

ETC



La fabuliste et le critique d'art

Jean-Émile Verdier

Numéro 71, septembre–octobre–novembre 2005

Fable et fabulations (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35222ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Verdier, J.-É. (2005). La fabuliste et le critique d'art. *ETC*, (71), 27–33.

LE FABULISTE ET LE CRITIQUE D'ART

Questionnement

Invoyer la fable dans le contexte particulier des pratiques artistiques actuelles offre au moins deux pistes de travail. La première consiste à étudier certaines propositions plastiques actuelles à la lumière du propre de la fable en tant que forme littéraire. Pensons par exemple au travail de Martin Désilets, exposé à la galerie montréalaise Occurrence à la fin de l'année 2001, sous le titre « Les dictons et proverbes des îlets ». Pensons aussi à l'ensemble de l'œuvre de Daniel Corbeil, en particulier l'exposition *Laboratoire climatique. Paysages sous observations*, organisée conjointement par l'Œil de poisson et VU, deux centres d'artistes membres du complexe Méduse à Québec. Le corpus d'œuvres qui supporte une comparaison avec la fable est sans doute étendu, mais pas infini. Le constituer serait déjà un travail en soi. L'entreprise consisterait ensuite à faire la démonstration de la légitimité d'un tel rapprochement. Quels sont les traits de structure qui caractérisent la fable ? Ces traits sont-ils une source d'inspiration pour les artistes, parce qu'ils les perpétuent (Daniel Corbeil) ? Ou parce qu'ils les interrogent (Martin Désilets) ? Cette rencontre entre la forme de la fable et certaines des formes actuelles de l'art visuel est-elle le signe d'un tournant particulier dans l'histoire de la pratique artistique ? Comme le suggère Réjean-Bernard Cormier, l'instigateur du présent dossier, quand il écrit : « La fabulation, le doublement du réel par son opposé, participe peut-être de l'expression d'une nouvelle sensibilité »¹. Voilà les quelques questions incontournables qui attendraient celui ou celle qui s'engagerait dans une telle direction.

Mais il y a une autre piste. Elle m'a été soufflée par l'exposition de Martin Désilets, citée plus haut. L'exposition réunissait des œuvres mettant en représentation le cas particulier où l'image et le texte semblent s'articuler l'un à l'autre, le texte formulant ce que l'image donne à voir et l'image représentant ce que le texte énonce. Les œuvres étaient de petits paysages peints, traversés par une phrase dont le ton affirmatif rappelait celui des jugements catégoriques, par exemple : « La totalité de la contradiction n'est rien d'autre que la non-vérité de l'identification totale telle qu'elle se manifeste en elle. » Une œuvre se détachait du lot. Plus grande, elle offrait un autre point de vue que celui d'un paysage, sans rompre cependant avec lui, puisqu'il s'agissait d'une carte géographique. En convoquant ainsi la topographie et la toponymie, l'œuvre portait à son comble la correspondance que le rapport entre un texte et une image peut entretenir avec la vérité. Or, les

spectateurs s'apercevaient vite que la géographie du monde ainsi représentée et les noms qui lui étaient attribués étaient pure invention de la part de l'artiste. Le comble de la véracité du rapport entre image et texte se retournait aussitôt, cette fois, en un comble de la représentation. L'ensemble incitait à penser que l'artiste souhaitait mettre en représentation, et interroger du même coup, le rapport entre image et texte, en particulier quand ce rapport concerne l'œuvre d'art et le jugement qu'elle suscite.

De la fable à l'œuvre d'art
ou l'observatoire de la nature humaine

Rappelons que pour s'adresser à l'esprit de son spectateur, un artiste commence par lui donner à voir une image. Or, l'esprit étant le puissant producteur de sens que nous savons, le spectateur ne manquera pas, dans un deuxième temps, d'édifier un sens qui donne raison à cette image. Mais cette raison ne sera pas pleinement satisfaisante. Aussi, dans un troisième temps, le spectateur fera l'expérience d'une incongruité dont il est lui-même l'auteur. Cette incongruité touche à l'esprit même, c'est-à-dire à cette disposition dont tout être humain est doué, à savoir la formation du sens. Prenons acte de ce dispositif sans plus d'explication, car ce n'est pas le lieu ni le moment de s'attarder à cette extraordinaire invention de l'humanité, que nous appelons « art » en Occident. Donc, fondamentalement, l'artiste ouvre un espace incongru au cœur du syncrétisme que l'esprit sait tisser entre ce qu'il perçoit et ce qu'il comprend. La fabrication, par Martin Désilets, d'une carte géographique d'un pays imaginaire illustre parfaitement cette dimension de la pratique artistique.

