

ETC



Fables et installations, esquisses d'une relation (Alain Fleischer, Sophie Calle, Alexandre Castonguay, Ann Hamilton)

Ludovic Fouquet

Number 71, September–October–November 2005

Fable et fabulations (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35221ac>

[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

Fouquet, L. (2005). Fables et installations, esquisses d'une relation (Alain Fleischer, Sophie Calle, Alexandre Castonguay, Ann Hamilton). *ETC*, (71), 22–26.



ACTUALITÉS/DÉBATS

FABLES ET INSTALLATIONS, ESQUISSES D'UNE RELATION

(ALAIN FLEISCHER, SOPHIE CALLE, ALEXANDRE CASTONGUAY, ANN HAMILTON)

« Fable », ce mot est depuis toujours lié au récit (1155, du latin *fabula*), il fut construit sur des étymologies du mot « parler », un récit oral donc, mais qui très vite s'exprima à travers l'écrit pour désigner le sujet d'un récit, imaginaire ou non, une moralité, voire une « allégation mensongère ». Si la fable est un sujet courant d'interrogations littéraires, il est moins usuel dans le champ artistique, où l'on développe parfois une véritable méfiance à son égard. Et pourtant, elle pour-

rait être l'un des moyens essentiels de la relation qui lie le spectateur à une œuvre, son vecteur majeur. Car à travers la fable, c'est toute la reconnaissance et l'intégration de l'œuvre qui sont en jeu, désignant autant le positionnement du spectateur face au monde que celui de l'artiste. Ainsi, l'univers de Duane Michals relève à la fois de la narration pure (avec des séquences en images illustrant un épisode, qui lui-même renvoie à des récits connus : *Le fils prodigue*, par exemple) et du carnet de bord, voire du journal intime de l'artiste et de l'œuvre en créa-



tion. Ses photographies s'accompagnent, ou contiennent, de nombreuses traces écrites, qui sont la fable de la fable.

Très souvent, en littérature et plus particulièrement au théâtre, on évoque avec la fable le récit, voire l'intrigue, sans trop dissocier entre la part de réel et d'imaginaire qui entrent en jeu. Or, c'est toute l'ambiguïté du rapport à la fable que de jouer de confusion entre ces deux univers. Il y aurait donc, dans l'idée de fable, d'un côté la relation à une histoire racontée et de l'autre, la relation au réel. Comment opère cette reconnaissance dans le cadre des installations ?

Alain Fleischer, avec *Ce film est l'histoire d'une image* (1998), multiplie les ambiguïtés entre la part narrative d'un film qu'il projette (une rencontre amoureuse)

pre intimité. *Douleur exquise* (1984-2003) met en scène une rupture amoureuse vécue par l'artiste. Œuvre constituée de trois installations, on y trouve d'abord un récit photographique déroulant le voyage en Asie que faisait Sophie Calle en 1984 et à l'issue duquel elle devait retrouver, le 25 janvier 1985, son amant dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, à New-Delhi. Puis, une reconstitution de la chambre d'hôtel désertée, seule reste la robe qu'elle portait ce jour-là et le téléphone rouge qui devait signifier la mauvaise nouvelle¹. Enfin, *Après la douleur* présente le récit des trois mois suivant la séparation, brodé sur des panneaux de tissu qui sont intercalés avec des récits, eux aussi brodés, de témoignages d'inconnus livrant l'expérience de leur plus grande douleur. La fable est brodée, la souffrance est ainsi longuement transcrite

et le témoignage ou le carnet de bord du processus même en cours (l'apparition d'une image, la persistance de l'image filmée sur un papier sensibilisé). Cette performance-installation est avant tout une fable photographique, puisqu'à l'issue de la projection du film sur un écran de papier, on assiste au tirage (en grand format, avec force balais et tuyaux d'eau pour le rinçage) d'une image qui est le résultat de la persistance lumineuse des images du film.

Sophie Calle joue de cette confusion vie/œuvre, réel/fable en se tenant à leur exact seuil. Utilisant aussi bien son histoire personnelle (faite de deuils, de séparations) que celle de parfaits inconnus (qu'elle suit, qu'elle interroge), elle développe, sur le mode de la fable, un travail sur la perte et l'absence : journal intime de la création et jeu avec la figure même de l'artiste Sophie Calle. Mise en abyme ambiguë qui fait de la fable autant l'occasion d'une introspection que d'une véritable projection (notamment dans sa série des chambres d'hôtel, pour laquelle Sophie Calle endosse un double statut, à la fois femme de chambre officielle et artiste photographiant la chambre d'inconnus). En haut de la Tour Eiffel, assise dans un lit, pendant la première Nuit Blanche à Paris, Sophie Calle propose à chaque visiteur de lui raconter une histoire. Le lieu de l'œuvre devient le lieu du dépôt d'une fable, du partage de cette fable avec l'artiste. Dans un lien évident avec un conte célèbre (autre fable), *Les mille et une nuits*, l'artiste, sultan d'un nouveau genre, demande à être tenue éveillée toute une nuit, en laissant 5 minutes de parole à chaque visiteur et en l'accueillant sur le seuil même de sa propre



