

Dossier | Ludisme et ambiguïté dans le canular contemporain

[S esse.ca/fr/ludisme-et-ambiguite-dans-le-canular-contemporain](https://www.esse.ca/fr/ludisme-et-ambiguite-dans-le-canular-contemporain)

Ludisme et ambiguïté dans le canular contemporain

Par Marc-Antoine K. Phaneuf

Le questionnement sur les parts de vérité et de fausseté que peuvent contenir une photographie est au cœur de la pratique artistique du photographe catalan Joan Fontcuberta, qui a produit plusieurs séries photographiques dans lesquelles il présente une réalité factice dont la nature est difficilement cernable par le regardeur.

Dans la série Herbarium (1982-1984), par exemple, il met en scène des fleurs exotiques constituées d'un assemblage de parties végétales, animales et de rebus industriels. Présentées sur fond blanc et dotées de simulacres de noms latins scientifiques en guise de titres, ces photographies de fleurs prennent place comme de véritables extraits d'un herbier. Dans le même ordre d'idées, son exposition Fauna Secreta, qui eut lieu à Montréal en 1999 au musée Redpath d'histoire naturelle, avait pour dessein de laisser croire à l'existence d'un explorateur hors du commun ayant parcouru le monde à la recherche d'animaux inusités. L'exposition était constituée de pseudo artéfacts, de notes et de documents photographiques d'archives présentant des animaux dénaturés. Les photographies laissaient voir des spécimens fictifs produits à partir de morceaux d'animaux naturalisés assemblés pour produire une fiction vraisemblable. La crédibilité de l'existence de ces espèces était accentuée par l'utilisation truquée de photographies noir et blanc, certaines ayant été vieillies ou tachetées pour laisser croire un peu plus à leur valeur documentaire. Ainsi, le travail photographique de Fontcuberta confronte le spectateur en lui proposant inlassablement un sujet fantaisiste en utilisant un modèle tout à fait plausible.

L'artiste et la photographie

Ces problématiques étaient au centre de l'exposition L'artiste et la photographie présentée à la galerie Vox du 14 novembre au 20 décembre 1998. Dans ce cas précis, il s'agissait de laisser croire, par des pastiches photographiques, que Picasso, Dali, Miró et Tapiès, soit quatre grands noms de l'art moderne qui ont touché à plusieurs médiums, avaient eu une production photographique autonome. L'exposition, présentée comme le fruit d'un travail de recherche acharné du commissaire Fontcuberta dans différents fonds d'archives, était ainsi constituée d'une panoplie d'artéfacts, de photographies montrant les artistes s'affairant à photographier, ainsi que de séries d'œuvres photographiques supposément produites par ces maîtres espagnols du 20e siècle.

Une œuvre comme l'esquisse de Loplop revient, par exemple, mime le style, voire même l'idiosyncrasie de Salvador Dali. Sur une photographie épurée, une femme nue, seule, se tenant de profil les bras levés devant la mer et un vaste ciel sans nuage, on aperçoit deux taches d'encre. L'une forme un oiseau se tenant face à la femme et, empreinte de dynamisme, semblant foncer droit sur elle ; alors que l'autre donne l'impression que la femme a des ailes dans le dos. Bien qu'ils ne soient pas léchés comme l'est l'œuvre picturale typique de Dali, ces deux gribouillis paraissent au spectateur comme un reflet de la personnalité extravagante et excentrique du maître espagnol. Cette œuvre peut également faire penser à une parcelle de la production moins canonique de l'artiste, soit certaines œuvres tachistes (figuratives) réalisées dans les années 1960. Par ailleurs, pour le spectateur connaissant déjà le Loplop, un animal fétiche mi-femme mi-oiseau créé par Max Ernst et faisant partie intégrante de la mythologie surréaliste, il ne fait aucun doute que cette œuvre puisse être de Dali. De plus, pour expliquer l'aspect brouillon de l'œuvre, Fontcuberta lui attribue le statut d'esquisse et la présente comme une expérimentation n'ayant jamais donné lieu à une série complète et achevée, justifiant du même coup le côté maladroit de celle-ci.

Le jeu photographique de Fontcuberta va plus loin lorsque l'artiste trafique certaines photographies d'archives connues afin de munir les artistes d'appareils photographiques. Ainsi, la photographie que Fontcuberta nous présente de Picasso est le célèbre portrait qu'André Villiers a réalisé du maître, auquel il a simplement ajouté un appareil photographique suspendu au cou de l'artiste. Fontcuberta utilise à la fois la mémoire du regardeur, puisqu'il l'invite à reconnaître la célèbre photographie de l'artiste, mais aussi ses trous de mémoire, puisqu'il espère que le regardeur pensera avoir oublié ce détail jusqu'alors sans grande importance.