Cet espace incongru est un formidable instrument d'observation, aussi efficace que n'importe lequel des microscopes les plus sophistiqués ou des télescopes les plus perfectionnés. Mais plutôt que d'être tourné vers la nature environnante, infiniment petite ou infiniment grande, l'art est tourné vers la nature humaine. C'est sans doute à cette dimension de l'art que Réjean-Bernard Cormier, le pilote de ce dossier sur la fable, a été sensible, car en effet la fable témoigne avec éloquence de l'art en tant qu'observatoire de la nature humaine.

Jean de La Fontaine,
critique d'art avant la lettre

Que fait le fabuliste ? Il invente une histoire des plus farfelues, où « même les poissons parlent », s'était amusé à écrire La Fontaine en 1668, dans la dédicace de la première livraison de ses *Fables* qu'il adressait au

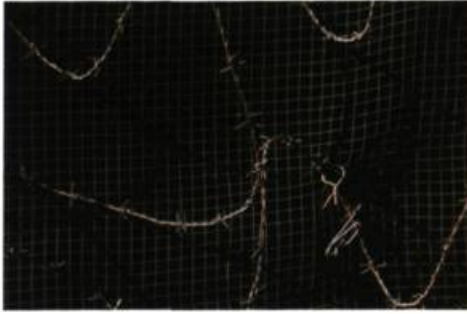




Daniel Corbeil, *Dispositif de paysage n° 5*, 2004.
Impression au jet d'encre; 90 x 120 cm.



Daniel Corbeil, *Table d'expérimentation n° 2*, 2004.
Bois, résine, plexiglas, lumière, papier sablé, blanc d'œuf, appareil photo; 250 cm x 4 x 5 m.



Martin Désilets, *Agglomération # 1.8*, avec Château St-Gilles et barbelés, 2005.
Impressions numériques et acrylique sur papier, 55 x 76 cm. Photo : Martin Désilets.

prince héritier de l'époque. Mais s'il invente de telles histoires, le fabuliste le fait pour illustrer de petits énoncés courts, qu'on appelle fabulations, et qui décrivent des comportements humains dont nous sentons bien qu'ils sont justes sans pourtant pouvoir en vérifier la justesse. Par exemple, *La Fontaine conclut le Rat de la ville et le rat des champs* par « [...] fi du plaisir / Que la crainte peut corrompre » ; nous n'avons rien à quoi nous référer communément pour que, toujours communément, nous décidions de la véracité d'une telle affirmation. La situation est la même, quand on lit le premier vers du *Loup et l'agneau* : « La raison du fort est toujours la meilleure ». Ces fabulations, le fabuliste les tire de dictons dont la sagesse populaire est souvent l'auteur.

Comment vérifier, ou infirmer, que la raison du plus fort est toujours la meilleure ? Comment juger du sentiment de plaisir ? *La Fontaine* choisira d'inventer un récit qui illustre une situation dans laquelle l'expérience décrite dans ces dictons serait susceptible de se produire. Un loup apprend à un jeune agneau qu'il doit le dévorer pour la faute qu'il est en train de commettre. De quelle faute s'agit-il ? Le loup s'en explique, aucune de ses explications ne parvient à lui donner raison. Cela ne sauvera pas pour autant l'agneau du destin qu'il vient de rencontrer : « Le loup l'emporte et puis le mange / Sans autre forme de procès. » Pour rendre compte de ce qui fait force de loi, le fabuliste imagine ici une situation qui paraîtra exemplaire. Mais comment une situation peut-elle être à la fois exemplaire et inventée ? Nous entrons là dans le vif du sujet de la fable, et par là

même, sommes confrontés au rapport que l'art entretient avec la vérité.

