



HAL
open science

La photographie industrielle au moment des avant-gardes, revisitée par Joan Fontcuberta

Anne-Céline Callens

► **To cite this version:**

Anne-Céline Callens. La photographie industrielle au moment des avant-gardes, revisitée par Joan Fontcuberta. *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques*, 2016, XXXII, pp.61-73. hal-04619411

HAL Id: hal-04619411

<https://hal.science/hal-04619411>

Submitted on 17 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne-Céline Callens

La photographie industrielle au moment des avant-gardes, revisitée par Joan Fontcuberta

Résumé

Pendant l'été 2014, le musée départemental Arles Antique expose la *Collection Trepat* dont Joan Fontcuberta est le commissaire. L'exposition présente un panorama de l'esthétique des avant-gardes ; elle est proposée comme une sélection d'œuvres du fonds constitué par Josep Trepats qui développa, en parallèle de son entreprise productrice de machines agricoles « Cal Trepats », une véritable passion pour l'art. Selon un schéma développé par Fontcuberta depuis plusieurs années, l'exposition apparaît en réalité comme un canular pour lequel la mise en scène joue de subterfuges et manipulations multiples.

À la différence de l'art moderne, et de ses ennemis, l'art contemporain ne dénonce plus rien, pas même les dénonciations. Il ne propose pas de valeurs nouvelles ou d'alternatives et encore moins des retours. Au contraire, il brouille le peu de repères qui existe encore en annihilant toute polarité, toute tension, tout dualisme sur lesquels précisément la modernité était fondée. Il déstabilise les codes, renverse les taxinomies rassurantes et, à ce jeu, à n'en pas douter, la logique du canular trouve son compte, mieux, cette logique reste pour lui d'un recours inestimable¹.

61

Le travail de Joan Fontcuberta s'inscrit parfaitement dans ce rapport entre art et canular. L'artiste et photographe espagnol a en effet pour habitude d'user de subterfuges multiples : falsification de documents, création de pseudo-discours scientifiques, journalistiques ou religieux, reconstitution de contextes de présentation muséaux... Sa démarche se situe à la fois du côté du récit, de la mise en intrigue, du pastiche, de la fiction et de la fumisterie.

Avec son travail « Fauna » (1985-1989), il prétend montrer des animaux qu'un scientifique mystérieusement disparu aurait découverts en Écosse. Son bestiaire – fabriqué à partir de réelles parties d'animaux empaillés – comprend des serpents à pattes, des singes ailés, des oiseaux à carapace

1 - Yves Chalas, « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique », in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin dir., *Du canular dans l'art et la littérature : quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1999, p. 108-109.

ainsi qu'un monstre du Loch Ness. En 1984, Fontcuberta dévoile des images de plantes imaginaires dans son exposition « Herbarium ». Son œuvre « Sputnik » (1997) raconte, quant à elle, l'histoire d'un cosmonaute, parti dans l'espace avec son chien, qui aurait atteint la lune un an avant l'atterrissage d'Apollo 11. En 1995 encore, Fontcuberta présente l'exposition « L'artiste et la photographie » à la Fondation Tàpies de Barcelone ; s'il prétend révéler les travaux photographiques de Picasso, Miro, Dali et Tapiès², il présente en réalité des images qu'il a lui-même réalisées, dans l'esprit de ces grands maîtres.

Fontcuberta reprend la même démarche lorsqu'il réalise le commissariat de l'exposition *The Trepas Collection* au Musée Départemental Arles Antique en 2014. Celle-ci est annoncée comme « un cas d'étude de la photographie d'avant-garde », grâce à la présentation d'une sélection d'œuvres du fonds constitué par Josep Trepas : cet ancien dirigeant de l'entreprise « Cal Trepas » – principale productrice de machines agricoles pour l'état espagnol durant le second tiers du xx^e siècle³ – aurait développé une véritable passion pour l'art ; les nombreux contacts qu'il noua au fil du temps à l'international pour ses affaires lui auraient permis de commander des œuvres à certains des plus grands maîtres de la photographie de son époque. La collection Trepas de photographie moderne serait ainsi un véritable trésor méconnu comprenant plus de quatre mille cinq cent œuvres⁴.

62

L'exposition s'inscrit en réalité dans la lignée de la démarche développée par Fontcuberta depuis de nombreuses années ; basé sur le canular et la falsification de documents, l'ensemble de la mise en scène fait œuvre. Cette dernière s'appuie à la fois sur de réelles archives – celles d'une usine ayant conservé des documents qui ont trait à son passé –, sur des images créées de toutes pièces par Fontcuberta – en utilisant la mémoire des souvenirs et idées reçues des avant-gardes photographiques – et sur l'effet de trouble créé par la rencontre de ces deux univers.

2 - L'exposition présente à la fois des images d'archives trafiquées de ces peintres et des photographies créées de toutes pièces par Fontcuberta qui reprennent les différents styles picturaux des artistes. La mise en scène laisse penser que ces dernières ont été de réelles esquisses pour les grands chefs-d'œuvre.

