

Focales

2 | 2018

Le recours à l'archive

La maïeutique de l'archive selon Joan Fontcuberta

Pascal Krajewski

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2074>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Pascal Krajewski, « La maïeutique de l'archive selon Joan Fontcuberta », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2074>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

La maïeutique de l'archive selon Joan Fontcuberta

Pascal Krajewski

La *Fundación Antoni Tàpies*, sise à Barcelone, vient de gagner son premier procès contre l'artiste photographe Joan Fontcuberta, après plus de vingt ans de longues et sinueuses procédures. Elle accuse l'artiste catalan d'avoir volé et détourné de vrais Tapiès, en les faisant passer pour des faux, dans son œuvre *L'Artiste et la photographie*. Fontcuberta s'est toujours défendu en arguant qu'il avait lui-même pris ces photographies « à la manière » des grands peintres espagnols de la modernité, pour produire une série qui devait faire accroire à leur intérêt méconnu pour l'art chimico-optique. Le tribunal de Barcelone, après la consultation exhaustive de l'ensemble des archives de Fontcuberta ainsi que de celles des principaux spoliés (Tapiès, Picasso, Miro, etc., dont les ayants-droit s'étaient associés à la démarche de la Fondation *Tàpies*) a donc jugé la plainte fondée et condamné l'artiste photographe contemporain à une amende de plusieurs millions d'euros, le retrait des clichés photographiques de son corpus d'œuvres, ainsi que l'obligation d'une déclaration publique visant à rectifier la version faussement faussée véhiculée par l'artiste depuis son travail de 1995. Il y a fort à parier que « l'affaire Fontcuberta » n'en soit qu'à ses balbutiements...

On découvrait en effet que l'artiste n'en était pas à ses premiers démêlés avec la justice. Ainsi Alain Jaubert avait écrit en 2008, dans le journal *La Provence* [1], une critique acerbe contre l'œuvre présentée à Digne-les-Bains, *Sputnik* : « plagiat pur et simple de ce que j'ai présenté dans mon travail d'historien de l'image, *Le Commissariat aux archives : les photos qui falsifient l'histoire*, en 1986. Les pages 166 à 168 du livre ont tout simplement été reprises telles quelles ! ». Le catalan avait certes reconnu sa dette [2], mais non le plagiat – et finalement, un règlement à l'amiable avait pu être trouvé entre les différentes parties. Le bruit court qu'en Finlande, une action en justice va être portée par la vénérable (et véritable !) Église de Valhamönde, moquée et fictionalisée par l'œuvre intitulée *Miracles et Cie*.

Le tribunal de Barcelone a par ailleurs mis en ligne l'intégralité des archives communiquées par Joan Fontcuberta dans une base de données numérique hébergée par le *Ministerio de Justicia de España* [3]. C'est ce fonds exceptionnel que nous avons consulté et qui porte des éclairages inédits sur l'œuvre du catalan et sur son usage de la photographie comme archive. Nous essaierons d'analyser dans cet article moins le travail de l'artiste à partir d'archives, que la manière dont il « laisse travailler » l'Archive pour réaliser ses œuvres. Car les archives, comme les femmes gravides, « travaillent » afin de donner jour à des objets sociétaux – artistiques, épistémiques ou politiques – qui composent en partie le monde dans lequel nous évoluons. C'est ce « faire-monde de l'archive » que l'artiste donne à voir en l'accouchant.

1. *La Provence*, numéro du 14 juillet 2008.

2. Joan Fontcuberta, *Le Baiser du Judas : Photographie et vérité* [1997, Arles, Actes Sud, « Beaux-Arts Hors Collection », 1999, p. 203.

3. Voir en ligne : <<http://www.tapies-fontcuberta.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/Portal/es/inicio>>.



► Images d'archives du fonds Joan Fontcuberta.

À droite, travaux préparatoires à partir du livre *Le Commissariat aux archives* d'Alain Jaubert ;
à gauche, premiers essais de l'artiste : image inversée, personnages détournés.
En dessous, extrait de l'œuvre *Sputnik*, présentée pour la première fois en 1997.

L'archive comme pré-texte fictionnel

Au cœur de l'œuvre de Fontcuberta, il y a la photographie – même si l'œuvre elle-même prend parfois une telle ampleur qu'elle occulte cette vérité première. Formellement, c'est une œuvre stratigraphique, qui ne se déploie pleinement que prise dans son insaisissable globalité : si la photographie est le noyau autour duquel gravitent ses éléments narratifs, le dispositif ingénieux et de plus en plus prolifique qui la présente, la continue et la délaye en forme la couche d'exposition, à laquelle se surajoute une ultime strate d'élucidation, méta-textuelle, sans laquelle l'intelligence de l'œuvre ne saurait advenir. Par exemple, les œuvres *Fauna* (1984) ou *Miracles et Cie* (2001-2002) ne peuvent s'appréhender pleinement que comme la superposition de la série de clichés photographiques rattachés à leur récit, de l'installation muséale accompagnée de son livre [4] et de ses vidéos [5], et enfin des différents travaux d'exégèse qui viennent commenter le travail de l'artiste [6]. Si l'ossature de l'œuvre reste la photographie, sa chair est plus intermédiaire.

