

ETC

## Je considère comme tout à fait non banal le fait d'être en vie

Frederika Fenollabbate

---

L'obsession du réel  
Number 59, September–October–November 2002

URI: [id.erudit.org/iderudit/9696ac](http://id.erudit.org/iderudit/9696ac)

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (print)  
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Fenollabbate, F. (2002). Je considère comme tout à fait non banal le fait d'être en vie. *ETC*, (59), 9–14.

---

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

---



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## JE CONSIDÈRE COMME TOUT À FAIT NON BANAL LE FAIT D'ÊTRE EN VIE

Le réel, l'un des mots les plus flous à définir, concept aussi insaisissable que le référent qui le détermine. Comme pour en fixer les contours, dans la tentative un peu hâtive pour le tenir, pour amoindrir sa fluidité ne manquant pas d'insolence tant elle est souveraine et peu fiable, nos contemporains rabattent la notion de réel sur celle de quotidien en ce qu'il aurait de banal, ou encore sur celle de dureté ou d'ennui de la vie. En outre, comme les actes quotidiens sont peu portés au rang de fiction, les œuvres les employant rarement ou sous forme sublimée en quelque chose d'autre par le transfert opéré par la mise en œuvre artistique, le quotidien est jugé souvent comme pauvre ou dépourvu de facteurs de fictionnalité. Faire la vaisselle, par exemple, quoi de plus banal, trivial. Or, ce n'est pas l'acte en lui-même qui l'est, mais seulement la manière, l'affect qui accompagne cet acte. Cet affect peut pourtant receler des nuances qui vont au-delà de la simple banalité. Interroger autour de soi des personnes d'une nature un peu fantaisiste sur leurs pensées et leur ressenti en faisant la vaisselle ou la lessive, peut à cet égard réserver bien des surprises... Je dirais que sont banales seulement des personnes, jamais des actes, aussi récurrents et simples soient-ils. Comment le simple fait d'être en vie peut-il être banal ? La respiration, action la plus banale qui soit, minimale entre toutes, si elle cesse, met fin à la vie. Je considère comme tout à fait non banal le fait d'être en vie. Mais évidemment, cette considération n'engage que moi... Si je fais allusion à cette action de respiration vitale, ce n'est pas seulement pour faire une petite plaisanterie facile, mais surtout pour montrer le point à partir duquel je me place pour appréhender le réel, afin de le mettre en relation avec la fiction... Le réel et la fictionnalité entretiennent depuis toujours des relations dans le champ de l'art en général, et dans le champ actuel de l'art en particulier. Nous verrons au fil de ces lignes que ce traitement a subi un changement important. Si on le tient à partir de la perspective ci-dessus mentionnée, considérer le réel comme la banale récurrence des faits en occulte radicalement toute la mesure, l'ampleur de sa... démesure, précisément; en ce qu'il a d'insaisissable, jusque dans son abord le plus trivial et le moins exceptionnel quant à sa factualité. C'est en cela que le réel, et



Brice Dellspurger, *Body Double 13*, 1998-2000.  
Videostills monobande 00:06:45:09 couleur, son.  
D'après *Saturday Night Fever*, de John Badham.  
DV transférée sur BétaNum.



Brice Dellspurger, *Body Double 15*, 2001.  
Videostills monobande 00:08:37:02 couleur, son.  
D'après *Dressed to Kill*, de Brian de Palma.  
DV transférée sur BétaNum.







seulement en cela, déjà est poignant. Littéralement poignant car secouant les êtres de part en part, pour la raison initiale qu'il traverse et donne vie; alors que je ne peux ni vraiment le saisir ni le comprendre. Jamais. C'est lui qui me comprend, m'embrasse, me perfore et me déplace sans cesse d'émotion en émotion, d'acte en acte, et d'éclat de pensée en éclat de pensée; et jamais l'inverse. Le réel est la trame non seulement factuelle mais existentielle des naissances, évolutions, morts des actes, des gestes, des événements, des autres et de moi-même.

« C'est le regardeur qui fait le tableau. »

Nous allons considérer ici le réel par rapport au regard, à l'œil et au regard qui ne sont pas tout à fait la même chose. Et c'est parce que l'œil sait se scinder et produire le regard que le réel en tant que tel peut se constituer, et l'art exister aussi d'ailleurs. S'il n'y avait pas un œil pour regarder le réel, le réel n'existerait pas. De même, que lorsque Duchamp dit : « C'est le regardeur qui fait le tableau », il dit que le tableau a besoin du regard de l'autre. Or, qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Dans son essence même, c'est un regard. Si la chose n'était pas regardée, elle n'existerait pas. C'est le regard qui constitue le réel. De même, l'art, production du Regard, constitue le réel de chaque époque.

Tout opère ici par scission, réfraction et dédoublement infinis. Ce que l'on nomme réel est peut-être un état, plus ou moins fantasmé, brut, avec le moins de diffraction et de séparation possible, tandis que la fiction, elle, opère par une mise à distance où viennent se greffer de plus en plus de tentacules arborescentes qui viennent iriser et diffracter un état qui serait dit « premier » et, par là même, vu comme réel.

