

ETC



Tino Sehgal : chuchoter la fable ou ne rien voir

Manon Blanchette

Numéro 70, juin–juillet–août 2005

Fable et Fabulations (1)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35203ac>

[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

Blanchette, M. (2005). Tino Sehgal : chuchoter la fable ou ne rien voir. *ETC*, (70), 30–32.

TINO SEHGAL

CHUCHOTER LA FABLE OU NE RIEN VOIR

« Plus je parle, plus se dérobe l'objet même de mon discours, comme si les mots avaient sur l'amour le pouvoir de la flamme sur la glace... »

Pierre Rey

border la fable par le récit, celui que les artistes introduisent tout particulièrement à l'art de la performance¹, pose plusieurs questions. Celle de la définition de la fiction comme représentation d'un manque est à priori intéressante. Elle nous donne des pistes théoriques qui touchent à la notion de vérité. Or, en introduisant l'idée de vérité celles du leurre, du mensonge et de l'erreur émergent aussi. La fiction est alors vue comme un déficit. Un pôle par rapport à l'idée que chacun se fait de la réalité ou du factuel.

Une seconde question ou une seconde approche nous fait adhérer à la position que défend Jean-Marie Schaeffer². Selon celui-ci, une interrogation sur le fonctionnement de la représentation à travers des fictions cognitives et des fictions ludiques serait plus constructive. Elle définirait la fiction par rapport à l'usage ou à ce que Hume nomme croyance.

Les fictions cognitives font partie du fonctionnement de l'esprit humain. Elles sont spontanément produites par la raison et s'imposent comme des évidences. Elles sont le résultat de l'imagination sous l'influence d'habitudes dûes à la multiplication des perceptions qui se ressemblent ou qui au contraire s'opposent. Toujours selon Schaeffer, Hume ajoute dans la catégorie des fictions cognitives celles que nous présente la philosophie. Il s'agit alors de fictions théoriques. Les deux types de fictions ont comme conséquences de créer chez l'individu une croyance. Pour tout dire, c'est comme si ces fictions s'imposaient à l'individu.

Selon Schaeffer, la fiction dite ludique est celle que les artistes élaborent. Elle se caractérise par une attitude d'incrédulité de la part du sujet. On pense par exemple aux fictions poétiques comme un lieu où l'objet inventé est feint ou joué, si on veut. Et pourtant, on peut y croire pendant un moment ou jusqu'à ce que la réflexion n'intervienne pour tout faire basculer. Le retour à la réalité est alors inévitable.

Si j'ai pris le temps de présenter les différents types de fictions élaborés par Hume et revus par Schaeffer, c'est que le travail singulier de Tino Sehgal joue à mon avis sur le brouillage de ces définitions. Sans les mettre en cause de manière théorique, Sehgal les met en scène, forçant une réaction de la part du spectateur. Par exemple, dans les performances de Sehgal des comédiens, probablement férus d'improvisation, récitent des phrases auxquelles le sujet se voit obligé

de répondre pour déclencher la suite fictionnelle. En fait, tout le pouvoir critique du travail de Sehgal repose sur le récit des fictions, celui qu'engendre une parole, un commentaire, un rire provenant de celui qui dès lors est au centre de l'œuvre, le sujet.

Artiste né à Londres, Tino Sehgal vit actuellement en Allemagne. Il a participé à plusieurs grandes expositions dont la Biennale de Venise de 2003 et Manifesta 4 à Francfort, en 2002. Cette année, il est de nouveau invité à la Biennale de Venise, pour intervenir dans le pavillon de l'Allemagne. C'est à Londres, au ICA, qu'il était récemment possible de découvrir son travail. Intéressée depuis plusieurs années par la pragmatique de l'ébranlement dans des dispositifs choc comme ceux qu'élabore Bill Viola, j'ai été saisie par la force des performances de Sehgal. Totalement dépouillées de technologie et n'utilisant que le pouvoir du récit, les œuvres de Sehgal surprennent, voire dérangent. Elles modifient nos habitudes d'appréhension.

Or, cette efficacité stratégique est due à la justesse avec laquelle l'artiste mise sur le récit, pour mettre en échec ce qui est de l'ordre de la croyance et ce qui est de l'ordre du ludique à l'intérieur même des différents types de récits ou de fables. L'ironie du sort fait en sorte qu'il me soit nécessaire ici de décrire le processus de l'œuvre. Nous entrons ainsi de plain-pied dans le récit historique ou, si l'on veut, dans une narration qui voudra se baser sur des faits. Nous savons cependant que ce récit ne peut pas être objectif. Il fait de plus appel à votre propre capacité à imaginer.

Le récit de l'œuvre peut donc se lire comme suit : dans *This objective of that object* (2004), Sehgal entraîne le sujet dans l'ascension d'un escalier étroit qui débouche dans une salle d'exposition. En forme de croix, elle ne peut pas être embrassée d'un seul regard. Cependant, le plus naturellement du monde, nous imaginons qu'elle est également fréquentée par d'autres spectateurs qui, tout comme nous, se délectent de ce qui est donné à voir. Des gens occupent effectivement certaines positions dans ces espaces, mais regardent étrangement le sol.