La photographie présentée est bien souvent d'archives. Clichés révélant un épisode de la conquête spatiale russe, un safari douteux au pays de monstres chimériques, un herbier typique de la rhétorique naturaliste née à la fin du XVIII^e siècle, ou autres – l'image présente alors les marqueurs et les stigmates de photographies archivées de longue date. Ces derniers authentifient la photographie

4. Joan FONTCUBERTA, *Miracles et Cie*, Arles, Actes Sud, 2005.

5. Voir le documentaire « L'affaire Ameisenhaufen », sur le DVD accompagnant Christian GATTINONI, *Joan Fontcuberta : Fauna*, Futuroscope, CNDP : Scéren, 2012.

6. Christian GATTINONI, *Joan Fontcuberta : Fauna*, op. cit. Robert Pujade, *Du réel à la fiction : la vision fantastique de Joan Fontcuberta*, Paris, Isthme éditions, 2005.

comme « photo d'archive » et ce dernier statut vaut factualité du réel capté. Le même transfert de valeurs est à l'œuvre dans les vidéos de l'artiste qui, tournées et montées comme des documentaires, récupèrent par transitivité le respect accordé à ceux-ci ; tout comme il l'est pour des vieilles pages de papier jauni, raturé, criblé de textes illisibles, écrits si possible dans des langues mortes ou exotiques. Il suffit à l'image de revêtir les atours des documents réputés véreux pour le devenir – ainsi le veut la charge inconsciente attachée à l'Archive, qui ne saurait que montrer le fait. On redécouvre régulièrement des archives, mais l'archive n'invente pas.

Voilà la première évidence que l'artiste vient critiquer en déconstruisant le fonctionnement de l'archive photographique. Et il le fait par une double invention critique : celle du fonds archivistique et celle de l'objet archivé. L'invention de l'archive d'abord : celui qui trouve un objet perdu est dit son « inventeur », et c'est justement le rôle que joue l'artiste catalan dans nombre de ses propositions. L'artiste (ou un prête-nom) trouve un fonds d'archives quelque part, mais cet endroit n'est pas institutionnel. Or l'archive, documentaire comme photographique, ne vaut que si elle est recueillie par une instance légitimante assurant sa qualité d'archive : archives d'entreprises, de collectivités, d'états, d'institutions, d'écrivains recueillies par des fondations, etc. L'archive avérée ne peut l'être que conservée par des structures de légitimation – une archive trouvée dans un vieux grenier ou une vieille malle sera suspecte d'abord, et une archive suspecte n'en est pas vraiment une... L'invention du réel archivé ensuite : ce soi-disant fait, portion captée du réel par l'objectif photographique – ainsi que l'attesterait tel morceau de papier jauni – n'est qu'une fantaisie.

La photographie d'archive proposée par l'artiste n'est pas la preuve d'un fait mais la possibilité d'une invention et donc la source d'une fiction. Elle est un prétexte et même un pré-texte, une mise en bouche pour le créateur qui se fera fort alors de mettre à jour l'histoire qui la complique en prétendant l'expliquer. Les fictions de Fontcuberta ne sont jamais simples. Elles sont gigognes. En effet, il les intègre toujours dans un discours-cadre, qui vient tour à tour les révéler et les interroger. C'est un jeu à trois bandes, au travers duquel le regardeur devra se faire son idée : le document d'archive (généralement une photographie, mais aussi bien un objet, un vestige, un vieux bout de papier), l'histoire oubliée ou censurée qu'il est censé attester, enfin l'enquête contemporaine qu'un journaliste-chercheur-amateur a conduite pour les élucider tous deux. Les inventions se démultiplient en s'enchevêtrant : invention du fond d'archive découvert, du sujet photographié, de l'histoire narrée, et de l'enquête soi-disant menée pour arriver au Texte final qu'est l'œuvre présentée. Une construction alambiquée, à la *Mille et une nuits*, s'impose ici au service d'une fiction fantaisiste et d'une déconstruction critique.