Posons, en toute hypothèse, qu'un texte sur l'art se rapporte à l'œuvre dont il y est question comme le récit imaginé par le fabuliste se rapporte au dicton pour lequel ce récit a été inventé.

Dès lors, de même que les dictons, au temps de la fable, étaient des observatoires de la nature humaine, les œuvres d'art, aujourd'hui, s'imposent elles aussi comme de tels observatoires. Et, comme il revenait au fabuliste d'actualiser les quelques vérités exprimées par la sagesse populaire, il revient aujourd'hui aux auteurs des discours sur l'art de rationaliser, de conceptualiser, le portrait de nous-mêmes que l'artiste a su dresser, aussi horrible soit-il. Encore faut-il, pour cela, sortir du discours hagiographique.

De la fonction du critique d'art.
Saisir les questions, éviter les réponses.

Daniel Corbeil, « [...] un artiste montréalais qui s'intéresse aux rapports entre l'art et la science [...] », écrit Isabelle Porter dans un article qu'elle consacre à *Laboratoire climatique : Paysages sous observation*². Dans le même article, on peut aussi lire ces propos de l'artiste, cités par Porter : « Lorsqu'on parle d'atomes, on ne peut pas les voir. Ça demeure de la fiction ». Voilà le débat ouvert : qui dit vrai ? Le discours de la science ou celui de l'artiste ? Qu'est-ce que Daniel Corbeil affirme, quand il avance que : « Lorsqu'on parle d'atomes, on ne peut pas les voir. Ça demeure de la fiction ? » Ces paroles disent en substance que Corbeil ne croit pas à ce que le discours scientifique



Martin Désilets, *Agglomération # 1*, Peinture suprématiste rectifiée, chantier (Beyrouth, centre-ville), 2005.
acrylique sur papier et impression numérique; 55 x 76 cm. Photo : Martin Désilets.

énonce. Il ne dit pas que le discours scientifique est faux, il dit qu'il n'y croit pas, ce qui est différent. Un discours apparaîtra comme vrai si son énoncé se fonde sur une expérience. Il continuera d'apparaître comme vrai si, faute de pouvoir s'appuyer sur une expérience, il s'appuie sur la croyance en ce qui s'y énonce.

Isabelle Porter ne cite pas Corbeil pour mettre en évidence une telle nuance. L'artiste est cité pour appuyer la conclusion de l'auteur de l'article : Corbeil est un artiste qui s'intéresse aux rapports entre l'art et la science. Or, rien dans l'œuvre de Corbeil ne montre que l'artiste s'intéresse à un tel rapport. Disons plutôt qu'il convoque ce rapport pour illustrer un tout autre intérêt : celui qu'il a pour la dimension de l'être humain depuis laquelle une vérité s'imposera comme vérité, que ce soit depuis une expérience vécue, un acte de foi ou autre chose.

« Sur la même photo, dira Daniel Corbeil à Isabelle Porter, j'ai voulu montrer à la fois le simulacre et l'origine du simulacre ». Voilà la poésie de Corbeil. Voilà le moyen qu'il a trouvé pour évoquer dans l'esprit de son semblable une interrogation qui le hante, et qui nous concerne tous : Qu'est-ce que la vérité ? L'opération semble réussie, puisque Isabelle Porter finira son article en écrivant : « Tout est à la fois vrai et faux, grand et petit. En jouant avec la " taille " des enjeux environnementaux, l'artiste illustre habilement l'écart qui sépare l'importance qu'ils ont et celle que nous leur donnons. » Porter s'est sentie convoquée par l'œuvre de Corbeil, et tente d'exprimer ce qui l'aura convoquée, à savoir

la formation de la vérité, c'est-à-dire précisément ce que Corbeil a su mettre en scène non seulement dans *Laboratoire climatique : Paysages sous observation*, mais aussi dans toutes les autres expositions qui précéderont celle-ci.

« [...] l'artiste illustre habilement [...] ».

