

## Confabulare d'artiste

Elena Sacchetti

« L'animal représente la psyché non humaine, l'infrahumain instinctif, ainsi que le côté psychique inconscient. »

Carl G. Jung

Le rapport entre l'humain et l'animal a occupé une place extrêmement importante dans les cultures du Moyen-Orient, les grandes civilisations d'Asie, l'Amérique précolombienne, le monde gréco-romain et, ensuite, dans les sociétés européennes plus proches de nous. En effet, il est à la source des principaux mythes fondateurs, il a contribué à expliquer les origines des cultures, de leurs règles, de leurs interdictions et de leurs commandements, il a accompagné les explications religieuses et la formulation de cosmogonies spécifiques, et il a permis d'établir des liens, sur un plan mystique, entre le profane et le divin.

Ainsi, alors que la sagesse populaire regorge de proverbes, d'aphorismes et de dictons dans lesquels les hommes s'approprient certains comportements, vices ou vertus propres aux animaux, dans les fables orales ou écrites, ce sont les animaux qui prennent des traits humains ou symbolisent une forme de critique sociale.

L'on doit à Pierre Pithou et Jacques Sirmond d'avoir, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, fait renaître l'intérêt pour les fables, style aux origines très anciennes. Dans leur sillage, Jean de La Fontaine a sorti de l'oubli les œuvres d'Ésope et de Fèdre, permettant leur diffusion en Europe. La littérature du siècle des Lumières a rendu possible l'interprétation d'une rationalité sous-jacente au camouflage animal et la reconnaissance de son grand potentiel didactique, alors que la représentation artistique moderne, en particulier celle de Goya dans ses Caprices, a rendu intemporel un discours graphique social et critique du point de vue politique.

Ces prémices nous situent aux portes d'un monde de « fabulations » dans lequel Pilar Albarracín pénètre et qu'elle parcourt pour nous le transmettre de nouveau avec son

style narratif particulier. Les écrits des anciens hommes de lettres deviennent sculpture, projection vidéo, dans des installations où l'aspect pédagogique originaire du genre glisse vers le ton de l'invective propre aux réinterprétations caractéristiques de Goya. Pilar Albarracín se livre à une critique sous-jacente, en aucun moment explicite et parfois atténuée par un léger humour. Elle fait référence à une série de symboles et de figures dont la signification, socialement convenue, est profondément enracinée dans notre culture et constitue le contrefort de l'imaginaire collectif. Dans toute l'œuvre de l'artiste espagnole, le recours à l'allégorie et à la figure métaphorique vient enrichir le langage employé.

Dans *Fabulations*, les idées qui constituent les piliers du travail de Pilar Albarracín s'articulent les unes avec les autres, telle une chaîne aux maillons solidement attachés. Chaque pièce a un rapport sémantique avec ses voisines et établit un dialogue avec les œuvres précédentes de cette artiste. Et toutes créent un parcours dont le point final ramène au début.

En prenant parti pour un art dont la valeur ne se limite pas à l'esthétique mais qui aspire à éveiller la réflexion chez l'observateur, à susciter un débat interne et à remettre en question le statu quo, Pilar Albarracín commence sa fabuleuse narration précisément en se penchant sur le monde de la culture, de la création artistique et des dynamiques de pouvoir qui régissent son fonctionnement. Pour cela, elle se sert de l'âne, animal qui, plus que tout autre dans la tradition occidentale, est considéré comme l'antithèse de la sagesse et des connaissances profondes.

En référence directe aux célèbres *Asnerías* [Âneries] de Goya et, en particulier, au Caprice 37 – *¿Si lo sabrá más el discípulo?* [Le disciple peut-il en savoir plus que le maître ?] – et au Caprice 39 – *Hasta su abuelo* [Jusqu'à son aïeul] –, dans lesquels l'âne était le symbole de l'ignorance et représentait la stupidité des puissants, Pilar Albarracín a réalisé une installation dans laquelle un âne, juché sur une pyramide de livres ayant été apparemment tous lus, lit attentivement un traité d'art. Elle évoque ainsi le pouvoir des élites dominantes, soi-disant cultivées et instruites, qui assoient leur autorité sur une connaissance éphémère et sur l'étalage de leur érudition. Elle cherche aussi à provoquer un système qui attribue une valeur à une œuvre, un créateur ou à des idées.

Avec cette installation, l'artiste espagnole soulève sans détour et avec une volonté de revendication une question qui a suscité dans les sciences sociales un intérêt d'ordre davantage explicatif. Intéressé par les mécanismes politiques, économiques et sociaux qui gouvernent le fonctionnement du domaine artistique et culturel, le sociologue Pierre

Bourdieu a voulu démontrer, plus que quiconque, que « C'est dans le domaine de la production en tant que système de relations objectives entre ces agents ou ces institutions, et lieu de luttes pour le monopole du pouvoir de consécration, où sont sans cesse engendrées la valeur des œuvres et la croyance en cette valeur ».<sup>1</sup> Cela justifierait donc le qualificatif d'« exceptionnel » que les spécialistes, qui appartiennent traditionnellement à une élite cultivée, ethniquement dominante et masculine, destinent à un créateur (le « génie » artistique). Ainsi, comme le suggère Pilar Albarracín, l'art ne serait pas exempt de l'« ordre de domination » qui gouverne la plupart des aspects de la vie sociale.