Car les fictions de Fontcuberta ont un double objectif contradictoire : construire une histoire plausible et la saper de l'intérieur. La photographie occupe alors un statut inhabituel, puisqu'elle est à la fois celle qui atteste la vérité du fait (en sa qualité d'archive), et celle qui présente l'évidence la plus patente de la tromperie. Un « pacte de crédulité » s'ouvre quand le spectateur pénètre une exposition de Fontcuberta, et ce pacte est noué avec l'image d'archive. Alors que l'image montrée est tout bonnement et d'évidence *incroyable*, elle est acceptée comme vraie par le spectateur – afin de laisser ensuite jouer le texte de l'œuvre (histoire accompagnante, documents complémentaires, éléments connexes), qui apporte les ferments de la sédition du discours de l'image. Il suffit d'un coup d'œil pressé à la photographie pour qu'elle perde sa crédibilité aux yeux de l'observateur le plus profane ; pourtant le visiteur naïf de l'exposition (s'il en reste !), en pénétrant dans ce temple de la culture et en s'en laissant imposer par le contexte institutionnel

de la présentation, revient sur sa première impression et suspend un instant sa suspicion pour accepter la factualité de l'image photographique présentée. Ce n'est qu'en parcourant le corps de l'œuvre, qu'en dévalant le récit fictionnel tressé par l'œuvre en son installation, qu'il pourra progressivement recouvrer son doute initial. Le texte travaille continuellement à cette double injonction paradoxale et la trame icono-textuelle reste, tout le long de l'œuvre, bifide : pétrir la chair d'une réalité plausible – en abusant des dates et des noms propres (sollicitant les trésors de l'onomastique), en recourant à l'exotisme de la langue (usage du latin, citation d'experts internationaux, sociolectes scientifiques, etc.), en déployant un type de récit stéréotypé (histoire de l'explorateur ou du génie inconnu), en exhumant preuve sur preuve sur différents supports (le *cross-média* de notre société communicationnelle venant confirmer le fait bien mieux que le recours au réel brut : « s'il est décliné sur tous ces supports différents, le fait doit être avéré ») – et d'un même mouvement, ménager les failles de sa future fracture – en outrant par petites touches certains traits, en démultipliant les miracles (une chose extraordinaire, pourquoi pas, mais dix ?), en recourant à l'humour (chose interdite dans la rhétorique normale de ce type d'expositions), en proposant la preuve de trop (celle, trop grosse même pour les plus crédules, qui fait tout s'écrouler). L'esprit du regardeur passe d'un stade critique à un autre, palinodiant sans vergogne. Fontcuberta met en branle la « pensée de derrière » de Pascal, « renversement continu du pour au contre [7] » :

Le peuple honore les personnes de grande naissance. Les demi-habiles les méprisent, disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne, mais du hasard. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière. Les dévots, qui ont plus de zèle que de science, les méprisent, malgré cette considération qui les fait honorer par les habiles, parce qu'ils en jugent par une nouvelle lumière que la piété leur donne. Mais les chrétiens parfaits les honorent par une autre lumière supérieure.

Ainsi se vont les opinions succédant du pour au contre, selon qu'on a de lumière [8].

L'artiste l'avoue d'ailleurs à demi-mot : « Tel Dieu, je jette la lumière sur les choses – mais tel le diable, je change parfois les filtres [9] ! ». L'habile se félicitera d'avoir déjoué le piège dans lequel le demi-habile tombe, oublieux du fait qu'un plus habile encore le surpassera toujours. C'est cette dynamique de l'habileté de l'esprit, la mise en branle d'une pensée de derrière à multiples détentes, que l'artiste active dans ses œuvres. « Il faut avoir une pensée de derrière, et juger de tout par-là, en parlant cependant comme le peuple [10]. »

Dans l'œuvre de Fontcuberta, la photographie d'archive est première. Non pas parce que ces photographies auraient été les premières à être inventées (dans le sens que l'on voudra y mettre) pour ensuite laisser l'auteur échafauder une histoire qui les relierait (il y a fort à parier que bien plutôt l'idée du texte germe et se fortifie en produisant les photographies qui lui sont nécessaires et ainsi se déploie pleinement), mais dans le sens où la photographie d'archive donne le ton de l'œuvre, parce qu'elle concentre tout l'art de Fontcuberta : elle fixe les enjeux et les techniques autour desquels le Texte de l'œuvre s'élaborera par la suite. Elle est un archétype, le

7. Blaise PASCAL, *Pensées* (édition Michel Le Guern), Paris, Gallimard, 1997, § 86, p. 98.

8. *Ibid.*, « § 83 », p. 97.

9. Nous traduisons : Joan FONTCUBERTA, *Dios o demonio : los misterios de JF*, Barcelona, Éditions Gustavo Gili, 2004, p. 56.

