

ETC



## Le banal contrefait

Christine Faucher

Number 70, June–July–August 2005

Fable et Fabulations (1)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35199ac>

[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

Faucher, C. (2005). Le banal contrefait. *ETC*, (70), 10–14.

## LE BANAL CONTREFAIT

nimés par la sensibilité fabulatrice, les artistes œuvrant dans les eaux troubles situées entre réalité et fiction démantèlent la dichotomie *réel/irréel* sur laquelle se fonde le rationalisme. Au-

delà d'une logique de l'opposition, les nombreuses fabulations ne s'épuisent pas à combattre le réel : des micro récits se tissent, ont la possibilité de se connecter et ainsi créer de nouvelles lignes de fuite. Dans cette foulée, « [i]l convient [...] de reconnaître que ce que nous appelons la 'réalité du monde' ressemble à une forme de *contexte* des nombreuses fabulations ». <sup>1</sup> Même si l'opération mystificatrice pourrait s'apparenter à celle du discours *persuasif-fermé*, elle construit un univers complètement hors réalité; la recherche de l'accès à cet espace met le spectateur au défi. Le registre fabulateur est certainement le lieu par excellence de l'art, à la fois ouvert et totalement hermétique.

Ne se contentant pas de conduire ou de transiter en vertu d'un rapport analogique, la fabulation fragilise jusqu'à la moindre parcelle de repères réels, sans toutefois anéantir ces derniers. Elle suppose un degré élevé de transformation de la réalité, sans quoi il n'est plus question de fable, mais d'un regard romancé posé sur les choses. Cette démarche métamorphosante donne lieu à de singulières explorations dans la matière, une matière à la fois auscultée et inventée, à partir de laquelle se construit l'objet fictif.

Dans la pratique artistique de Jérôme Fortin, notre environnement, dans ce qu'il semble avoir de plus banal, voire dans ses déjections, devient ou redevient poésie, énigme et étranger. C'est dire que les manœuvres de récupération et de combinaison relèvent, chez Fortin, d'une sensibilité fabulatrice dans la mesure où elles sous-tendent une forme de leurre. Songeons en particulier à des œuvres telles *Dix-neuf petits préludes*<sup>2</sup>, induisant divers niveaux de lecture selon le positionnement physique du spectateur. En effet, au premier regard – un regard distancié, synoptique – nous découvrons de splendides artefacts issus de quelque tribu mystérieuse. Puis, le mouvement de rapprochement fait basculer nos mécanismes perceptifs. Nous voyons alors le minutieux travail de l'artiste qui consiste à redonner vie à des déchets (mégots de cigarettes, bouchons de bière, allumettes, etc.), des objets dont le récit diverge selon notre point de vue : de l'artefact mensonger jusqu'à l'objet qui, dans la relation intimiste, se dévoile, laisse entrevoir sa fabrication, la nature de ses composantes. Ainsi, le spectateur s'adonne à un jeu de proximité/éloignement du regard, le long d'une ligne de fuite de la métamorphose, aux innombrables combinaisons de sens et de non-sens.

Non seulement Fortin met-il une infinie méticu-



losité à insuffler une nouvelle existence à ces objets rejetés, il les falsifie et les propulse dans le monde de l'imaginaire. Sa pratique artistique rappelle le travail immensément soigné de l'enfant collectionneur dont le regard inventif ne cesse de s'étonner devant le moindre bout de ficelle, dans un désir de jouer à *faire semblant*, à faire croire. Fortin raconte l'objet dans son aspect étrange, mystérieux et amusé.

Les titres allégoriques, tel *Petite perle de garage*<sup>3</sup>, évoquent cet imaginaire enfantin où le sens du *faire semblant* et de l'aventure peut non seulement transformer un ballet en cheval, mais aussi un garage en contrée fabuleuse à prospecter, comme le dernier repère de Rakam le rouge, avec ses cabinets de curiosités aux prodigieux trésors et objets impossibles.