jusqu'à l'estompement de la douleur, signifié par une évolution chromatique des fils de broderie, à peine perceptibles au final sur les tissus gris. Sur le dernier panneau, plus qu'un mot : « Suffit ». On a recours ici, de façon manifeste, à la fable comme récit, tout en recourant à une réalité biographique. Mais systématiquement cette dernière se trouve, chez Sophie Calle, perturbée dans un jeu de brouillage entre fiction et réalité. L'installation est la forme qu'adopte l'artiste pour témoigner d'une démarche qui s'appuie souvent sur des rituels (*Le rituel d'anniversaire*, 1980-1993). Pendant 13 ans, l'artiste a invité autant de convives que son nouvel âge, avec à chaque fois invitation d'un inconnu, qui faisait donc irruption dans son intimité. Les cadeaux ne furent pas ouverts mais précieusement conservés avec la liste des convives, afin de les exposer. Cette pratique des rituels a inspiré un personnage à Paul Auster, dans son roman *Léviathan*. Or, Sophie Calle va ensuite suivre deux de ces rituels, dont elle témoignera dans *De l'obéissance, Livre I² : Le régime chromatique*, ou l'instauration d'un régime respectant la couleur attribuée à chaque jour de la semaine,

et *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, qui consista à déterminer l'activité d'une journée en la plaçant sous le signe d'une lettre de l'alphabet. Il y a là un jeu de renvois entre fiction et réalité qui se cristallise dans l'activité littéraire et y trouve une nouvelle inspiration. La fable constitue l'œuvre, inspire la fable (littéraire), et s'en inspire à son tour !

Le recours à la fable comme référent est une réalité courante de l'installation. La matérialité brute de l'objet, ou du rapprochement d'objets, provoque une production de sens, appelle une intervention interprétative, mais il faut entendre cette dernière au

sens large. Il ne s'agit pas, en effet, de tomber dans le « traduis-moi » qu'une visiteuse de la dernière exposition d'Ann Hamilton³ lançait à son amie ! Un discours se construit, mais qui trouve toute sa force lorsqu'il s'appuie autant sur les réflexions intellectuelles, les reconnaissances, que sur l'affect et qui ne se satisfait pas de la simple description (« un gyrophare rouge posé près d'un gyrophare bleu, les deux allumés dans une pièce blanche » : *Lovers* de Kendel Geers⁴). Cela est valable pour toute installation, mais certaines jouent de manière particulière avec ces bases, y recourant de manière allusive mais prégnante (Alexandre Castonguay) ou les tenant à distance, possibles mais non nécessaires (Ann Hamilton).

En effet, avec *Digitale*, de Castonguay⁵, la fable surgit de manière moins évidente mais tout autant essentielle, à la fois la fable comme mythe ou mythologie, mais aussi comme histoire d'un procédé (photo puis vidéographique) : c'est l'histoire d'une technique, mais c'est aussi l'histoire de nos mythes, de nos relations à l'image. Dans la galerie toute blanche et vide, un simple banc invite à s'asseoir face à une image projetée, photo grisée, comme voilée d'une lumière pixélisée. Sur ce banc, un appareil photo (bricolé en caméra) et un écran tactile, intégré à la surface de tissu et réagissant tel un miroir d'eau. En appuyant sur un des boutons de l'appareil photo, on fait apparaître une nouvelle image sur le mur – ce que l'on voyait au mur était donc une image prise par un visiteur venu avant nous. Et alors ressurgissent les mythes, la fable comme référence mythologique, comme base narrative implicite : Narcisse. On découvre en effet que le reflet se fait trompeur, ou qu'il s'agit plutôt d'un reflet avec écho (et revoici la pauvre nymphe, épuisée d'amour). Là où la voix d'Écho se perd dans un souffle d'air⁶, l'image se noie dans une blancheur qui progressivement va l'effacer, jusqu'à la confondre avec le mur. On confie donc à la caméra une mission de visibilité et de conservation, mais cette délégation de souvenir (habituelle dans la relation à l'appareil photographique) est ici contrariée par le fait que l'image se délite et finit par disparaître. *Digitale* est un doigt tendu vers l'image qui fuit, une allusion amusée à un processus créatif qui appartient presque déjà à l'époque des mythes, donc des fables. *Digitale*, c'est à la fois le doigt (l'image argentique, l'image vidéo, bref l'image à support !) et le nombre (l'image numérique, l'image à chiffres) ; *digilus* en latin et *digit* en anglais, que le boulier ancestral réconcilierait ! La fable (références antiques, techniques, étymologiques) est une aide à l'approche de l'œuvre, elle n'en est pas une propédeutique, mais en stimule l'expérimentation.