10. Blaise PASCAL, *Pensées*, *op. cit.*, § 84, p. 98.

principe directeur du développement du Texte, son *arkhè* ; et la rhétorique de l'archive fixe l'architexte [11] de l'œuvre à venir. C'est pourquoi la photographie d'archive reste centrale dans le travail de l'artiste, comme principe, quand bien même elle viendrait à abandonner son statut d'archive (comme dans *Constellations*, 1993 ou *Sémiopolis*, 1999), voire à totalement disparaître comme élément de l'œuvre (comme dans *L'Île aux basques*, 2003). Comprendre et conscientiser le fonctionnement de l'image d'archive est la clé pour apprécier toute l'œuvre de Fontcuberta.

Arlette Farge estimait que le « goût de l'archive est [...] une conviction peu raisonnable qu'on écrit l'histoire pour ne pas la raconter [12] ». En cela, l'artiste a très exactement le dégoût de l'archive, une appétence pour sa perversion visant à faire remonter à la conscience du regardeur le statut insu du document d'archive : sa véracité factuelle.

L'installation comme dispositif pseudo-épistémique

L'œuvre de Fontcuberta, qu'elle soit singulière ou plagiat, est réelle, dans le sens où elle existe bel et bien. Du moins, certains d'entre nous pouvons en témoigner : j'ai personnellement sillonné les couloirs de la *Maison de la photographie* en février 2014, et le hall de je ne sais plus quel monument à Séville en décembre 2016 où quelques *Googlegrammes* étaient exposés.

Est-elle « vraie » pour autant ? Qu'entendre par là ? S'il est prouvé qu'il s'agit d'un plagiat, sera-t-elle dite « fausse » ? Foucault, essayiste et philosophe, avouait : « je n'ai jamais écrit rien d'autre que des fictions et j'en suis parfaitement conscient [13] [...] ». Si le penseur théoricien avoue produire des fictions, vers qui faudra-t-il se tourner pour produire de vérités ? Certes, le penseur en question est post-moderne, chantre de la fin de l'homme et du relativisme épistémique – mais il est aussi un grand maître de l'archive historique, dont la matière (discours, documents, archives) devrait être gage de vérité factuelle... Une ligne de fracture s'esquisse dans ces quelques lignes entre d'un côté le vrai, le réel, le factuel et de l'autre, le faux, le fictionnel et le fictif. Et au centre de ce jeu, penchant tantôt vers l'un tantôt vers l'autre, le document, l'archive, l'objet.

Le fictif est frappé d'une déchéance éthique dont le fictionnel est préservé : le second, avouant d'entrée de jeu son caractère fabulé, sa vertu d'invention, ne saurait être taxé de chercher à tromper, chose que le premier vise de manière éhontée. « Le fictionnel avance démasqué » dirait Descartes. Les œuvres de Fontcuberta oscilleront donc entre fictif et fictionnel, ironisant sur leur propre rapport, non à la vérité, mais au mensonge ! Si le caractère fictionnel est rapidement confessé par l'auteur au regardeur ou au lecteur attentifs – c'est, à en croire le tribunal de Barcelone, pour mieux en masquer la réalité fictive. À l'intérieur même des travaux de Fontcuberta, cette tension ou plutôt cette bascule est constamment à l'œuvre. L'œuvre est toujours à double ou triple détente – d'où son recours nécessaire à un récit journalistique, aux textes d'accompagnement et à tout ce qui va venir enrober, développer, relancer l'archive photographique ayant servi de déclencheur. De sorte que, contrairement à ce que prétend l'auteur du livre accompagnant

11. Gérard Genette nomme « architexte » « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. –, dont relève [en littérature] chaque texte singulier ». Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, prière d'insérer et p. 87-88.

12. Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 147.

13. Cité *ibid.*, p. 116.

l'exposition *Miracles et Cie* (un hétéronyme de Joan Fontcuberta), « la conclusion à en tirer [n']est [jamais] évidente [14] ». En l'occurrence, l'exposition et le livre sont censés être la mise en espace et en texte des évidences photographiques prouvant la supercherie de l'Église de Valhamönde. Mais ces photographies ne prouvent rien puisqu'elles nous montrent justement les faits que l'Église prétend maîtriser et que le faux-journaliste entend contredire. À les bien lire, l'exposition et le livre ne prouvent en rien la supercherie ; au contraire, ils confirment les allégations de l'Église. C'est que sans doute les faits sont têtus et bien réels : à preuve, la démarche judiciaire entamée par la dite Église contre l'artiste pour diffamation.

