidéo.
Vue de l'exposition « Yanomami l'esprit de la forêt », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Toujours dans cet esprit de frasques et de fêtes, dans l'installation *Pump Pee Doo* (2005), de Richard Jackson, huit ours géants en fibre de verre moulée, dont certains ont une tête d'urinoir, pissent de la peinture devant nous et sur nous, si nous ne prenons garde, dans une énergie picturale dégageant une joie exubérante et ironique. Un revirement s'opère dans cette œuvre qui vise à montrer l'envers de la fable, à la dénaturer pour en renaturaliser la fiction, qui nous fait un pied de nez, en nous avertissant des pulsions et des mauvais coups qu'elle peut nous jouer, à trop

vouloir s'en approcher. Dans une théâtralisation tragi-comique et caricaturale, Malachi Farrell propose l'installation mécanique et sonore ultra-sophistiquée, *O'Black (Atelier clandestin)*, (2004-2005), réalisée à partir de matériaux bruts. Elle dénonce l'excès et l'aliénation typique de l'époque, avec son ivresse propre à la production démesurée. Avec énergie et brutalité, l'artiste crée une atmosphère d'extrême violence dans l'hystérie sonore et mécanique des machines à coudre et des fers à repasser qui fonctionnent tout seuls, sous l'éclairage scintillant de quelques



Christoph Büchel, *Minus*, 2002. Concert et installation, Zürich, Migros Museum für gegenwartskunst Zürich.
 © Christoph Büchel et Migros Museum für gegenwartskunst Zürich.

ampoules se balançant dans la vapeur. Dans un style quasi-clownesque, il nous fait entrer dans l'abîme des fables propres aux sociétés industrialisées avec leurs promesses utopiques.

Légitimer la fiction du réel

Devant ces œuvres chaotiques où le grotesque, le caricatural, le fantasque et le tragique se bousculent, sans solution et sans fin, sans qu'aucune leçon ne nous soit donnée, dont la seule éthique est de montrer ce que l'individu devient dans l'ivresse d'être un pion en action brouillé et confus par la multitude d'informations et de connaissances, on peut dire, pour reprendre les mots de Nietzsche, que « la connaissance tue l'action, parce que l'action exige qu'on se voile dans l'illusion »⁷. Cette illusion que propose la fable contemporaine, c'est ce qui permet d'en accepter le tragique. Par conséquent, s'il y a une communication entre les êtres humains, celle-ci n'est possible que par les codes qui régissent une immense *fabula*, sorte de *chora* qui englobe rhyzomatiquement les multiples fables et dans laquelle chacun trouve son compte. Dans ce contexte, l'excès et le débordement de flux vitaux⁸ deviennent une instance de légitimation de la réalité/ fable, sinon de la fiction du réel. Actant et

créateur de fables, ces artistes prendraient en charge une mission, celle de faire partager au monde ce qu'il a de plus enfoui, de plus tragique, cette part de sensible réprimée, ce partage du sensible. Comme le dit Jacques Rancière, « c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie »⁹. Devant ces œuvres, il y a une sorte de contrat qui s'impose dès que l'on accepte d'entrer en fable. Les œuvres n'étant plus qu'une représentation de matière sensible, sensorielle, sortes de filtres des damnations et des bonheurs du monde. Ainsi, quand le réel et la fiction se confondent, il y a redoublement des affects dans cette *fabula* partagée par tous ceux qui y participent et se laissent emporter par elle. Il y a donc une relation paradoxale entre la véracité du réel et la fiction esthétique qui l'emporte en même temps. L'art aura toujours raison de tout, tant de la présence crue que de celle qui est symbolisée, tant que la *fabula* durera, même si celle qui nous est contemporaine se révèle sans morale réparatrice des forces du mal, sorte de fable contrariée¹⁰, à l'image de notre siècle.

CHRISTINE PALMIÉRI



NOTES

- ¹ Friedrich Nietzsche dans le prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra I*, Paris, Bourgeois, 10/18, 1958.
- ² Jacques Rancière, dans le prologue *La fable contariée de la fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- ³ Selon la définition qu'en donne Jacques Rancière dans *Malaise de l'esthétique*, Paris, Galilée, 2005.
- ⁴ Dans une entrevue qu'il m'accordait dans le numéro 53 d'*Etc.*, au printemps 2001, à propos de l'exposition *Fables du lieu*, qu'il préparait, en tant que commissaire, pour Le Fresnoy, à Tourcoing, hiver 2001.
- ⁵ La morale en tant que théorie de l'action humaine et en tant qu'elle est sou-

mise au devoir et a pour but le bien, processus que l'on peut observer dans les fables d'Ésope et de La Fontaine par exemple.

- ⁶ Christine Macel, *L'art en exès de flux ou le tragique contemporain* dans le catalogue de l'exposition *Dio(n)ysiac*, Paris, Centre Pompidou, 2005.
- ⁷ Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 55-56.
- ⁸ Et cela se vérifie aussi dans d'autres types d'œuvres au maniérisme exacerbé, comme celles de Matthew Barney et de Cindy Sherman, par exemple.
- ⁹ Jacques Rancière, dans une entrevue qu'il m'accordait dans le numéro 59 d'*ETC.*, à l'automne 2002.
- ¹⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, note 2.