Cette toute première description de l'œuvre de Sehgal fait déjà entrer en scène la croyance. Celle qui prend pour acquise l'idée que dans une salle d'exposition, il n'y a rien de plus habituel que des gens qui expérimentent, qui se délectent et qui regardent des œuvres d'art. C'est en fait ce que le visiteur « se dit » en constatant la présence d'individus bien avant qu'il ait lui-même amorcé sa démarche d'appréhension. Le premier leurre apparaît donc lorsque dans cet espace généralement voué à la rencontre avec l'œuvre, il n'y a justement rien à voir. Malgré cela, les habitués de l'art contemporain chercheront peut-être un objet



Portrait de Tino Sehgal.

artistique quelconque sur lequel poser leur regard. Ils insisteront. Ils le feront si bien, que leur démarche de découverte les amènera au moindre détail architectural ou à la moindre imperfection de l'espace. Cette recherche de logique donnera lieu aux interrogations suivantes : « Où est l'œuvre ? Ceci ou cela est-il une œuvre ou une fabulation ? Est-ce une création de ma propre imagination ? » Dans ce contexte assez troublant pour le sujet, le moindre objet réel prend potentiellement valeur d'objet artistique. Les récits d'hypothèses défilent dans l'imaginaire du sujet qui tente de se raccrocher à sa connaissance pour repérer la clé de toute cette mise en scène. Bref, on cherche l'art dans un lieu voué à son apologie. Mais chacune des constructions mentales et hypothétiques de ce qui pourrait bien être exposé au regard se dévoile être de l'ordre de la fiction car, nous l'aurons saisi, la salle est vide. Aucune œuvre n'y est exposée, si ce n'est le processus de fabrication mentale de celle-ci. Dans un premier temps, c'est la propre démarche de quête esthétique du sujet qui est visible. Une mise au regard du regard du sujet lui-même.

Outre cette absence de l'œuvre, des performeurs regardent donc le sol, fuyant la rencontre du spectateur. On peut cependant entendre leur souffle exagéré. L'emplacement précis qu'occupe chacun d'eux fait naître la tension psychologique. Impossible de voir leur visage ! Puis, comme le sujet comprend que ces performeurs ne lui seront d'aucun secours, l'attente s'installe. Un espace/temps où le sujet et les performeurs jouent ensemble pour la naissance d'un événement qui tarde pourtant à venir. Lorsque, grâce à des indices, le sujet comprend que la nature de cette œuvre nécessite une participation de sa part, le récit s'amorce. Un récit projeté dans l'espace et qui se joue des conventions, une fiction ludique qui met en relief la fiction cognitive attendue.

This objective of that object réussit avec peu de moyens

à articuler, dans une relation d'opposition, une suite de fictions théâtrales où le sujet est acteur, voire l'élément déclencheur du récit. Un récit dont la nature est ambiguë car, sous des apparences factuelles, ses fictions sont en fait si hors contexte qu'elles se révèlent être une source d'inconfort croissant de la part du sujet. Les remarques, exclamations, mots, attitudes, sont autant de déclencheurs d'un quasi délire fictionnel qui engendre un certain chaos. Le dénouement de la relation de complicité entre le sujet et les performeurs se termine dans le rire et les applaudissements. Une œuvre théâtrale où le leurre, le mensonge, l'erreur, sont mis en scène par le sujet lui-même et par sa quête de vérité ou par sa croyance.

Dans une seconde œuvre de Sehgal, intitulée *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), un personnage est allongé sur le sol dans une position étrange. Un malaise s'installe vite dans le rapport entre le performeur et le sujet car, sous une lumière intense, ce dernier a l'impression d'être l'acteur principal. Malgré ce sentiment, devant lui, un homme danse ou plutôt bouge dans une séquence inhabituelle. La danse est fort étrange. C'est comme si chaque muscle de son corps pouvait bouger de manière autonome. Ses yeux se ferment et s'ouvrent, évoquant un état de transe. Le spectateur a alors nettement l'impression d'être voyeur. Inconfortable et impuissant à communiquer avec celui qui se donne en spectacle, prisonnier de sa proximité avec le performeur, il amorce silencieusement le récit de sa rupture. Car, c'est le fait d'être seul avec le performeur qui engendre un nouveau rapport à l'œuvre. Entendons, par là, que le temps de visite s'en trouve allongé, que l'attention est plus aiguë et que le sujet a le sentiment d'être intimement lié au performeur, du fait même de l'exclusivité du spectacle.