Cet exemple est emblématique de la démarche de l'artiste : la photographie, bien que déclencheuse, seule ne peut rien. Sa légende n'y suffirait pas non plus. Elle doit être engrossée, augmentée par tout un dispositif externe venant la commenter, d'une part en la fictionnalisant et d'autre part en l'intégrant à un discours savant paratextuel qui jongle avec sa valeur de fausseté : c'est là le rôle de la scénographie dans les expositions, du recours à une muséographie typique des muséums d'histoire naturelle, de la transformation du traditionnel catalogue d'exposition en livre narrant le contexte de l'invention du fonds et de l'enquête induite, de la distribution de tracts confirmant le projet scientifique (comme ce fut le cas pour *Les Retseh-cor et la légende de Gargamel*, présentée à Rochester, USA, en 1993), des vidéos frauduleuses montées avec la complicité des conservateurs des lieux (ainsi de Nadine Gomez, directrice du musée Gassendi à Digne-les-Bains, responsable du projet européen VIAPAC, qui commanda l'installation *Les Sirènes de Digne* en 2000 [15]), etc. Bref, tout un arsenal multimodal, multisupport, multicanal qui se met en branle dans différentes instances. Autour du document central qu'est l'archive photographique, s'érige donc le dispositif opéréal produisant un pseudo-discours savant en même temps qu'il constitue l'œuvre qui en est l'objet.

14. Joan FONTCUBERTA, *Miracles et Cie*, op. cit., p. 34.

15. Voir la vidéo sur la page officielle de VIAPAC : VIAPACFilm, « Fontcuberta Fiction NG », 24 juillet 2012, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=LVy_6ALihHQ&list=UUogiQc2YAxS0VptemTTyiaQ&index=17>.



- › Copie d'écran d'une page Youtube du VIAPACFilm. « Fontcuberta fiction NG », 24 juillet 2012. À gauche Joan Fontcuberta et à droite Nadine Gomez.

Cet ensemble paratextuel joue pleinement dans l'appréhension du textuel, il en est le ressort épistémique. Autant l'installation artistique montrait le contenu et la teneur fictionnelle de l'œuvre proposée, autant son paratexte, authentique appendice nécessaire à l'œuvre, la fait basculer dans une réflexion d'ordre épistémique sur le rapport des indices au réel, des preuves aux faits, et sur l'élaboration technique, rhétorique et sociale de la vérité.

Aristote faisait du syllogisme le modèle du discours logique devant mener à une connaissance vraie et sûre [16]. Il s'agit d'un type de discours qui enchaîne des propositions universelles et particulières afin de conclure sur une vérité : « Les photographies captent le réel ; or Fontcuberta est un photographe ; donc l'œuvre de Fontcuberta présente des vérités ». Dans cet exemple, les liens logiques du syllogisme ne sont que lâchement respectés, mais, présentant sa forme et son sens général, le discours aboutit à une conclusion qu'une écoute flottante pourrait accepter sans sourciller. Fontcuberta userait peut-être d'une technique analogue, une forme de paralogisme, c'est-à-dire d'un anti-syllogisme ou d'un syllogisme du mensonge. Il construit des sophismes pour déconstruire la rhétorique du sophisme, et vacciner contre elle. Car chaque œuvre de Fontcuberta doit se lire comme un enchaînement de propositions logiques devant démontrer la fausseté d'un discours de connaissance, lui-même ayant la forme d'une suite de propositions documentaires tressant un récit fictionnel. Deux discours, chacun dans son ordre, s'enchevêtrent : le paralogisme extra-opéral « Fontcuberta expose dans une institution sérieuse et il produit un contenu typique des sociolectes savants ; or l'institution et son langage sont gages de vérité ; donc Fontcuberta produit un discours de vérité », et la fiction intra-opérale « Je vous montre une première chose,

16. ARISTOTE, *Les Premiers Analytiques*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014.

puis une seconde, puis un objet qui est en lien avec les deux autres, et je vous fais ainsi découvrir progressivement un monde et une histoire ».

Bien sûr, les choses sont rarement si tranchées. Le regardeur désireux de comprendre la fiction narrée, devra bien souvent lire le catalogue de l'exposition (qui est ici bien plus que cela) – de sorte que cet élément para-textuel joue pleinement son rôle dans la fiction textuelle. Mais il le fait selon le régime du discours savant, édité qu'il est dans une maison et une collection sérieuses peu enclines aux romans. Si le même texte était édité sous forme de brochure ou à compte d'auteur, l'effet fictionnel serait le même (voire il serait renforcé), mais l'effet épistémique serait ruiné. Il y a donc une alchimie experte à maîtriser et à constamment surveiller pour amalgamer les informations incroyables et les effets de vérité, en les fortifiant de faits indubitables et en les tailladant d'allégations extravagantes, le tout enrobé dans une pseudo-rhétorique du savoir (qui masque un syllogisme du mensonge).