L'âne érudit, premier maillon de la chaîne le long de laquelle se déroule *Fabulations*, permet d'introduire un autre thème de prédilection de l'artiste : les asymétries entre les genres dans la vie artistique, culturelle, sociale et politique.

Au cours d'une action projetée en vidéo, Pilar Albarracín apparaît fièrement campée sur le corps d'un âne, qui gît, vivant, à terre. Symbole des femmes créatrices, elle conquiert sa place dans un contexte culturel où la norme masculine est hégémonique. L'âne, animal rustre et obstiné, connu pour son manque d'intelligence, incarne le pouvoir patriarcal.

Avec une référence explicite à la célèbre œuvre-manifeste du collectif Guerrilla Girls qui présente les « avantages » d'être une femme artiste, Pilar Albarracín prend position pour les revendications féministes et pour une notion de l'art en tant qu'élément actif dans la société et doté, selon les propos de l'anthropologue Alfred Gell, de « *agency*, *intention* et *causation* ».<sup>2</sup> Elle crée une œuvre qui, aux côtés du travail réalisé par d'autres femmes artistes dans un milieu occidental ou un contexte postcolonial, vise à déstabiliser l'ordre du genre dominant dans l'art contemporain.

La critique du genre était déjà très présente dans certains de ses travaux précédents, soulignant le conflit quotidien qui tiraille les femmes entre l'adoption de rôles traditionnels et conservateurs et leurs ambitions d'émancipation –comme sur la photo *Torera* [Femme-torero] (2009)–, la profanation de leur identité et l'annulation de leurs aspirations profondes, de leurs désirs et de leurs rêves au nom des multiples obligations qui leur sont assignées dans la vie quotidienne –*Desventada* [Aérée] ou *Mantón de Manila* [Le châle de Manille] (2009)– ou, enfin, la capacité de prendre en charge, avec patience et soumission, le poids de la famille, du travail, du sacrifice personnel et du stigmate féminin dans la vie sociale. La photo *Porteadora* [La porteuse] (2001), de la

série inachevée *300 Mentiras* [300 Mensonges], représente une paysanne portant sur ses épaules plusieurs sacs dont la taille et le poids sont excessifs pour elle.

Dans *Fabulations*, Pilar Albarracín développe toutefois un aspect qui va encore plus loin : l'inversion des rôles. Pour cela, elle se sert du paon, autre animal auquel une grande valeur symbolique a été attribuée au cours de l'histoire.

Cet oiseau a été le symbole de l'incorruptibilité et de la résurrection dans l'art byzantin et, par la suite, dans la Rome chrétienne. Dans la mythologie grecque et romaine, le paon était l'animal consacré à Héra et Juno, déesses du mariage et des naissances. Dans l'islam, il est associé à Iblis, un démon. Dans la tradition hindouiste, il est chevauché par Skanda, dieu de la guerre. En outre, le paon représente dans l'imaginaire collectif la vanité, l'orgueil, la beauté fugace et l'aspect éphémère des apparences.

C'est sur ces derniers attributs que se penche Pilar Albarracín, attirée par ailleurs par la particularité morphologique de cet oiseau, chez qui les différences entre le mâle et la femelle sont considérables. Elle dépouille le paon mâle de son plumage coloré, qui lui est extrêmement précieux car il lui sert à réaliser le rituel de la parade nuptiale et à défendre son territoire, activités définissant essentiellement son « essence masculine ».

Par un acte subversif, c'est la femelle qui va porter ces plumes, acquérant ainsi la noblesse et le charme qui caractérisaient son compagnon, et entraînant un renversement de l'ordre établi qui va atomiser le soi-disant « naturel » des rôles chez les deux sexes. Elle souligne ainsi leur plasticité et l'arbitraire des caractéristiques qui définissent, dans chaque culture, le fait « d'être homme » ou « d'être femme ». Pilar traduit ainsi en une image la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient ».<sup>3</sup>

Autre maillon de la chaîne, les thèmes qui convergent dans la figure des paons conduisent à une nouvelle question : le binôme réalité-apparence et le côté éphémère de cette dernière. La beauté du paon mâle est périssable et son privilège est uniquement apparent. Il prend fin dès qu'on lui ôte ses plumes, tout comme l'image du paon femelle ornée de plumes postiches est elle aussi apparente et éphémère. La limite entre les deux camps est floue et conduit la réflexion vers les multiples réélaborations auxquelles le genre, en tant que catégorie sociale et culturellement construite, peut être soumis.

