

ARTICLE :

« La victoire du lobby gallinacé, ou les enjeux de la révolution numérique dans l'oeuvre photofictionnelle de Joan Fontcuberta »

Servanne Monjour

Aletria, vol. 24, n° 2, 2014, p. 221-230.

Pour citer cet article :

MONJOUR, Servanne, « La victoire du lobby gallinacé, ou les enjeux de la révolution numérique dans l'oeuvre photofictionnelle de Joan Fontcuberta », *Aletria*, vol. 24, n° 2, 2014, p. 221-230.

LA VICTOIRE DU LOBBY GALLINACÉ
ou les enjeux de la révolution numérique dans l'œuvre photofictionnelle
de Joan Fontcuberta

IS THE GALLINACEUS LOBBY BEHIND THE UNSTOPPABLE
MARCH OF DIGITAL PHOTOGRAPHY?
ABOUT JOAN FONTCUBERTA'S PHOTOFICTIONS

*Servanne Monjour**
Université de Montréal

R É S U M É

Face à l'émergence de la culture numérique, le marché de l'image subit depuis plusieurs années une série de mutations: obsolescence de l'argentique, difficultés des services photos de la presse écrite. Quel écho donnent les artistes, photographes ou écrivains, à cet état de crise avant tout économique du fait photographique? Assisterait-on vraiment à la mort du photographique? Cet article propose de mesurer l'impact de la révolution numérique à travers le prisme des photofictions de Joan Fontcuberta. Rejetant aussi bien les interprétations téléologiques qu'apocalyptiques de cette transition technologique, Joan Fontcuberta prend acte d'une désindexation du fait photographique, et signe une oeuvre résolument photolittéraire.

M O T S - C L É S

Photographie numérique, photojournalisme, parodie,
pastiche, 11 septembre

Dans une série de photomontages grossiers, l'artiste Thomas Mailaender met en scène son excursion imaginaire sur le volcan Kilauea d'Hawaï. Au programme de ces vacances photo-fictives: initiation au surf dans les vagues de lave, cours de cuisine au dessus des vapeurs de soufre. Corinne Vionnet, quant à elle, offre à la Tour Eiffel des allures de tableau impressionniste dans une superposition de photos-souvenir que les touristes du monde entier publient chaque jour sur les principaux sites de partage d'images: Picasa, Instagram, Pinterest ou Flickr... «From Flickr», tel est d'ailleurs le

* servanne.monjour@wanadoo.fr

titre des mosaïques murales monumentales de Penelope Umbrico, composées à partir des dizaines de photos de couchers de soleil échangées par les internautes.¹

En 2011, les Rencontres d'Arles célébraient ainsi à travers l'exposition *From Here On* l'avènement de ce que ses organisateurs considéraient, déjà, comme la seconde révolution numérique. Portée par une jeune génération d'artistes, *From Here On* déconcerte son public en repoussant les frontières du photographique. De fait, aucun des trois artistes cités à l'instant n'a travaillé à partir de ses propres photographies, si du moins l'acte photographique – cet instant où l'opérateur appuie sur le déclencheur de son appareil – constitue encore un gage tangible d'auctorialité. Cette seconde révolution numérique à l'œuvre tire moins son originalité d'une éventuelle maîtrise de l'outil photonumérique (lequel a marqué l'avènement de la première révolution), qu'elle ne s'occupe des prolongements du fait photographique sur internet, espace d'échange, de stockage et de manipulation infini. Immanquablement, l'exposition *From Here On* lève un vent de polémique sur les Rencontres d'Arles. La controverse est d'ailleurs adroitement orchestrée par les cinq commissaires d'exposition, Clément Chéroux, Erik Kesseis, Martin Parr, Joachim Schmid et, surtout, Joan Fontcuberta. Ensemble, ces praticiens et théoriciens du médium photographique signent un manifeste louant «l'extrême porosité actuelle entre l'art et la culture populaire [où] l'étudiant des Beaux-Arts, ma voisine ou mon cousin et même les directeurs artistiques des grandes compagnies automobiles»,² seraient tous capables d'exprimer leur créativité à partir du vivier d'images numériques gratuites hébergées sur le Web. Volontiers provocateur, le parti pris des organisateurs divise les festivaliers, qui découvrent l'exposition au moment même où l'Union des Photographes Professionnels organise dans les rues d'Arles une marche funèbre, afin de protester contre la disparition du droit d'auteur...