Cette alchimie possède d'ailleurs une dimension virale, puisqu'elle contamine l'institution d'accueil : pour un musée, il n'y a pas d'exposition possible de Fontcuberta, sans l'acceptation de se prendre au jeu du catalan, et donc de détourner ses propres codes et marqueurs d'authentification – donc de participer *in plenum* à ce discours du faux. Et l'institution qui s'y prête est complice de sa propre mise en doute. Henri de Lumley, directeur du prestigieux Muséum d'Histoire Naturelle, le sait bien, lui qui termina son mandat sur un scandale sans précédent quand on apprit qu'il avait prévu d'accueillir l'artiste espagnol et son exposition *Fauna* en croyant fermement révolutionner l'histoire de la paléontologie !



- › Image d'archives du fonds Fontcuberta. Photomontage de l'avant-projet pour le Muséum d'Histoire Naturelle, juillet 1998. À gauche, Joan Fontcuberta et à droite, Henry de Lumley.

L'œuvre comme hybride

Tout document produit par une administration est archivé. Tel est son lot. À peine produit, il devient une archive. De même, toute œuvre montée va produire quantité de documents attestant

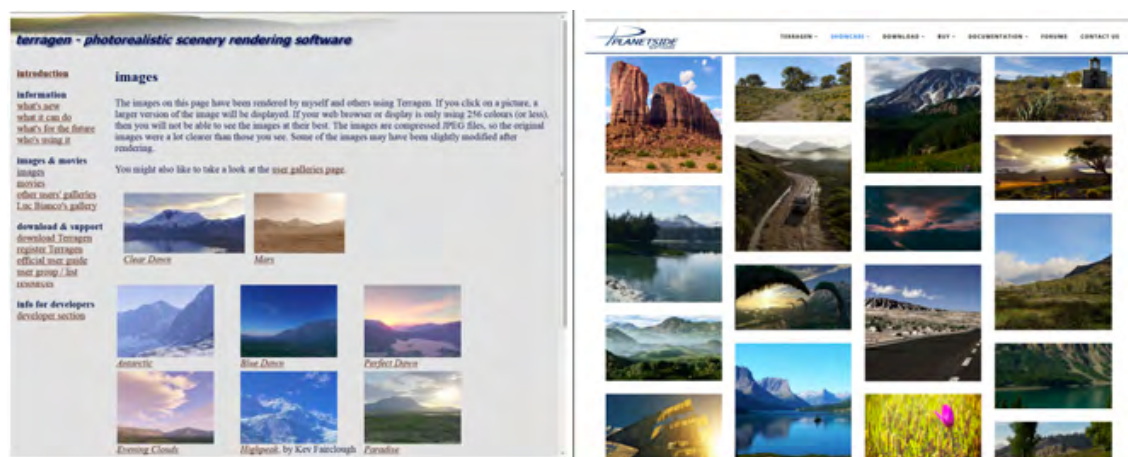
son existence et son exposition qui seront archivés par leur auteur ou leur producteur, catalogués, puis remisés ou rendus publics.

Le site web de l'artiste espagnol fonctionne ainsi comme un catalogue d'archives, où se croisent images primaires, textes explicatifs en différentes langues, entretiens, critiques, etc. La banque d'images mises en ligne par le tribunal de Barcelone le porte en pleine lumière : le travail de l'artiste, dans tout son déploiement (de la maturation quotidienne à l'œuvre achevée, en passant par les versions préparatoires et les repentirs), sitôt l'événement passé (l'exposition achevée, l'œuvre démontée), se fait archive et, le plus souvent, archive visuelle (les textes scannés rapidement sont, numériquement, des images).

C'est cette matière qui donne lieu à la troisième grille de lecture de l'œuvre, à savoir le discours esthétique, explicatif, critique – le méta-textuel. Car l'élucidation de l'œuvre se déroule en d'autres lieux encore. Là où l'on nous explique comment ont été faites les images *d'Orogénèse* (2001), les *Frottogrammes* (1987) ou les *Googlegrammes* (2003-2007) : dans des textes d'universitaires, de journalistes ou de l'artiste lui-même. Là où la clé est fournie, pour comprendre d'où viennent ces images agencées en leur trame fictionnelle et présentées publiquement dans un écran épistémique. Il fallait donc ce troisième lieu pour les voir décortiquer (partiellement), et démasquer dans leur fonctionnement. Mais là encore, comment s'assurer que ce métadiscours est juste ?