Isabelle Porter finit par constater combien Daniel Corbeil arrive à *illustrer habilement* une question ma foi universelle. Porter touche là à un point crucial de l'art. L'art illustre. Même au cœur d'une pratique on ne peut plus abstraite, il illustre encore. Il a illustré, il illustre et il illustrera toujours. Et pour cela, paradoxalement, l'artiste doit inventer, car ce qu'il illustre n'est pas autrement observable. Tout l'art de la fable est là. Et c'est ce que Porter relève, quand elle dit que l'artiste, Daniel Corbeil en l'occurrence, illustre *habilement*. *Habilement*, parce qu'il faut du génie pour *inventer* dans le but d'*illustrer*. Il faut du génie et une éthique car, par définition, une invention donne à voir du jamais vu. Comment du jamais vu peut-il *illustrer*, c'est-à-dire rendre compte de ce qui existe déjà ? Donnons-en un exemple.

Au printemps 2003, Martin Désilets présenta dans la plus petite des deux salles d'exposition d'Optica *Cartes postales et petits formats*, un sous-ensemble d'un projet plus considérable intitulé *Les Agglomérations*. L'accrochage des images épinglées à même le mur dessinait une grille de vingt rectangles de 28 cm x 38 cm, agencés sur quatre lignes et cinq colonnes. Mais un rectangle pouvait contenir une, deux, trois ou

quatre images, parfois d'inégales dimensions. Le plus souvent, les spectateurs prenaient acte de la structure d'ensemble, puis se mettaient à scruter l'œuvre dans le détail. En passant du premier point de vue au second, ils voyaient l'effet de grille se dissoudre dans la liberté qu'ils prenaient d'errer d'image en image, sans autre contrainte que leur seule volonté. L'effet de grille pouvait cependant reprendre le dessus, et le tout recouvrait alors l'hypothétique armature dans laquelle le premier coup d'œil l'avait enserrée. L'œuvre était ainsi habitée par un étrange pouvoir de produire une oscillation entre un ordre en train de se défaire et un désordre en train de s'assujettir à un quadrillage régulier, sans que ni l'arrangement ni sa perturbation ne l'emportent l'un sur l'autre.

Dans le communiqué de presse dont il était l'auteur, Martin Désilets décrivit l'œuvre ainsi :

« [...] une accumulation d'éléments, de fragments disparates et éclectiques (photographiques, peints ou assemblés) qui s'agglutinent en formant des objets ou des "zones" hétérogènes. L'ensemble s'organise librement à partir d'un jeu d'associations formelles sémantiques. Néanmoins, tout au long de la réalisation du projet et dans sa facture même, une règle stricte s'impose, comme un interdit (un inter-dit) : ce travail d'agglomération exclut obligatoirement l'usage d'un seul élément du langage plastique : la ligne verte. Cette restriction discrète dans l'usage de la couleur et de la forme confère subrepticement à l'œuvre une dimension politique.

La ligne verte. Durant les années de guerre à Beyrouth, c'est ainsi que l'on désignait la ligne de démarcation entre le côté ouest et le côté est de la ville. La violence et la guerre qui ont tant marqué les agglomérations de Beyrouth, et le Liban en général, sont donc évoquées ici surtout à travers la présence-absence, ou plus précisément par une absence de toute référence... et par soustraction de toute ligne verte. »³

La règle de ne pas avoir de ligne verte dans les images qui allaient être exposées était plus que « discrète », elle passait littéralement inaperçue. Sans le communiqué pour en signifier l'existence, cette décision plastique serait encore le secret de l'artiste, et la qualité de l'œuvre n'en aurait pas du tout souffert. Alors, pourquoi le dire ? L'aveu n'est pas un aveu, il occupe la fonction d'un admoniteur en train d'orienter l'esprit du lecteur du communiqué vers une dimension politique de l'œuvre. Vers une dimension politique de l'œuvre et non pas vers un supposé sujet politique représenté par l'artiste au moyen de cette œuvre. C'est au critique de faire une telle nuance. Le sens de l'œuvre ne relève pas de la référence qui y est faite à la guerre du Liban, que Désilets illustre en effet en exposant des images de Beyrouth dévastée par une guerre intestinale. Le sens de l'œuvre relève

du métissage que l'artiste obtient entre des icônes de la guerre que l'homme fait à l'homme et des icônes de la peinture moderne et contemporaine. En effet, parmi les images qui constituent le corpus des *Agglomérations*, on peut reconnaître certaines des œuvres des grands maîtres de l'art abstrait, à commencer par Malevitch et Mondrian. Du coup, la photographie d'un mur abîmé par une multitude d'impacts de balles évoquera la composition d'une peinture abstraite d'un hypothétique peintre, dont l'œuvre tenterait de conjoindre le motif du *All-over*, de Jackson Pollock, et celui des *Veils*, de Morris Louis. Autrement dit, Désilets met le spectateur dans une situation où il est impossible de ne pas parler de violence et où il est impossible de ne pas se référer à l'art moderne et contemporain.