La photographie serait-elle en crise? Les difficultés économiques rencontrées par l'industrie de l'argentique (dont le point d'orgue reste à ce jour la faillite de Kodak en 2012) et les coupes drastiques opérées au sein des services photo de la presse écrite sèment le doute sur l'avenir des professionnels du genre. À cet égard, les tensions exprimées lors des rencontres d'Arles en 2011 illustrent un climat de méfiance généralisée à l'endroit des pratiques numériques, victimes d'un amalgame entre des réalités pourtant bien distinctes. Au cœur du débat, cette question lancinante: et si ces changements de médium et de modèle économique influaient sur la nature même de l'image? Fred Ritchin, connu pour ses travaux à tonalité apocalyptique – *After Photography* –, comme si l'image numérique ne méritait même plus le titre de «photographie», suggère l'analogie suivante:

Quand on a inventé le moteur à explosion, on a appelé les voitures des «deux-chevaux» parce que le mot était rassurant. Mais ce n'est qu'un mot, les deux choses n'ont rien à voir. Pour la photo numérique, c'est pareil, on préfère ne pas voir la révolution qu'on est en train de vivre.

¹ MAILAENDER. *Extreme Tourism*; VIONNET. *Photo Opportunities*; UMBRICO. *Suns* (From Sunsets).

² CHÉROUX. *From Here On*, non paginé.

Le numérique ne permet pas seulement de produire et de diffuser plus rapidement les images, c'est bien plus profond que ça. La photo argentique était une trace des choses, alors que la photo numérique est beaucoup plus malléable. Le pixel n'a rien à voir avec le grain de l'argentique, c'est une mosaïque dont il est facile de modifier ou de retrancher un élément.³

Au potentiel absolu de l'image numérique, plus malléable, plus rapide, plus précise, s'opposerait ainsi l'authenticité de la photo argentique, considérée comme une empreinte du réel. Soucieux de défendre, à juste titre, les propriétés esthétiques du numérique, Fred Ritchin n'en réécrit pas moins l'histoire du médium photographique à partir du concept d'indicialité peircien, popularisé dans les années quatre-vingt des théoriciens tels que Rosalind Krauss ou Philippe Dubois. Or, s'il est capital de plaider la cause de ces pratiques artistiques émergentes, la photo numérique doit-elle vraiment arracher son originalité et sa légitimité au prix de l'obsolescence de l'argentique?

Le numérique aurait-il d'ailleurs vraiment tué le «photographique»? Ce serait d'abord oublier que, tout au long de son histoire, la «crédibilité de l'image» invoquée par Fred Ritchin n'a jamais remporté la pleine adhésion du public ni même de la critique.⁴ Par ailleurs, le succès des logiciels spécialisés dans l'ajout d'*effets argentiques*, supposés réveiller nos clichés numériques trop aseptisés, tend à nuancer la mort annoncée du vieux médium. Aujourd'hui, le public fait preuve d'un engouement prononcé pour l'esthétique *Lo-Fi*, le *vintage* ou le *faux-vintage*. Ainsi, pendant que l'institution Kodak menace de s'effondrer, l'entreprise Lomographische AG réédite avec succès les appareils argentiques bon marché emblématiques des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt. Sans compter que la photographie, en tout état de cause, n'a pas attendu l'arrivée du logiciel *Photoshop* pour concevoir une image qui ne représente plus le réel mais le déforme: l'exposition *Faking It*, organisée par le Metropolitan Museum of Art en 2012, comprenait par exemple de fausses photos-souvenir rappelant étrangement la démarche de Thomas Mailaender.⁵ Peu importe, l'outil numérique n'en finit pas d'être blâmé pour son inclination à dissimuler ou trafiquer les images, redorant au passage le blason de l'argentique, devenu soudainement plus authentique, donc plus honnête, mais aussi plus esthétique. Tirailé depuis toujours entre une course au progrès technique (notamment fondée sur des critères d'objectivité et de transparence de l'appareil) et la nécessité d'asseoir sa légitimité artistique (par l'affirmation des spécificités du médium), le fait photographique a depuis toujours suscité une certaine confusion entre différentes *valeurs* de l'image – valeur esthétique, économique, mais aussi ontologique.