On nous dit que les images *d'Orogénèse* viennent de l'emploi d'un programme qui interprète une peinture scannée comme une carte de niveaux topographiques, afin d'en rendre une vision perspective et bucolique : le logiciel « Terragen » y pourvoit [17]. On nous dit que telle mosaïque appelée *Googlegram#5* provient de la juxtaposition d'images récupérées depuis le fameux moteur de recherche à partir de certains mots-clés : pour la photographie d'Abu-Ghraib, les noms seraient ceux cités dans le « *Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operations* » (Août 2004) diligenté par le Congrès des États-Unis. Mais qui le dit ? Et qui l'a vérifié ? Et pourtant qui le répète ? Un discours officiel se crée sans que nul ne sache d'où il vient, sur des questions tant techniques que scientifiques, dont les réponses ne sont jamais mises en doute. Jusque dans ces explications qui se veulent extra-opérales et analytiques, l'artiste ne continue-t-il pas de se jouer de nous ?

17. André GILBERT, « The digital simulacrum », sur le site web de l'artiste, rubrique « Googlegrammes ». <<https://www.fontcuberta.com/>>.



- › Images d'archives du fonds Fontcuberta. À gauche, copie d'écran de la galerie du site planetside.co.uk, développeur du logiciel Terragen (janvier 2003). À droite, copie d'écran de la galerie du site planetside.co.uk, développeur du logiciel Terragen (janvier 2018).

Derrière tout discours de vérité se tient une autorité – et c'est la place qu'occupe l'artiste en étant l'unique source de toutes les analyses de son œuvre. Il organise ses entretiens, son site web, il décide de ce qu'il donne à voir et à entendre à propos de son œuvre. Il rejoue à un nouveau degré et sous son vrai nom, le rôle de l'autorité, celle détentrice du pouvoir d'établir des faits comme vérités objectives. Et ses archives lui servent à asseoir ce pouvoir artistique – de la même façon que les photographies inventées octroyaient au narrateur de l'œuvre un contre-pouvoir politique.

En effet, quand son prêtre-nom fictionnel évoquait les grandes forces censoriales qu'il avait dû déborder pour révéler l'Archive et son fait (le Vatican contre les *hydropithèques*, le gouvernement soviétique contre *Sputnik*, etc.), il se posait déjà en contre-pouvoir. Ce faisant, il se hissait à la même hauteur que ces forces obscurantistes, pour rétablir la vérité, la sienne. Car dire le vrai dans une société médiatique, c'est l'imposer aux autres, c'est imposer aux autres une lecture des faits. Dès lors, endosser le rôle de l'autorité en dévoilant le véritable ordre des choses, c'est renouer avec le postulat critique du bouffon qui ici ne se singe plus en bête mais en roi.

Nous avons contacté la compagnie anglaise qui développe le logiciel Terragen. Ils nous ont affirmé que certes les photographies d'*Orogénèse* avaient bien été créées à partir de leur outil, mais qu'il ne dispose d'aucun module permettant d'interpréter une photographie source comme le prétend l'artiste. Nous avons ausculté de près certains *Googlegrammes* pour y découvrir des visuels qui n'ont rien à y faire, et semblent, telles des images subliminales ou les autoportraits d'artistes dans les peintures de groupe d'antan, défier le regardeur [18]. Est-ce vraiment destiné à démontrer les failles d'internet, ou celles d'un moteur de recherche ? N'est-ce pas plutôt que l'artiste n'a pas « requêté » les mots qu'il prétend ?

18. Certains *Googlegrammes*, franchement pornographiques, présentés sur le site de la galerie Zabriskie à New York confortent dans cette thèse.



› Ce qui se cache dans : Joan Fontcuberta, *Googlegram#8 : Auschwitz*, 2005.

Je m'interroge. Et m'interrogeant, je note comme cela rentre dans le dessein même de l'œuvre (si elle existe) de l'artiste (si elle est de lui). Amalgamant des matériaux multimédia, échafaudant un discours stratigraphique, nouant entre eux les régimes artistiques, fictionnels et épistémiques autour d'un objet oscillant entre réel et irréel – l'artiste offre un hybride tel que Latour les a identifiés : une façon d'objectiver les faits comme des réseaux sociotechniques qui sont « à la fois réels comme la nature, narrés comme le discours, collectifs comme la société [19] ».

Chaque œuvre de Fontcuberta est un tel hybride : construit autour d'une chose qui se veut réelle, troussé comme une fiction et inséré dans des instances collectives de légitimation. Mais aussi l'œuvre entière de Fontcuberta résonne comme un hybride d'un second ordre : elle est un objet dont l'existence et l'authenticité requièrent une analyse à la croisée de ces trois axes de réflexion : naturel, fictif et sociopolitique. L'art du catalan consiste bien à montrer ces entrelacs où la photographie, et au-delà l'image (et au-delà encore tout objet), se déjoue comme une construction tiraillée entre l'exactitude des faits, l'inscription dans un récit et les effets politiques de son usage collectif. Fontcuberta est l'artiste de l'amodernité du savant Latour. Il n'est pas du tout postmoderne. Il en est même un opposant farouche.