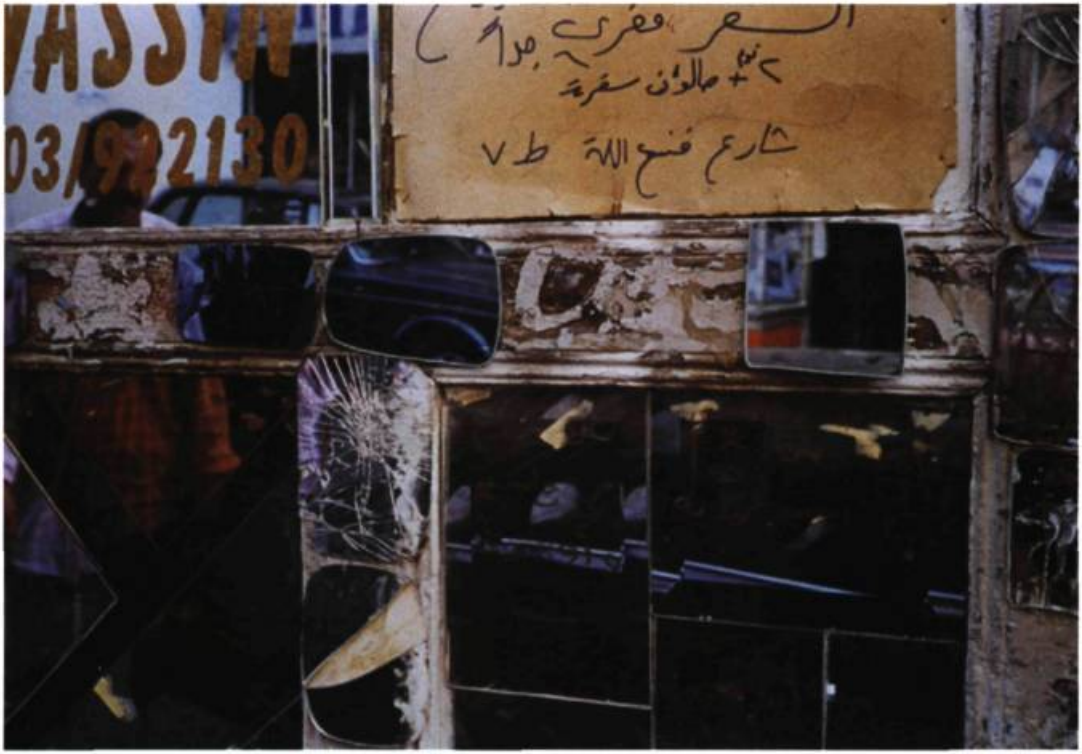
La violence est au cœur de l'humanité, autant comme une force de destruction que comme une force de création. Quelle est, chez l'être humain, cette ligne qui le traverse, et de part et d'autre de laquelle on retrouve ou bien toujours la même dévastation ou bien l'étonnante édification d'un jamais vu ? Martin Désilets aura su trouver une forme qui illustre, et du même coup reconduit, cette question sans âge.

Au commencement de la critique d'art,
la fable peut-être.

Dans la France du XVII^e siècle, La Fontaine présenta le fabuliste à la fois comme poète et comme historien⁴. À cette époque, la pratique de l'art était plus que jamais au service du pouvoir. Le poète, le peintre, le sculpteur, ou le dramaturge qui briguaient les faveurs du Maître en savait quelque chose, lui qui devait, pour entrer à l'Académie, présenter une œuvre d'histoire nécessairement en rapport avec ce point nodal où force et justice s'allient, et dont le Roi était alors la figure par excellence, la figure de celui qui sait mettre la force au service de la justice. Sur ce point de structure, laissons la parole à feu Louis Marin, historien-théoricien du XVII^e siècle français, spécialiste de ce qu'il avait nommé « la sémantique des systèmes de représentation » :

« [...] un jour *Bia*, la force, au lieu de frapper, a parlé. Au lieu de se faire craindre par sa nécessité même, de faire la guerre pour s'assurer qu'elle était la plus forte, elle s'est investie dans les signes qui la désignent, elle s'est mise en représentation. Elle a tenu discours, un discours qui répète seulement ceci : qu'elle est la justice et la vérité. Statue de justice, idole de vérité, elle est le pouvoir.