Cette confusion des valeurs se décline d'ailleurs en un paradigme métallique que Picasso formule admirablement lorsqu'il déclare à son ami Brassai: «Vous êtes un dessinateur-né. Pourquoi ne continuez-vous pas? Vous avez une mine d'or et vous exploitez une mine de sel!».⁶ Ainsi les sels d'argent déterminent la photographie comme

³ RITCHIN. La crédibilité des images s'est perdue: entretien, non paginé.

⁴ EDWARDS. *Je hais les photographes!* Textes clés d'une polémique de l'image.

⁵ Le cliché «Family in front of Niagara Falls» (1905, Anonyme, collection du Metropolitan Museum of Art, accession number: 2011.312) met ainsi en scène une famille posant dans un endroit que l'on sait inaccessible au public.

⁶ BRASSAI. *Conversations avec Picasso*, p. 68.

une procédure chimique, laborantine, longtemps restée une activité peu valorisée et peu valorisante, en marge des disciplines artistiques les plus nobles. Mais que devient donc cette métaphore argentique après la transition – plutôt que «révolution» – numérique? Que penserait en effet Picasso de ce bouleversement culturel⁷ dont nous commençons tout juste à prendre la mesure? Un bouleversement que Clément Chéroux, à la suite du manifeste *From Here On*, traduit non sans malice en ces termes:

Ma voiture s'appelle Picasso.
Ceux qui naissent aujourd'hui de par le monde ont sans doute plus de chance d'entendre, pour la première fois, prononcer le nom de «Picasso» à propos d'une voiture que de l'un des peintres les plus influents du XX^e siècle.⁸

À coup sûr, les artistes découvrent avec l'internet un vaste terrain de jeu ainsi qu'un inépuisable filon de matière photographique, où puiser l'œuvre à venir: pourquoi prendrait-on encore des photos, lorsque la surproduction des images permet désormais d'opérer leur simple recyclage? Dès lors, en ces temps de crise économique, assisterait-on à une renégociation du capital ontologique de la photographie, inspiré d'une nouvelle «écologie de l'image»⁹ – à comprendre aussi en ce sens: un usage «écolo» de la photo?

Dans ses photofictions, Joan Fontcuberta – qui fut, rappelons-le, commissaire de l'exposition *From Here On* – propose quelques pistes de réflexion photolittéraires afin de penser les enjeux de cette culture numérique émergente. Depuis près de quarante ans, l'artiste catalan explore en effet, avec fantaisie, les apories de l'imaginaire de la photographie, dans une œuvre théorique et plastique dont le virage numérique n'a pas entamé la cohérence. Grand adepte du canular, Joan Fontcuberta forge à coup de découvertes scientifiques improbables et de scandales politico-médiatiques loufoques ce que l'on pourra qualifier de *mythomanies documentaires*. Sa stratégie favorite consiste à déployer un dispositif documentaire hétéroclite, dans une mise en scène muséale construite autour des formes narratives et photographiques d'objectivation du réel. *Fauna*, l'une de ses premières grandes installations (1989), présentait ainsi au Musée de zoologie de Barcelone les recherches de l'éminent zoologue Peter Ameisenhaufen. L'exposition mettait notamment en valeur son incroyable collection d'animaux chimériques, composée de singes montés sur des corps de chèvre, de serpents sur pattes d'oiseau ou encore de

⁷ C'est là tout le sens de l'expression «culture numérique» que défendent par exemple Milad Doueihi (*Pour un humanisme numérique*) ou encore Marcello Vitali-Rosati (*S'orienter dans le virtuel*): non pas l'avènement d'un outil numérique prétendument capable de décupler les potentialités de la photographie, mais une modification profonde de notre rapport à l'image.

⁸ CHÉROUX. *From Here On*, non paginé.