La diffraction première, la schize initiale est ce qui me constitue comme personne. Même si je suis seul(e), j'existe toujours en vue de... c'est-à-dire que je me constitue sous le regard de l'autre, en vue de cette rencontre. C'est dire que ma présence au monde est contaminée par celle d'autrui, que je vais apparaître en fonction de l'image que je me fais de l'autre. Entre lui et moi, il y a cet écran, l'entre-deux si l'on veut, qui établit comme une sorte de mélange entre lui et moi, où je vais lui apparaître tel qu'il veut bien me voir, tel qu'il peut me prendre en quelque sorte. En premier, donc : le masque. Le masque qui culmine dans les rapports entre les sexes.

Or, et en ceci je suis toujours Jacques Lacan dans son étude sur l'essence de l'art dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ce masque, cet écran se trouve en fait dépassé et sublimé dans le champ du désir humain en général et en particulier dans celui de l'art, où le regard prend toute son ampleur essentielle. Dans toute œuvre, la place de cet écran est signalée par un vide, un trou. Ce trou, qui vient constituer une percée dans l'œuvre, et dans

l'œil, ouvre sur un au-delà, et cet au-delà, c'est... un autre regard. Il y a un regard qui me regarde au fond de toute œuvre. Et c'est précisément de ce regard que je jouis en la regardant. Il y a toujours un processus de dédoublement, par lequel l'on saisit plus pleinement la remarque de Duchamp au sujet du fait que c'est le regardeur qui fait le tableau. Tout regard a besoin d'un autre regard, pour exister, comme le réel a besoin du regard pour être. Et le tableau, donc, qui est regard, a besoin du regard du spectateur pour prendre pleinement sa fonction de regard. Cet au-delà du trou, du vide (qui prend à présent dans l'art le plus contemporain une dimension inédite de vitesse maximale) sépare le monde de lui-même mais surtout, me sépare de moi-même avec, dans le fait de montrer cette schize constitutive de la psyché humaine, une sorte de compensation, une promesse, tenue d'ailleurs par l'œuvre d'art, de complétude. La voracité de l'œil mange l'œuvre d'art et, par cet acte de dévoration, le fait exister en tant qu'œuvre. L'art est le domaine par excellence qui porte au grand jour, dans la lumière certes éblouissante, voire aveuglante du soleil pur, le phénomène de l'apparition. Et l'apparition est précisément ce qui constitue le réel. Le réel, c'est toujours le monde, pour quelqu'un, c'est-à-dire ce qui s'offre à la pâture de son regard.

Une origine bien « réelle »  
mais perversité à la base.

Ces considérations d'ordre général étant établies, je me destine maintenant à les articuler avec la notion de fiction. Pour ce faire, il faut établir certaines marques et des découpages dans la notion toute-puissante et infinie de réel. Et je nommerais donc réel : le référent. Le référent extérieur et initial auquel l'œuvre se rapporte, son point de départ, son matériau de base. L'on va voir qu'à partir de ce référent, des effets rétroactifs, feed-back assez sophistiqués, vont se mettre en place, et qui vont nous permettre d'énoncer un nouveau statut de l'art, arrivé à son point culminant aujourd'hui de déconstruction. Cette mise en place, je l'établis à partir de l'étude comparative de trois artistes, Brice Dellsperger, Fred Fenollabbate, Pascal Monteil. Les « Body double » de Brice Dellsperger sont des remake de certaines séquences de films de Brian de Palma et de David Lynch, réalisés à partir de VHS, détail qui a son importance, et où l'artiste joue parfois lui-même tous les rôles, se travestissant en femme le cas échéant, ou faisant jouer tous les personnages du film par deux actrices, sœurs presque jumelles comme dans le remake de *Twin Peaks*. Les « Portraits » de Fred Fenollabbate sont des portraits de personnes réalisés à partir d'images pornographiques puisées sur le web et dans lesquels, pour chaque portrait, apparaît le nom de la personne portraiturée, nom figurant comme une icône. Les « naturalistes » de Pascal







Monteil se présentent à la fois sous forme d'images au mur et d'un livre, séquences se déroulant dans un semblant de linéarité temporelle et spatiale; le temps et l'espace étant en fait complètement faussés, non linéaires et fictifs, radicalement.