Phora, la dernière exposition d'Ann Hamilton, maintient au contraire l'installation dans un en-deçà de la fable, mais un en-deçà tout proche, qui n'oublie pas la fable sans la rendre première ; jeu d'allusions qui prennent toute leur force parce que non résolues.



Il n'y a rien de plus ennuyeux, en effet, que d'être confronté à des propositions-rébus, dont il faut décoder les références pour en pénétrer le sens, voire y avoir tout simplement accès. La relation est alors laborieuse car avant tout intellectuelle, intelligente ! Dans chaque installation proposée à la maison rouge, il y a manifestement une base narrative, des références à des fables diverses (concernant l'écriture et l'inspiration, la parole et le secret, le réfugié et le disparu) ou à des épisodes historiques bien précis (réalité communiste, réalité des réfugiés), mais celles-ci ne sont absolument pas nécessaires, reléguées bien loin derrière l'expérience sensible du visiteur, ressentant pleinement une puissance métaphorique en action mais sans chercher à en dégager une symbolique précise. Qu'il s'agisse de l'image d'une plume traçant une ligne (image projetée en rotation dans une pièce vide) parmi le bruissement de petits haut-parleurs fixés au bout de bras mécaniques tournoyant au-dessus de nos têtes), d'une tente de réfugiés flottante, inclinée, doublée de soie et entourée d'étranges *sousophones* (deux pavillons de tubas joints et diffusant des enregistrements de voix de femmes en français et en arabe), de vêtements flottants, suspendus au-dessus d'un *sousophone* diffusant une marche militaire, ou encore d'une grande table au sous-sol à hauteur insolite et reproduisant le tracé exact de la tente de réfugiés un étage au-dessus, nous sommes confrontés à un univers qui fait avant tout appel à notre déambulation (physique et mentale), qui parle par de nombreux affects, en multipliant des horizons possibles comme autant de fables, dont jamais nous ne cherchons à préciser l'identité. Nous nous prenons à tourner à notre tour et, comme ces voix de femmes, à tenter des combinaisons à partir des élé-

ments proposés (ici, une phrase : « *There, here, now, you, I, in this place, speaking. The things we offer. How to account for each other, to attend the order, sounding.* »), sans pour autant chercher à faire une phrase. La fable est belle car toute proche mais non perceptible, telle ces bouches ouvertes qui semblent parler, hurler, chanter (on se fait vite une fable), bouches que l'on découvre être celles de statues polychromes filmées du bout du doigt par une mini-caméra, le *filmage* se faisant caresse. C'est en la gardant dans l'imminence d'un dévoilement que l'on peut tout à fait apprécier ce type d'installation visuelle, sonore, profondément spatiale et sensible avant tout.

La fable serait donc ce qui accompagne toute confrontation à une œuvre réconciliant à la fois la proposition de l'artiste et la réception du spectateur, elle est ce qui les lie, elle est la voie d'accès à la rencontre, une voie non toujours tracée de manière évidente, non systématique, mais affleurante. On pourrait alors voir la fable comme une sorte d'horizon servant de base à la contemplation.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

- ¹ Et l'on ne peut s'empêcher de penser au fameux téléphone blanc des pièces de boulevard, par qui tout arrive ! Sophie Calle, exposition « *M'as-tu vue ?* », Centre Pompidou, Paris, 19 novembre 2003-15 mars 2004.
- ² Sophie Calle, *De l'obéissance, Livre I*, Arles, Éditions Actes Sud, 1998.
- ³ Ann Hamilton, *Phora, La maison rouge*, Paris, 18 février-22 mars 2005.
- ⁴ Cf. Ludovic Fouquet, « *Kendel Geers : Débris de civilisation* », in *ETC Montréal*, n° 50, juin, juillet, août 2000, p. 58-61.
- ⁵ Alexandre Castonguay, *Digitale*, Galerie Pierre François Ouellette, Montréal, 17 juin-11 septembre 2004.
- ⁶ Et le fait que les images du *Brownie* (appareil photo), projetées sur le mur, soient transmises sans fil (Wi-Fi) n'est pas sans faire « écho » avec les notions d'écho et de reflet véhiculées par le mythe.



Archipel
de la
Tempérance

Ilet aux
Tartigrades

Ilet
aux
turbations

Ilet
de la
Dialectique
négative

Ilet de Friedrich

Ilet de l'Esquive

Ilet de la Spéculacion

Ilet de l'Equivoque

Ilet de la Circonspection

Ilet de
Toutes les Peaux
de Bonanes



Ilet
aux Apories

Ilet de la Désespérance

Ilet aux Corbeaux

Ilet de la
Queste de
relativ

Ilet aux
Cadastrés inégaux

Ilet de



Ilet de Payne

Ilet