⁹ Ernst Gombrich, dans *L'écologie des images*, notait déjà que «les progrès des moyens techniques qui permettent la production [des images] agiront en retour sur l'utilisation de celles-ci. La photographie, pour ne citer qu'un exemple évident, a trouvé une nouvelle niche écologique dans le tourisme, et les lieux touristiques vont être à leur tour déterminés par la photographie.» (GOMBRICH. *L'écologie des images*, p. 7). Cet article poursuit le raisonnement de Gombrich, et tente comprendre les relations réciproques entre facteurs culturels, mutations techniques et formes photographiques. Mais cette «écologie», telle que Clément Chéroux la mentionne dans le manifeste *From Here On*, peut aussi se comprendre en un sens davantage politique, dans la mesure où intervient une pratique de la récupération, du démontage et du remontage des images.

poissons à fourrure. *Fauna* entendait ainsi réhabiliter le Dr. Ameisenhaufen qui, de son vivant, fut mis au ban de la communauté universitaire avant de disparaître mystérieusement. Les installations de Joan Fontcuberta font parallèlement l'objet d'une réalisation éditoriale particulièrement soignée, dans la tradition du livre d'artiste. C'est dans ces ouvrages que se mesure la finesse de leur univers fictionnel, trop souvent considéré comme un simple scénario comique à l'appui du canular photographique. Or, bien au contraire, le photographe se promène depuis toujours dans un espace créatif éminemment littéraire: revendiquant un univers d'inspiration borgésienne,¹⁰ Joan Fontcuberta cultive un goût certain pour les fables fantastiques, les intrigues romanesques et les héros de la culture populaire. Ce tissu intertextuel dense relève d'ailleurs de la même manœuvre ludique qui gouverne la manipulation de l'objet photographique. Aussi, tandis que cet aspect iconographique a pris l'habitude d'occuper toute l'attention des commentateurs, pourquoi ne pas privilégier, cette fois, une analyse résolument littéraire des photofictions fontcubertiennes? Une telle démarche n'a pas l'ambition de distinguer très longtemps deux médiums intimement liés par une même démarche artistique, mais bien de mettre au jour l'existence d'une poétique résolument photolittéraire.

Cette poétique est notamment à l'œuvre dans l'une des photofictions les plus récentes de Joan Fontcuberta, le *faux-toreportage* *Deconstructing Osama*, publié sous le titre *Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi*. Comme souvent, l'artiste a choisi d'incarner lui-même l'un des principaux personnages de son récit dans une série de photomontages. Revisitant cette fois-ci la mythologie du 11 septembre, Joan Fontcuberta endosse le rôle de Manbaa Mokfhi, chanteur populaire et acteur de série B, engagé pour jouer le rôle du «vilain terroriste [Fasqiya Ul-Junat] dans des opérations montées de toutes pièces en Afghanistan et en Irak.»¹¹ À l'origine de ce complot, qui ravira les plus fervents conspirationnistes, un certain Bureau d'influence stratégique chargé d'inventer «le personnage d'Oussama ben Laden et ses lieutenants les plus proches»¹² afin de couvrir l'incompétence des différents services de renseignement occidentaux. L'affaire est révélée par deux reporters de l'agence de presse Al-Zur, Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad. Ces deux noms rappelleront au lecteur l'univers fictionnel de *Tintin*, figure tutélaire des reporters fictifs, un personnage romanesque que Joan Fontcuberta inscrit depuis *Fauna* au cœur de ses photofictions, lorsqu'il ne l'incarne pas lui-même. S'il est besoin d'une preuve supplémentaire du caractère parodique de ce récit, rappelons que le personnage d'Omar ben Salaad, au patronyme un brin révélateur, trompait déjà son monde dans *Le Crabe aux pinces d'or* où il dirigeait un vaste trafic d'opium. Tout un univers fictionnel vient donc accuser la réalité factuelle d'être elle-même envahie par la fiction, dans un formidable brouillage des frontières entre les notions de *Vérité* et de *Mensonge*, devenues des catégories plus que jamais problématiques. Conscient que le débat sur les valeurs du fait photographique procède d'une confusion des genres – notamment entre les deux fonctions documentaire et esthétique de l'image – Joan Fontcuberta s'ingénie en effet à manier les codes de légitimation de la photographie.