La construction de l'objet raconteur raisonne à partir de l'étymologie même du terme *fabulation*, lequel, issu du latin *fabulatio* (*de fabulari*), signifie « parler, raconter ». Chez Fortin, au-delà du simple fait de relater, le mot *raconter* se rapporte à la manœuvre de *faire récit*,





Jérôme Fortin, *Dix-neuf petits préludes*, Biennale de Montréal : 1998, Centre international d'art contemporain. Photo : Martin Rondeau.

d'évoquer des choses impossibles ou mensongères : « se raconter des histoires », dans et par l'objet. N'y a-t-il pas une myriade de fables cachées dans chacun de ces trésors ? Aussi, Fortin nous place-t-il dans une situation de l'impraticable grâce à ces *objet/bijoux* susceptibles de se disloquer au moindre toucher.

#### L'espace ultime de la fabulation

Dans sa pratique multidisciplinaire reposant sur la vidéo d'art et la photographie, Eugénie Cliche, quant à elle, explore la notion de fabulation dans un esprit où le banal du quotidien est réinterprété et falsifié, quoique dans un contexte où il est question de s'extraire de l'*ordinaire*. Ici, la dimension fabulatrice renvoie à l'échappée, au désir de se soustraire à l'ennui issu d'une représentation trop nette de la réalité.

Dans la photographie *Story*, Cliche nous conduit, par le choix du titre, sur le chemin du conte. Néanmoins, ce dernier ne suffit pas à traduire la fabulation, son auteur ne présentant jamais les faits comme véridi-

ques. La célèbre formule « Il était une fois » ne constitue-t-elle pas une mise en garde claire qui, à elle seule, déloge toute intention manipulatrice ? « Ce que vous verrez est radicalement hors réel ». Justement, Cliche injecte suffisamment de *réel* dans ses œuvres pour que le conte soit conçu tel *un* des dispositifs pouvant induire le mode de la fable, lequel, à la différence du conte, complexifie et embrouille les pistes. Par de multiples références ironiques, Cliche fait allusion au conte en lui retirant ses couches de naïveté.

*Story* donne à voir l'artiste coiffée d'une perruque noire et d'une couronne de pacotille, suggérant ainsi l'esprit de déception, voire de décadence issu d'une fête gâchée. Une main tient un mouchoir à la bouche, tandis que l'autre – avec son extension de plastique à la peinture rouge égratignée – désigne une bouche à l'expression ambiguë. Cette femme est-elle désabusée ? En larmes ? Boudeuse ou déçue par une cérémonie ratée ? Ce doigt *prophétisé* pointe-t-il plutôt, de manière soupçonneuse, en direction du globe



Eugène Cliche, *Story*, 2003. Photographie.

oculaire, renvoyant du coup à la locution familière « Mon œil » ?

La couronne, pouvant évoquer traditionnellement la royauté et la perfection, se trouve ici spoliée, détrônée. Sur les traces réflexives de Julia Kristeva, on peut rechercher *la* femme dans l'histoire, pour la retrouver à l'extérieur de l'histoire, représentée notamment sous une couronne. Symbole, allégorie des grandes valeurs, la femme est ainsi artificiellement ajoutée à l'histoire par le procédé métonymique, tel un des *possibles* pour l'homme.

Dans la figure féminine de *Story*, les rôles incarnés s'entremêlent. *Miss Red Plastic Finger* ? Reine de bal déchue ? Serveuse de restaurant kitsch ? Blanche-neige démise de sa fiction ? Cette dimension liée à l'identité permutable n'est pas sans rappeler toute démarche d'automystification en art, dont le travail de Cindy Sherman et celui de Matthew Barney. En effet, entre une photographie de la série *Cremaster*, où Barney incarne un homme-bélier<sup>4</sup>, et *Untitled #140*, photographie où Sherman métamorphose en cochon la partie inférieure de son visage<sup>5</sup>, des liens peuvent



être tissés quant à la création d'un espace fantasmagorique où se déploient des créatures hybrides, entre l'humain et l'animal. Dans le cas de *Untitled #140*, la dimension fabulatrice qui s'entrouvre confond toute lecture féministe selon laquelle le rapport *femme-bête* n'est que pure reconduction d'un archétype avilissant du féminin. Mais le mode de la fabulation n'est-il pas incompatible avec toute forme de discours clair et univoque ?