Or, ce que l'on peut déjà noter au sujet de la base de travail de ces trois artistes, c'est qu'aucun n'utilise ses propres images, celles qu'il aurait élaborées et fabriquées lui-même. Dellsperger emploie les films d'autrui, Monteil des photographies de naturalistes prises par eux-mêmes, et Fenollabbate, des images pornographiques trouvées sur le web. Les VHS utilisés par Dellsperger en redoublent la distance par rapport au « vrai » film, avec la déperdition de qualité qui lui est inhérente, « mauvaise qualité » initiale également pour les clichés des naturalistes, et aussi pour les images pornographiques, « sales » par excellence. Il y a ici une origine bien « réelle » mais perversie à la base, dans la manière première dont l'artiste la traite et l'extrait. C'est un réel miné par cette mise à distance, et donc par un premier échelon de mise en fiction. Comment le trou, place de l'écran où se sublime le masque, se marque-t-il dans chacune de ces œuvres ? Le nom de la personne portraiturée, inclus dans l'œuvre même, lui fait perdre son caractère de référent, de réel, pour devenir un signifiant. Ce nom, mis chaque fois dans des couleurs et des typo différentes, adaptées à l'iconographie du portrait en question, troue l'image, forme cette place vide au-delà de laquelle apparaît le regard du tableau qui me regarde. Pour Fenollabbate, ce vide, c'est donc le nom, le *signifiant*. Chez Brice Dellsperger, ce sont les acteurs mêmes, c'est-à-dire les *corps*, qui sont déréalisés, dans une perte radicale de légitimité, puisqu'une seule personne peut jouer tous les personnages. Processus emblématique dans une scène du remake de *Twin Peaks* où une femme, se démultipliant à l'infini, copule avec elle-même. C'est la pulvérisation de l'individuation même. Corps autonomes explosés d'où surgit le Regard. Dans la série des « naturalistes » de Pascal Monteil, les actions suspendues des personnages, ne produisant absolument rien, saisis dans un état de vacance absolue, de ravissement, montrent qu'ils évoluent en fait hors de l'espace et du temps. C'est *l'espace-temps* lui-même qui fait ici figure de trou, de vide de l'œuvre derrière lequel va pointer l'au-delà de l'œil, le Regard.

#### Qui suis-je donc moi-même ?

Arrivée à ce point, il me faut rappeler la géniale théorie nietzschéenne<sup>1</sup> au sujet de l'apollinien et du dionysiaque. Car c'est par elle que je me propose de signaler la spécificité actuelle de l'art. Un bref rappel pour indiquer que l'apollinien présente le lisse et le serein, la fixité apaisante des images qui se superposent, pour le médiatiser, au fond chaotique de la « réalité du monde » (il est intéressant ici de noter le mot de réalité); le dionysiaque étant la construction-déconstruction permanente des choses, l'essentielle

contradiction de la vie, joie et souffrance de la destruction.

Chez ces trois artistes, l'image a perdu son côté lisse, apaisant, fixant, de l'apollinien. Leurs images ne sont ni propres, ni lisses, ni sereines. Lacan dit que le tableau est le moment terminal du geste du peintre, l'aboutissement du geste. Ceci bien sûr est du côté de l'apollinien, la fixité qui vient nous calmer du chaos de la réalité magmatique du monde et des faits dont les causes et les effets se combinent à la vitesse grand V, dans le ventre du monde. Mais ces images-ci ne sont plus du tout l'acte terminal du geste du peintre (il n'y a plus de peintres...) mais au contraire le mouvement même, le double mouvement de construction et de déconstruction. Nul apaisement à regarder un portrait réalisé par Fenollabbate où un individu de sexe masculin, le référent, peut être montré par des femmes et inversement. Où le nom, le référent, est dynamité, évanoui puisque intégré dans l'œuvre même. Nul apaisement non plus, comme fixation identitaire, dans les séquences des remakes de Dellsperger où domine le plus grand flou sur les processus d'individuation. Et si les autres peuvent être n'importe qui d'autre, et tous les autres, qui suis-je donc moi-même ? Nul apaisement dans les images des « naturalistes » de Monteil, où aucune action n'est montrée dans sa phase d'aboutissement mais, pire, où aucune action n'est vraiment repérable, l'artiste fixant plutôt le moment d'avant toute réalisation, c'est-à-dire le moment non fixe par excellence, d'avant toute action, le chaos en fusion. C'est dire ici que l'apollinien, dans sa phase aboutie de déconstruction extrême, est miné par le chaos, le dionysiaque qui ne reste plus à sa place, qui n'est plus dompté par le caractère lisse et figé des images. Toutes les images montrent au contraire ce double mouvement opéré à vitesse maximale entre le chaos et la forme. « Cette vacuole de décompression est en même temps noyau d'autopoïèse sur lequel se réaffirment constamment et se nouent, insistent et prennent consistance les Territoires existentiels et les Univers de références incorporels. Cette oscillation à vitesse infinie entre un état de « grasping » chaotique et le déploiement de complexions ancrées au sein de coordonnées mondaines (...) »<sup>2</sup>. La forme est seulement domptée à présent, en tant que prise dans les boucles rétroactives de la non-linéarité de la vie et de la mort. Oui, la fiction qui seule sait porter ce suprême paradoxe – réalité du monde – a investi totalement l'art contemporain. Une fiction qui porte ce nom : Réel.

FREDERIKA FENOLLABBATE

#### NOTES

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*.

<sup>2</sup> Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris, p. 113.