¹⁰ FONTCUBERTA. «Borges et moi», traduit par Claude Bleton.

¹¹ FONTCUBERTA. *Deconstructing Osama*: *Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi*, non paginé.

¹² FONTCUBERTA. *Deconstructing Osama*: *Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi*, non paginé.

Dans *Deconstructing Osama*, ces codes sont déployés et déjoués au moyen d'un procédé littéraire classique d'encadrement diégétique. Un premier récit-cadre, en charge de l'installation du scénario documentaire, délègue la narration aux responsables de l'agence de presse fictive Al-Zour. La parole est ensuite cédée aux deux reporters Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad, interrogés sur leur démarche et sur leur conception du métier de journaliste. Véritable (faux) reportage sur le (faux) reportage, ce récit-cadre rejoue aussi bien le discours sur les prétendues dérives de la culture des masse-médias, pervertie et incontrôlable, que l'imaginaire romanesque attaché à la figure traditionnelle et mythique du reporter:

L'agence de presse Al-Zour établie au Qatar jouit de respect dans le monde professionnel et d'une grande popularité dans les pays arabes. Elle a été fondée en novembre 1996 par le poète et journaliste Ahmed Allouni qui lui a imprimé une philosophie de tendance *new age*: «Créer des ponts, rechercher la vérité, changer le monde». Établie au départ grâce à des fonds publics, elle est aujourd'hui financièrement indépendante, et n'a plus de compte à rendre qu'à son fidèle public. De fait, son propos est de transmettre l'actualité à partir d'une vision «arabe» dans un monde globalisé où quelques agences occidentales dominant le marché de l'information et forgent donc ainsi l'opinion mondiale.¹³

Joan Fontcuberta aborde ainsi la question des mutations du médium photographique par le biais d'un secteur en crise, à l'heure où le *buzz* succède au *scoop*, où le citoyen moyen se substitue au reporter professionnel et où le téléphone portable remplace l'appareil photo. Il puise sa matière romanesque dans le vivier de tensions tissées ces dernières décennies entre les réalités économiques et les principes éthiques du photojournalisme, dont les relations incestueuses renvoient à l'éternel soupçon qui pèse sur le fait photographique. Dénonçant la corruption des masse-médias, davantage investis dans le maintien d'une position dominante au sein du «marché de l'information» que dans leurs enquêtes, l'agence Al-Zour se présente comme un modèle alternatif synonyme d'intégrité. Reconnue par ses pairs, bénéficiant d'un large succès auprès d'un lectorat fidèle et garant de sa liberté éditoriale, Al-Zour s'affirme comme un organisme de presse rigoureux, respectueux de la déontologie, défendant une voix indépendante et dissidente. Cette présentation peine, cependant, à dissimuler une stratégie auto-promotionnelle qui, tout en prônant sa forme subversive, répète une rhétorique un peu trop manifeste et consensuelle, dépositaire d'une mythologie attachée au reporter. Figure de proue de cet imaginaire parfois naïf, le fondateur d'Al-Zour, Ahmed Allouni, journaliste et poète, mûrit dans son appel à «changer le monde» un projet utopique autant que poétique. Tandis que la fonction du reporter est ainsi expressément couplée à celle de l'écrivain, le (photo)journalisme est donc invité à retrouver son âme dans la littérature, comme au temps d'Hemingway, de Kessel ou de Cendrars.

Incontournable ressort ludique des faux-toreportages de Joan Fontcuberta, l'encadrement diégétique fait l'objet, dans *Deconstructing Osama*, d'une radicalisation structurelle: tandis que le récit-cadre est traduit en quatre langues (catalan, espagnol,

¹³ FONTCUBERTA. *Deconstructing Osama*: Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi.