On dira de la démarche singulière de Sehgal qu'elle a une résonance politique et sociale. Parce qu'elle ne

produit pas d'objet tangible, elle ne laisse aucune trace concrète, aucun objet à posséder, si ce n'est l'empreinte faite dans sa mémoire. Il semble donc, ici, que la production du sens se fasse par le biais d'un échange entre le sujet et le performeur. Un échange par le regard, par la parole mais aussi un échange dans le non dit, dans le récit sourd, celui que l'on se fait à soi-même pour se rassurer. En d'autres termes, la vérité de l'œuvre est invisible au regard d'autrui. Les récits de fictions cognitives et ludiques s'entrelacent dans une expérience unique à chacun. C'est que le travail de Sehgal joue sur les situations, explore les processus de fabrication du sens à travers le récit, l'idée et le langage. La voix humaine, celle que l'on entend et celle du récit intérieur et intime, constitue le matériau brut avec lequel l'artiste construit sa position radicale. Elle est faite d'un dépouillement formel efficient dont les conséquences sont l'opposition, voire le rejet du système tangible et commercial de l'objet d'art.

Or, toujours selon Scheffer, les différents usages du récit de fiction se répartissent en deux grandes catégories, celle du ludique et celle du factuel. Elles ont également des effets logiques dans leur fabrication ou, si l'on veut, dans leur processus de construction. Il semblerait en effet que toute la démarche fictionnelle repose sur des impressions. C'est par des modes opératoires de ressemblance, de causalité et de contiguïté que la construction des univers de représentation se ferait.

Dans les performances de Sehgal, par exemple, le mécanisme de fabrication de la fiction se déclenche dès le moment où le sujet passe les portes du lieu d'exposition. Sans connaître les détails de ce qu'il vient voir, il est disposé à vivre un leurre, celui d'une fiction ludique temporaire. Ces acquis lui viennent d'expériences fictionnelles antérieures vues comme factuelles. Ce qui fait la force des performances de Sehgal est justement le fait que malgré cette disposition d'esprit, le sujet soit placé en situation de confrontation d'univers fictifs en relation les uns avec les autres. Or cette relation est incontrôlable. L'œuvre devient prétexte au processus fictionnel voire à sa fabrication. Pris en compte totalement dans la moindre de ses expressions, le sujet intervient dans l'œuvre au beau milieu d'une fiction artistique. Le choc lui vient alors de la mise en exposition rapide de sa propre fiction cognitive. Les usages, les acquis fictionnels deviennent du coup fictions ludiques, matières poétiques, représentations travesties. Forcément, le sujet se livre au monde extérieur sans pouvoir faire de présélection de sécurité. Vulnérabilisé par une certaine indécence, son expérience fait marque. Pourquoi ? Parce que

selon Hume, « en vertu de la conception unitaire de la représentation mentale, toute impression et toute idée d'un objet posent du même coup cet objet comme existant ».³

Cela voudrait dire que la fiction cognitive, celle de la croyance, et la fiction ludique auraient des fonctions similaires dans la création d'un réel fictif. Il va sans dire, cependant, que le fictif ludique fait davantage acte de vérité, bien qu'il soit vécu de la même manière que le fictif cognitif. En d'autres termes, même une œuvre qui met en scène une fiction peut être vécue avec autant d'intensité qu'un récit factuel, voire historique. Dans la stratégie que met de l'avant Tino Sehgal, le réel servirait de tremplin à l'imaginaire. En terrain connu et tout à fait crédible, l'imaginaire accepte davantage la fiction comme un fait.

Et de quel fait s'agit-il donc pour donner lieu à tant d'insistance théorique ? Récapitulons. Dans un musée ou une galerie d'art, alors que les spectateurs s'attendent à voir quelque chose et qu'ils se découvrent eux-mêmes sujets de l'œuvre et de son processus de création, l'incrédulité qui était la caractéristique de l'attitude de ceux qui appréhendent une œuvre d'art se dissout. Elle laisse place à la vérité ou si on veut, à une certaine vérité du moment. La fiction ludique, car il s'agit bien d'un jeu humoristique chez Sehgal, devient une force de changement. L'implication émotive du sujet dans la performance de l'artiste induit une plus grande prise de conscience du rôle que joue l'art actuel dans notre société. Pour Sehgal, l'art doit se dissocier des valeurs commerciales et garder une complète autonomie. Il a pour fonction de critiquer le réel et de faire cheminer le sujet dans ce qu'il a de plus précieux : ses valeurs, sa pensée, sa croyance et ses quêtes.

MANON BLANCHETTE

NOTES

¹ Par performance il faut entendre, ici, une forme d'art pluridisciplinaire qui a pris naissance autour de la fin des années soixante-dix et qui voulait mettre en scène des artistes provenant de pratiques différentes, des comédiens et souvent des gens du public. Ces œuvres donnaient lieu à des improvisations qui illustraient bien l'idée que chacune d'elles est unique, éphémère et indépendante des forces du marché de l'art.

² On trouve un texte analytique sur les différentes définitions de la fiction selon Platon et Hume dans le chapitre *Fiction et croyance*, de l'ouvrage *Art, création, fiction, Entre sociologie et philosophie*, qu'ont écrit en duo Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, aux Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

³ *Idem*, p. 75.