Le pouvoir est le discours que la force a tenu et tient pour toujours et qui répète que la justice est injuste et que c'est elle, la force, qui est juste. Le pouvoir est la justice que la force se donne parce qu'elle est la force "très reconnaissable et sans dispute" : loi, institution,



Martin Désilets, *Agglomération # 33*, 2002. Impression numérique; 55 x 76 cm. Photo : Martin Désilets.

coutume avec toutes les médiations, rationalisations ou justifications imaginaires que l'on voudra. »

Pour apprécier ces quelques mots de Louis Marin, que nous extrayons de *Le Récit est un piège*⁵, peut-être faut-il rappeler ce fragment des *Pensées* de Pascal :

« Il est juste que ce qui est juste soit suivi, il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi. La justice sans la force est impuissante ; la force dans la justice est tyrannique. La justice sans la force est contredite, parce qu'il y a toujours des méchants ; la force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force ; et pour cela faire que ce qui est juste soit fort, ou que ce qui est fort soit juste. »

La justice est sujette à dispute, la force est très reconnaissable et sans dispute. Ainsi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste. Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste. »⁶

Louis Marin poursuit le rappel qu'il fait de l'impossible assujettissement de la force à la justice, en précisant ceci, et du lieu du siècle qui est le sien, c'est-à-dire, celui où le commentaire, la critique et l'analyse ont été assimilés au puissant discours universitaire :

« Dévoiler ce secret, tenir ce discours sur le discours du pouvoir se nomme critique. Il n'empêchera pas le piège par simulacre de fonctionner et le pouvoir de s'exercer. Mais qu'un jour, en un moment et pour un moment seulement, un faible, un assujetti, parce qu'il est malin et rusé, trouve le moyen de retourner la force du pouvoir contre le pouvoir, de la détourner contre lui, alors quel intense plaisir ! Il ne contredit pas la force : c'est impossible. Il ne l'accuse pas : c'est inutile. Il ne demande pas que ce qui est

juste soit fort : c'est utopique (qu'est-ce que le juste d'ailleurs ?). Il fait en sorte – habileté artisanale, art des moyens et des brèves machinations – que le pouvoir, par sa force même, se contredise, s'accuse, se déclare injuste, de façon très reconnaissable et sans dispute. Ce narrateur léger et habile racontera des histoires et non l'Histoire ; il ne tiendra pas de discours critique sur le Récit, mais il dira des récits dont toute l'efficacité tiendra à ce que – pour un moment – il conte au pouvoir la façon dont le pouvoir se raconte et, du même coup, le piègera à son propre piège par le plaisir que le pouvoir y prend. Ainsi La Fontaine, Retz ou Perrault. »

Repenser le travail du critique d'art, son histoire et son avenir, à l'horizon de celui du fabuliste, pourquoi pas ? Ce serait le repenser à l'horizon de sa « dimension politique », pour reprendre l'expression de Martin Désilets. Ce serait le repenser aussi à l'horizon de son rapport à la vérité, à l'instar de Daniel Corbeil.

JEAN-ÉMILE VERDIER

NOTES

¹ Extrait de la correspondance envoyée aux auteurs.

² Isabelle Porter, *Le Devoir*, « l'art désaffecté », samedi 4 décembre 2004, p. E 6.

³ Martin Désilets, communiqué de presse de *Les agglomérations – cartes postales et petits formats*, Montréal, Optica, du 7 mars au 12 avril 2003.

⁴ Cf. la dédicace que La Fontaine adressa au Dauphin à la livraison du premier recueil des *Fables*, en 1668.

⁵ Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Critique », 1978, p. 10.

⁶ Blaise Pascal, *Pensées*, éditions Léon Brunschvicg, fragment 298.