Dans l'esprit de la pratique de Sherman, *Story* ne se situe pas au niveau du registre de l'autoportrait puisque Cliche, via diverses manœuvres métamorphosantes, ne vise pas à parler d'elle-même mais à fabriquer un *autre soi*, complètement fabulé. Cette démarche s'inscrit dans la foulée de la déconstruction du sujet, problématique largement traitée par les artistes de l'époque capitaliste tardive. « [...] [T]he result of peeling the layers of cultural constructions off individual identity is the discovery that *there is no such thing as a genuine self* »<sup>6</sup>. Ainsi, le sujet unifié et authentique du modernisme éclate, en proie aux interrogations contemporaines. Sous la poussée d'une conception de l'identité flottante, poreuse et fictive, ce travail de déconstruction/reconstitution crée une tension entre les registres critique et mystificateur. En effet, dans la pratique de Cliche, un désir de mettre à nu certaines constructions côtoie paradoxalement la falsification délibérée.

Dans plusieurs de ses œuvres, l'artiste a recours à des artefacts évoquant ce qu'elle qualifie de « Carnaval du cimetière de la féminité ». Ces objets sont accumulés, récupérés puis agencés dans des mises en scène faisant entorse aux stéréotypes culturels de l'identité féminine, généralement admis comme naturels. « Regardez-la cette crypte de perruques, de vertugadins, de robes, de chaussures, de crinolines ». Ranimés de façon sarcastique, ces artefacts mettent en évidence une forme d'aliénation féminine plus récente, où les contraintes esthétiques anxiogènes ont supplanté les anciennes servitudes procréatrices.

Dans sa pratique, Cliche met en image une *Femme factice*, ligotée au monde des apparences, à la séduc-

tion inquiétante par sa dimension réversible, l'opposant ainsi à l'univers masculin, réel et clair<sup>7</sup>. Pourtant, Cliche semble vouloir en jouer de cette insolubilité féminine qui vous absorbe le sens comme un trou noir... L'identité féminine, tout en s'offrant tel l'ultime espace de la fabulation, entrouvre celui de la subversion, de la dénonciation même de cette nature fabulatrice de la femme comme allant de soi. En ironisant sur cette *nature fabulatrice*, les images de Cliche exposent certains postulats, puis les brouillent, se jouant ainsi des dichotomies liées aux genres.

#### Persister à y voir de la fable

*Trilogie d'un air Rockland* met en scène Rose, une fillette de six ans, qui, dans le premier segment de l'œuvre vidéographique de Cliche, porte un masque militaire vert. La trame sonore, donnant à entendre des extraits de chansons pop (dont celle du film *Scoobidoo*), puise elle aussi ses sources dans la culture de masse enfantine. Cette référence est accentuée par l'emprunt d'un mode de mise en image issu de la vidéo clip.

L'enfant se meut dans un fragment d'appartement, jouant à *faire semblant*, à exploiter les possibles d'un accoutrement qui la permute. Superposée à son corps, cette *tête-déguisement* remémore les effets de disproportion et de grotesque que suscitent les manœuvres enfantines de travestissement.

Dans la deuxième portion de la *Trilogie*, Rose chevauche certains de ces *jeux-manèges* de centres commerciaux, qui, pour un dollar, entament leurs mouvements mécaniques pour une balade qui ne va nulle part, une galopade sur place alors que c'est tout l'imaginaire qui décolle et se déplace.