Comme dans beaucoup de canulars visuels, la présentation des œuvres supplante le message de celles-ci. C'est d'ailleurs par la mise en espace de l'exposition que la supercherie se laisse démasquer. Dans la mise en scène des différents éléments constituant l'installation gît ainsi une accumulation de subtils manques de rigueur scientifique et logistique (1). D'une part, il y a un manque d'information entourant les œuvres et des raccourcis dans l'établissement des cartels ; d'autre part, le manque de rigueur atteint son summum dans le texte très atmosphérique publié par Fontcuberta dans le journal du centre d'artistes, où il aborde l'importance de la photographie au cours du 20e siècle et dans lequel il écrit : « Comme la critique d'art Rosalind Kroll a écrit dans une revue (2) ». Il est évident pour les gens familiers avec le monde de l'art contemporain qu'il ne s'agit pas de Rosalind Kroll, mais bien de Rosalind E. Krauss, bien connue pour ses ouvrages théoriques et monographiques sur l'art contemporain. De plus, le syntagme « a écrit dans une revue » est très imprécis et aucun commissaire d'exposition sérieux ne citerait un théoricien de l'art sans donner de références précises.

L'ambiguïté initiatrice comme dévoilement atténué

Un canular post-moderne tel que créé par Fontcuberta avec L'artiste et la photographie n'a pas la même charge critique que ceux propres à l'art moderne, puisque le dévoilement n'est plus voué à provoquer un effet de choc pour discréditer qui ou quoi que ce soit. Le canular monté par le commissaire d'exposition catalan participe plutôt de la théorie de l'ambiguïté initiatrice que Jean-François Jeandillou a développé pour expliquer les supercheries littéraires. Cette théorie est basée sur un jeu de contradictions au cœur même de l'œuvre présentée. Cette « auto-trahison intentionnelle (3) » du canuleur permet à quiconque est bon observateur d'être initié au secret. Le canular fonctionne alors comme un produit contenant une double lecture possible : il laisse croire une réalité fausse qui tend à faire tomber le spectateur dans le panneau. alors qu'un spectateur qui sait lire entre les lignes trouvera suffisamment d'indices pour découvrir la supercherie et prendre place dans le rang des rieurs. Le dévoilement est alors atténué et autonome, puisque relatif à chaque visiteur. Découvrir pendant l'exposition que les œuvres et les artéfacts présentés ont été conçus par le commissaire n'entraîne alors qu'une nouvelle dimension à notre expérience. Il n'y a aucune attaque critique contre les artistes dont Fontcuberta a fait des pastiches, ni contre la photographie comme médium, ni même contre le public (avec lequel l'artiste s'est amusé). La seule critique possible en serait peut-être une du travail de commissaire d'exposition : Fontcuberta présente des documents d'archives altérés et modifiés et les met en scène dans une présentation où les portraits d'artistes (confirmant qu'ils ont été en contact avec des appareils photos) sont de très grands formats aux côtés d'œuvres pour la plupart minuscules, de l'ordre de l'esquisse ou de l'expérimentation. Mais encore là, cet accrochage parodique relève davantage du ludisme contribuant à l'ambiguïté initiatrice de l'exposition.

En somme, le canular de Fontcuberta s'apparente davantage à un jeu avec son public qu'à une malversation visant à faire perdre la face à une quelconque victime. L'artiste commissaire a présenté aux spectateurs une proposition qui était lisible de deux manières et dont le mode de perception était susceptible de changer lors de la visite même de l'exposition. Dans un monde où tout est possible, et s'appuyant sur des idées reçues par le spectateur (comme par exemple que les artistes pastichés par Fontcuberta ont eu une production si vaste que nul n'en connaît les limites), la possibilité d'une telle exposition de photographies devient fort probable. Il ne s'agit pour le spectateur que de déceler les quelques détails incongrus, parsemés ici et là par le metteur en scène de la fumisterie, pour découvrir le pot aux roses.

NOTES

1. Dans une critique d'art publiée dans le quotidien Le Devoir, Bernard Lamarche rend bien compte de ce processus de dévoilement. Il constate même avoir accentué l'effet en ayant fait part de son engouement pour cette exposition dans un article antérieur présentant un avant-goût de la saison culturelle. Voir Bernard Lamarche, « Photographie, quand tu nous trompes », Le Devoir, samedi 5 décembre 1998, p. B9.

2. Joan Fontcuberta, « L'artiste et le photographe », Galerie Vox, no 5, octobre 1998 à février 1999, p. 6-7.
3. Jean-François Jeandillou, «Inesthétique de la réception (le canular, textuellement)», dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.), Du canular dans l'art et la littérature, actes de colloque, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 269.