En retraçant la carrière de Pilar Albarracín, on constate qu'à ses débuts, elle s'intéressait déjà à la question de la non-définition et au territoire épineux de la frontière séparant l'apparence du réel, avec toutefois des nuances de sens différentes et des installations moins allégoriques que dans *Fabulations*. On se souvient par exemple de la série

*Mujeres* [Femmes] (1993), qui présentait des images de femmes séduisantes, au physique très flatteur, dans des poses séductrices et avec des regards intenses et des lèvres pulpeuses. Ce sont des femmes d'identification ou « performatives », pour reprendre un concept introduit dans les sciences sociales par Judith Butler, car elles sont nées hommes. Il s'agit en effet de transsexuels, c'est-à-dire de personnes qui adoptent des identités différentes des positions hétéronormatives et qui se placent ainsi à la frontière entre la marginalisation socio-sexuelle et la libéralisation des limites de sexe-genre.

Selon une autre théoricienne sociale, Leticia Sabsay, « le genre et ses normes sont établis à partir de leur représentation réitérée et naturalisée dans le temps »,<sup>4</sup> de sorte que ce sont les pratiques sociales qui produisent l'effet d'un soi-disant naturel.

Ce décalage entre ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas est le fil conducteur des maillons suivants de *Fabulations*. Après les animaux, l'observateur se trouve face à un couloir de miroirs, dans un espace où il peut uniquement voir son image reflétée. Ces miroirs, de formes et tailles diverses, symbolisent les regards que les autres posent sur nous et les visions hétérogènes dont nous sommes l'objet, mais également les différentes façons dont chaque personne se présente aux autres et ses multiples identifications.

Pour rester dans l'imposture de l'image, Pilar Albarracín évoque également les difficultés de nos autoreprésentations, des chemins parfois incertains dans les processus de définition de l'identité et des abîmes inquiétants entre la perception que nous avons de nous-mêmes et la façon dont les autres nous voient.

Comme les autres pièces qui composent *Fabulations*, le miroir est un objet à nombreuses connotations symboliques très présent dans les fables. Dans l'une des premières études scientifiques visant à rechercher les origines des formes culturelles humaines, intitulée *Le rameau d'or* (1890), James George Frazer expliquait que les populations primitives considéraient leur image reflétée dans un miroir comme leur âme. Dans d'autres récits épiques et dans la littérature, le miroir peut receler des mondes mystérieux ou constituer une porte permettant d'y accéder (comme dans *Alice au pays des merveilles*). Le miroir est également le symbole de la duplicité : il est source d'imposture mais en même temps de vérité, en raison de l'exactitude du reflet. Il est aussi le symbole de la vanité et de l'égoïsme (comme dans le mythe de Narcisse). Toutes ces caractéristiques du miroir convergent dans *Fabulations*, où Pilar Albarracín fait un pas en avant par rapport aux idées qu'elle avait exprimées en 2002 dans *Espejito mágico* [Miroir magique], installation dans laquelle un « miroir magique » se dirigeait

vers l'observateur pour lui parler de sa laideur et lui dire que sa présence n'était pas agréable. Le point commun à ces deux œuvres : l'observateur cherche à se reconnaître dans le miroir. Tandis que dans le travail précédent, il se heurte à une réponse à laquelle il ne s'identifie pas, les miroirs de *Fabulations* se contentent de lui renvoyer son image ou des fragments d'images, sans apporter de réponse et plutôt dans l'intention de faire naître chez lui de nouvelles questions sur son identité (est-elle multiple, fragmentaire, double, stratifiée... ?).

L'estocade finale et le dernier maillon de la chaîne permettant, comme nous allons le voir, de revenir au début, concerne la fourmi, le plus petit des héros des fables. Inutile de rappeler son association symbolique à l'ardeur au travail, la parcimonie et la constance. Sa toute petite taille ne l'empêche pas de porter, dans l'œuvre de Pilar Albarracín, une énorme charge sur le dos.

Dans l'installation, la fourmi constitue l'allégorie des strates sociales inférieures, des nouveaux travailleurs immigrés et des personnes qui occupent une place et un poste mineurs dans la société et le monde du travail. Là encore, la critique revêt un ton politique et questionne le système de pouvoir : si, au début du parcours, les groupes puissants détenant le contrôle de la culture étaient dans le point de mire, ce sont à présent les élites économiques et la subordination des classes et des ethnies qui sont visées.

La boucle se ferme définitivement au moyen d'une autre association qui remet sous le feu des projecteurs une réflexion sur le genre : le parallélisme entre l'image de la *Porteadora*, la porteuse, et la fourmi, une femme dans le premier cas et un insecte « féminin », dans plusieurs langues et dans notre imaginaire, dans le second. En effet, la femme et la fourmi portent un poids qui ne leur convient pas.

Ainsi se termine un parcours circulaire dans une proposition artistique qui cherche à solliciter la réflexion, à soulever des questions et, même s'il n'y a pas de fables sans morale, à ne pas donner de réponses pour que chacun trouve les siennes. Pour reprendre une phrase célèbre de Marcel Duchamp, ce ne sont pas les artistes, ce sont les spectateurs qui font les œuvres.

Traduction de Valérie Espinasse

Notes :

1. Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 1977.
2. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 5.
3. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.
4. Leticia Sabsay, *Las normas del deseo*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 18.