Par différents procédés technologiques liés au montage, Cliche s'attèle à étirer un moment précis du temps. À partir de longues captations – toujours saisies en plan fixe – Cliche ne retient qu'une infime partie, laquelle est exacerbée par des opérations de décalage et de *rattrapage*. L'œuvre se donne à voir ainsi qu'une apparition persistante, entrecoupée par



Eugénie Cliche, *Trilogie d'un air Rockland*, 2005. Vidéo-numérique, image III.



des *Noirs*<sup>8</sup>, donnant l'effet d'un clignement des yeux irrégulier et trop long pour être imperceptible, une pulsation induisant un état hypnotique et permettant au spectateur d'ouvrir un espace fantasmagorique, d'insuffler de l'imaginaire dans des images qui, sans cette manipulation de faits, demeureraient au niveau d'un simple *rendre compte* du quotidien. Comme on s'acharne à réanimer un corps moribond, Cliche persiste à y voir de l'onirique, à mettre de la fable dans une banale captation de centre d'achat.

Dans le dernier segment de la *Trilogie*, l'enfant braque un *pistolet-jouet* sur l'objectif de la caméra et s'amuse à tirer. Puis, Rose apparaît de face dans un plan interrompu, frémissant sur place. Le fragment de la trame sonore de ce plan « bloqué » indique que le revolver est à court de munitions fictives. La voix de Rose se donne alors à entendre : « Eugénie, mais qu'est-ce qui se passe ? ». En choisissant de rendre audible cette interrogation, Cliche semble se poser la même question, dans un désir de sonder les limites qu'elle s'autorise ou non à franchir en tant qu'artiste. Pour être agissante, et donc imperceptible, la pure fabulation implique une nécessaire dissimulation des intentions de l'artiste. Ici, Cliche crée une brèche en consentant à dévoiler partiellement une *sensation de vertige*, une prise de conscience quant aux risques encourus. À l'instar du complot, la fabulation peut-elle prendre des proportions telles qu'il ne soit plus possible de distinguer le réel du contrefait, dans une conjoncture d'irrésolution touchant l'artiste lui-même ?

La dimension schizophrénique de l'art, qui se joue sur la corde raide de la fiction et de l'imposture, constitue une donne qui devrait mettre tout spectateur sur ses gardes... la nature réversible et glissante de la fabulation le mettant au défi en regard de la latitude dont il dispose. N'oscille-t-il pas entre vigilance face au piège qui lui est tendu et désir de succomber aux délices hypnotiques des apparences ? À quel point de jonction le spectateur consent-il à se connecter ? À y greffer ses propres fabulations ? N'est-t-il pas exquis de jouer à celui qui ne sait pas que l'on tente de le tromper ? Dans un paysage de significations truquées, où la déroute est possible, Rose



n'est-elle pas, à fortiori, en droit de demander : « Eugénie, mais qu'est-ce qui se passe ? » !

CHRISTINE FAUCHER

#### NOTES

- <sup>1</sup> Gianni Vattimo. In Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique : des machines à penser à la pensée machine*, Éditions du Seuil, Collection « Philosophie Générale », 2004, p. 158 (mis en italique par nous).
- <sup>2</sup> Jérôme Fortin, *Dix-neuf petits préludes*, Biennale de Montréal : 1998, Centre international d'art contemporain, Photographe : Martin Rondeau.
- <sup>3</sup> Jérôme Fortin, *Petite perle de garage*, Exposition collective : « La jeune relève lanadaoise », Musée d'art de Joliette, 1996.
- <sup>4</sup> Matthew Barney, Photographie de plateau, *Cremaster*, 1994.
- <sup>5</sup> Cindy Sherman, Photographie : *Untitled # 140*, 1985.
- <sup>6</sup> John G. Hatch, *Cindy Sherman In Postmodernism: The Key Figures*, Collectif sous la direction de Hans Bertens et Joseph Natoli, Blackwell Publishers, Royaume Uni, 2002, p. 296 (souligné par nous).
- <sup>7</sup> « Le masculin, lui, connaît une discrimination sûre et un critère absolu de véracité: Le masculin est certain, le féminin est insoluble ». Jean Baudrillard, *De la séduction*, Éditions Galilée, 1979, p. 23.
- <sup>8</sup> *Noirs* : espaces vides générés par défaut (Black).



Eugénie Cliche, *Trilogie d'un air Rockland*, 2005. Vidéo numérique, image II.