Qu'est-ce que la postmodernité en effet ? La fin des grands récits, une façon de relativiser les valeurs, de rester sceptique à toute idée de vérité absolue. À bien des égards, notre société est encore largement postmoderne : qu'est-ce que cette dernière mode de la post-vérité (en politique et chez les plus grandes puissances), des *fake-news* et de leur contre-mesure, les *fact-checkings* – si ce n'est des façons de vivre dans la postmodernité la plus installée ? Même les chiffres et les statistiques ont perdu toute force de connaissance depuis que l'on sait que l'on peut tout leur faire dire. C'est, pour suivre Latour, le drame de la modernité et du progrès humain que de produire des objets de plus en plus hybrides tout en usant d'outils scientifiques de plus en plus cloisonnés pour les appréhender.

Fontcuberta, ni Latour n'ont jamais été modernes. Ils veulent bien plutôt croiser les approches scientifiques, narratives, politiques, médiatiques – afin de produire pour l'un et d'élucider pour l'autre, des hybrides. On dira que, pour Fontcuberta, c'est l'image photographique numérique (la « post-photographie », clame-t-il [20]), mais c'est tout aussi bien l'archive, les régimes du discours, les instances de légitimation – tout ce qui transforme un fait douteux et humain en objet vrai et naturel. C'est pourquoi, comme Latour, il est plus proche de l'explorateur anthropologue que du spécialiste de laboratoire. Et il s'agit dans les deux cas d'armer le citoyen d'outils pour

19. Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1991, p. 15.

20. Joan FONTCUBERTA, *Le Boîtier de Pandore : la fotogr@phie après la photographie* [2010], Paris, Textuel, 2017. Joan Fontcuberta dir., *La Condition post-photographique*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2015.

son propre éclaircissement, à fin de libération démocratique – non pas en déjouant les subtilités de tel ou tel discours spécialisé (qui est toujours vrai dans ses attendus et son sérieux), mais en réussissant à nouer ensemble différents ordres de discours et à les contrebalancer les uns par les autres pour en déduire une ligne de conduite.

Réels comme la nature, narrés comme le discours, collectifs comme la société, existentiels comme l'Être, tels sont les quasi-objets [*je les hybrides*] que les modernes ont fait proliférer, tels il convient de les suivre en redevenant simplement ce que nous n'avons jamais cessé d'être, des non-modernes [21].

L'archive chez le catalan rayonne bien dans tous ses possibles : témoin d'une certaine actualité des faits et du réel – intégrée dans un discours savant qui se veut de vérité – mise en scène afin de produire des effets politiques. Elle s'exprime dans toute sa richesse, et, c'est là l'ironie, uniquement parce qu'elle est prise de biais, poussée à enfanter des monstres.

Notons enfin comme le travail subversif de l'artiste catalan est à l'œuvre bien au-delà des limites spatio-temporelles de son œuvre exposée. Il a irradié tout ce qui s'y rapporte. L'artiste n'est-il pas le premier – et le meilleur ! – pourvoyeur du discours critique de son propre travail ? S'il est si prompt à endosser une nouvelle personnalité pour chaque installation, qui dit qu'il ne joue pas le même jeu schizophrène dans les textes savants qui l'auscultent ? De combien d'articles universitaires le concernant est-il l'auteur véritable, organisant ainsi, sous masque, le discours officiel – et donc vrai – qu'il entend voir accompagner son œuvre ? Ne serait-ce pas là la suite logique et évidente pour un artiste contemporain, qui est tout autant homme de publicité et de médias, et qui sait très bien que l'art seul ne marche plus sans ses apprêts théoriques ? N'est-il pas encore le signataire masqué de cet article ?

L'auteur

Pascal Krajewski est docteur en sciences de l'art, chercheur associé à l'Université de Lisbonne, membre du comité de rédaction des revues *Appareil* et *Convocarte*. Ses recherches concernent les enjeux esthétiques, épistémologiques et anthropologiques de l'invasion des appareils et de l'informatique. Il est l'auteur notamment de *L'Art au risque de la technologie* (L'Harmattan, 2013) et de *L'Ordre technologique* (Ovadia, 2016). Il vient de diriger *Art, médium, média* (L'Harmattan, 2018).

21. Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes*, op. cit., p. 123.