français et anglais), le corps même du reportage de Mohammed ben Kalish Ezab et Omar ben Salaad est livré en arabe. Le lecteur non arabophone se retrouve aux prises avec un texte indéchiffrable, cependant illustré de nombreux clichés, devenus par défaut les seuls éléments intelligibles du dispositif. Ce gommage du contenu textuel qui pourrait guider et infléchir notre lecture de l'image photographique (en particulier dans un tel cadre documentaire, aussi fictif soit-il), invite à redéterminer le principe même d'imagéité, alors même que le rapport lisible/dicible se redessine. Car c'est bien le système graphique de l'arabe qui désormais *fait image*, tandis que la photographie supporte à elle seule le reportage des deux journalistes. Sur la base des informations divulguées dans l'encadrement diégétique – simple mise en contexte ayant donc acquis plus d'autorité que son propre sujet – le lecteur assiste à la transformation supposée de Manbaa Mokfhi en Fasqiyta Ul-Junat. Sur les premières pages, Joan Fontcuberta-Manbaa Mokfhi présente ainsi son plus beau sourire dans une publicité «Mecca Cola», avant d'incarner un peu plus loin Fasqiyta Ul-Junat, un taliban caricatural, lance-roquettes à l'épaule. Cela dit, la traduction du texte arabe n'apporterait rien de plus au lecteur, puisque le fameux reportage se contente de citer des extraits des *Mille et une nuits*. Ce nouvel emprunt vient confirmer que toute opération de recyclage, littéraire ou photographique, produit inévitablement un objet inédit, à la valeur ajoutée parfois trompeuse. Rappelons en effet que *Les Mille et une nuits*, composé au XVIII^e siècle par Galland, constitue déjà une compilation de différents récits empruntés à la culture orale persane, traduits et adaptés en fonction du goût d'un lectorat européen. Pour assurer la cohérence de l'ensemble et captiver son public, Galland invente à l'époque son propre récit-cadre dont l'héroïne Shéhérazade, restée plus célèbre que tout autre héros issu des contes originaux, est directement inspirée des Dames de la cour de France. Joan Fontcuberta convoque et détourne ainsi deux facettes de l'imaginaire oriental, tel qu'il peut susciter l'intérêt du lecteur occidental contemporain. D'une part, une esthétique d'inspiration orientaliste ordonne le dispositif éditorial du livre, dont la couverture en cuir agrémentée de décors dorés rappelle les motifs des fenêtres à jalousies – célébrant beauté et mystère propres à l'objet livre. D'autre part, une imagerie sensationnaliste du terrorisme directement issue des événements du 11 septembre, largement construite et relayée dans les grands médias occidentaux, sert de matière parodique aux photomontages de l'artiste. De cette rencontre entre Shéhérazade et Oussama ben Laden, dépositaires de deux imageries inconciliables, naît le ton loufoque de *Deconstructing Osama*. Parce qu'il s'est édifié par ajouts successifs plutôt que par renouvellements, l'imaginaire de la photographie déborde de paradoxes de ce genre, de façon à offrir une épaisseur insoupçonnée aux opérations artistiques de recyclage de l'image.

De fait, entre parodie et pastiche des formes narratives et visuelles de la photographie, *Deconstructing Osama* illustre la façon dont une écologie de l'image émergente, loin de rompre avec le modèle argentique, participe d'une réinvention de l'imaginaire du médium. Lorsque Joan Fontcuberta, déguisé en Manbaa Mokfhi, lui-même déguisé en Fasqiyta Ul-Junat, pose en turban et djellaba, kalachnikov en mains, pour s'insérer entre ben Laden et l'un de ses lieutenants, il rejoue une scène finalement familière au lecteur, une scène observée maintes fois sur les écrans de télévision. Ces

montages touchent doublement le référent et l'objet photographique: sont trafiquées les scènes représentées à l'image, mais aussi la matérialité de l'image, à travers un travail des *formes argentiques du numérique*: à coups de filtres sépias et d'effets de saturation des couleurs, l'image est patinée, déchirée, vieillie. Ces manipulations renvoient davantage à un imaginaire fantasmé de la forme argentique qu'aux véritables particularités techniques du médium. Zones floues, taches sombres, coins écornés... traduisent en effet la valeur acquise par l'objet photographique, à l'heure où les écrans laissent une impression de dématérialisation de l'image. Si les photographies du siècle dernier sont devenues des objets de collections toujours plus prisés, c'est que l'argentique passe pour la forme photographique de la mémoire. Dans un monde où l'incessant flux des images opère une reconfiguration de la réalité, les effets argentiques du numériques confèrent un degré d'intensité supplémentaire à la photographie, dont ils réinvestissent la fonction iconique. Un pur effet stylistique vivement dénoncé par les journalistes de l'agence Al-Zour:

Quand les premières photographies et vidéos de Ben Laden commencèrent à se répandre, les experts s'étonnèrent : comment une organisation terroriste, qui par ailleurs démontrait qu'elle possédait de magnifiques moyens technologiques, pouvait-elle présenter des messages graphiques et audiovisuels d'un tel amateurisme. Ce ne pouvait être en aucun cas le fruit de l'inexpérience ou du manque de soin; c'était nécessairement un effet rhétorique délibéré. De plus, l'analyse de ce matériel graphique démontra que les premières prises (de fin 2001 jusqu'au printemps 2003) n'avaient pas été réalisées dans les montagnes de Tora-Bora, comme on voulait nous le faire croire, mais bien dans les grottes de Makkram-Suyaz dans le Sinaï, ce qui ne laisse pas de nous rappeler les plateaux de cinéma situés dans une zone désertique de l'État du Nevada où certains pensent que furent tournés les fameuses missions simulées du programme Apollo.¹⁴

Les photos de Fasqiyta Ul-Junat seraient-elles trop laides pour être vraies? Loin de résoudre la confusion entre les valeurs esthétiques et ontologiques de l'image, l'entrée en jeu de l'outil numérique, et la banalisation des opérations de manipulation qu'il entraîne, achèvent d'aiguiser le soupçon à l'égard du fait photographique. Il n'est donc guère surprenant que chaque mythomanie documentaire construite par Joan Fontcuberta puise sa légitimité dans un scénario conspirationniste. L'incroyable histoire de Manbaa Mokfhi, acteur sur le déclin recruté par des autorités obscures pour dissimuler l'incompétence des principaux services de renseignement, procède d'une culture de la théorie du complot qui réinvestit le paradigme testimonial de la photographie. De quoi motiver à nouveau une métaphore argentique de la révélation: à l'image latente révélée par l'action chimique, le réel est à son tour révélé par l'acte photographique. Et pour cause, toute «Vérité» ne semble-t-elle pas plus authentique après avoir été si bien dissimulée?

La photofiction fontcubertienne, comme bien d'autres entreprises de recyclage photographique, couperait-elle définitivement court à toute ambition ontologique du fait photographique, une ambition désormais réduite au simple statut de *topos* photolittéraire? Ce serait minimiser la puissance à la fois poétique et heuristique de

¹⁴ FONTCUBERTA. *Deconstructing Osama*: Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi, non paginé.

l'objet photographique. Sceptique, même à l'égard de la posture du sceptique, Joan Fontcuberta explore les potentialités d'un fait photographique qui ne peut avoir, par nature, de statut ontologique pur. À la question, posée plus tôt, de savoir si le numérique avait tué l'argentique, Joan Fontcuberta botte donc en touche et préfère s'interroger: à qui profite le crime? Avec l'humour qui le caractérise, l'artiste pointe du doigt le «lobby gallinacé» dont les œufs restèrent, tout au long du règne argentique, indispensables à la confection de la gélatine des films photographiques. Ce parti-pris ludique, au cœur de l'entreprise photofictionnelle de Joan Fontcuberta – mais tout aussi présent chez les artistes de l'exposition *From Here On* – traduit ainsi une perspective métaphotographique, où l'avenir du médium se pense autant qu'il s'écrit. Entre célébration des formes du passé et exaltation des usages contemporains de la photo, déplacée à l'écran, ce que l'on peut qualifier aujourd'hui d'écologie de l'image traduit un comportement propre à la culture numérique. Désormais, les frontières du médium se redessinent, le lecteur-spectateur est invité à occuper un rôle davantage participatif, tandis que le principe d'auctorialité se périmé – dans son acception traditionnelle du moins. Joan Fontcuberta prend acte de ces mutations, tout en contrecarrant la menace post-photographique:

Dans ce saut des sels d'argents à la silice et du grain photographique au pixel, la texture du support, son caractère de mosaïque composée d'unités graphiques qui peuvent être mises en œuvre individuellement, nous renvoie au statut de la peinture ou de l'écriture. Quand nous peignons ou nous dessinons, nous nous trouvons face à une page blanche; nous décidons de tracer un trait d'une longueur et d'une couleur déterminées, ensuite un autre, et ainsi de suite. La création iconique se pose structurellement comme une succession de décisions qui affectent les unités graphiques de l'image. Il en est de même quand nous écrivons: nous calligraphions une lettre, ensuite une autre, jusqu'à parachever le texte. [...] L'image numérique récupère ce type de situation: de nouveau nous pouvons agir sur l'image dans ses composantes les plus fondamentales.¹⁵

Dans sa transition de l'argentique au numérique, le fait photographique aurait donc surtout subi un phénomène de désindexation. Considérée pendant un temps, exclusivement ou presque, comme une empreinte de la lumière, la photo se laisse davantage appréhender comme une construction, dont les mécanismes sont démontrés et démontés par les dispositifs artistiques. Est-ce à dire que cette remédiation du fait photographique introduit un nouveau régime de l'image? L'œuvre photofictionnelle de Joan Fontcuberta, restée parfaitement cohérente depuis les années quatre-vingt, balaie aussi bien les interprétations téléologiques qu'apocalyptiques de cette transition technologique. Glissant de la trace vers le tracé, l'image se revendique comme écriture, au même titre que la littérature. Et là où certains pronostiquent la mort du médium inventé par Niepce et Daguerre, Joan Fontcuberta nous invite plutôt à redécouvrir les potentialités fictionnelles de la photographie.



¹⁵ FONTCUBERTA. *Le baiser de Judas*, p. 213.

ABSTRACT

With the emergence of digital culture, photography is changing from film obsolescence to the suppression of photography staffs in several newspapers. How do the artists, photographers and writers react to this economical crisis of photography? Are we really entering a post-photographic era? This article suggests to measure the impact of the digital revolution through the prism of Joan Fontcuberta's photofictions. Rejecting both apocalyptic and teleological interpretations of this technological transition, Joan Fontcuberta ratify the end of the indexical function of photography.

KEYWORDS

Digital photography, photojournalism, parody, pastiche,
September 11

RÉFÉRENCES

- BRASSAÏ. *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard, 1997. (Idées).
- CHÉROUX, Clément. From Here On. Disponible à l'adresse: <http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_7>. Consulté le: 10 oct. 2014.
- DOUEIHI, Milad. *Pour un humanisme numérique*. Paris: Seuil, 2011.
- EDWARDS, Paul. *Je hais les photographes!* Textes clés d'une polémique de l'image. Paris: Anabet, 2006.
- Fontcuberta, Joan. *Le baiser de Judas*. Arles: Actes sud, 2005.
- Fontcuberta, Joan. «Borges et moi», traduit par Claude Bleton. *La Pensée de Midi*, Marseille, n. 2, p. 52-59, 2000/2.
- Fontcuberta, Joan. *Deconstructing Osama: la veritat sobre el cas Manbaa Mokfhi/ La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi/Toute la vérité sur le cas Manbaa Mokfhi/The Truth About the Case of Manbaa Mokfhi*. Barcelona: ACTAR; Fundació Pilar i Joan Miró, 2007.
- GOMBRICH, Ernst. *L'Ecologie des images*. Paris: Flammarion, 1983.
- MAILAENDER, Thomas. *Extreme Tourism*. 2008. 20 photographies, tirage lambda 100 × 75.
- RITCHIN, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.
- RITCHIN, Fred. La crédibilité des images s'est perdue: entretien. *Le Monde*, Paris, 5 nov. 2011. Entretien accordé à Claire Guillot.
- UMBRICO, Penelope. *Suns (From Sunsets)*. 2006-ongoing.
- VIONNET, Corinne. *Photo Opportunities*. 2005-2013. 42 photographies.
- VITALI-ROSATI, Marcello. *S'orienter dans le virtuel*. Paris: Hermann, 2012.

Recebido em 31 de maio de 2014

Aprovado em 22 de outubro de 2014