3 - En 1907, Josep Trepas Galceran ouvre une quincaillerie avec ses frères. En 1914, il s'installe à son compte, crée un atelier de clous et commence à importer des moissonneuses. L'entreprise « Cal Trepas » débute ainsi son activité dans de petits ateliers situés dans le village de Tàrrrega en fabriquant des faucheuses, batteuses et lieuses. Adaptées aux besoins des agriculteurs, légères, maniables et financièrement accessibles, les machines « Trepas » connaissent un véritable succès commercial. L'entreprise devient l'un des protagonistes de la mécanisation agricole espagnole.

4 - D'après le texte de présentation de l'exposition.

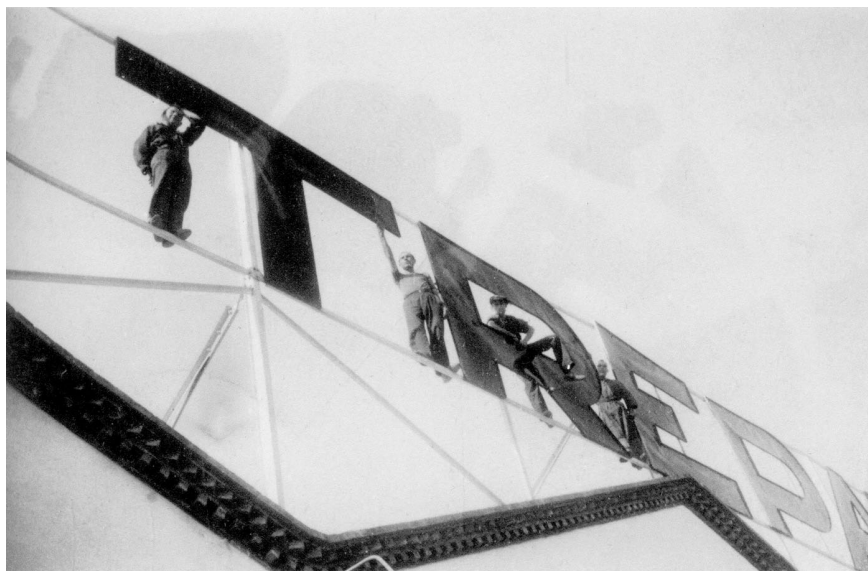
DE VÉRITABLES DOCUMENTS D'ARCHIVE

En bon historien, Fontcuberta s'attache à convoquer une base archivistique pour développer ses projets. Constituée à partir de l'histoire d'une usine ayant réellement existé, l'exposition de la collection « Trepat » n'a pas échappé à la règle. Suite à la fermeture économique de l'entreprise en 1985, les locaux sont acquis par la municipalité de Tàrraga pour être transformés en un espace dédié aux activités artistiques et culturelles. En 2014, Fontcuberta est invité à élaborer un projet à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance de l'usine. Le travail sur « Trepat » trouve d'abord sa genèse dans cette approche du lieu, plutôt que dans un regard rétrospectif sur la période avant-gardiste.

En se rendant sur place, l'artiste découvre les anciennes machineries ; il prend connaissance de tous les documents d'archives de l'entreprise : factures, lettres, brochures et calendriers publicitaires, mais aussi multiples photographies, réalisées pour les diverses publications promotionnelles et la presse. Fontcuberta est ébloui par la qualité de certaines images, dont les formes renvoient à tout un panorama de l'histoire de l'art – futurisme, constructivisme, cubisme, etc. :

Une personne non connaisseuse va voir des images qui répondent à l'esprit des années trente, sans faire la liaison avec certains photographes connus. Le spécialiste fera au contraire certains liens. On ne regarde jamais tout nu, mais avec culture ; on ne découvre pas les choses, on essaie au contraire de les reconnaître ; on regarde finalement ce que l'on a déjà expérimenté⁵.

63



Sans titre © Joan Fontcuberta / Éditions Bessard.

5 - Entretien avec Fontcuberta, le 21 septembre 2015.

Ces documents d'archive deviennent la base d'un travail scénographique ; si leurs vertus sont avérées, il s'agissait de les exploiter. Le mode de sélection et de présentation opéré par l'artiste importe tout autant que les propriétés intrinsèques des images.

Le choix de Fontcuberta se porte notamment sur des images aux angles de prise de vue obliques et basculés ; cela renvoie à l'utilisation qui est faite dans les années 1930 des nouveaux appareils de petit format, facilement maniables, qui permirent aux photographes comme Alexander Rodtchenko et László Moholy-Nagy d'exploiter de nouvelles perspectives. Jouissant d'une certaine liberté, ces photographes abandonnent le traditionnel rapport frontal pour la plongée, la contre-plongée ou la vision latérale. Le dynamisme de ces images manifeste une vision positive de cette période de développement de la seconde révolution industrielle ; les hommes ont le sentiment de triompher des vieilles contraintes physiques et d'accéder à une ère de renouveau, de progrès et de croissance.

Fontcuberta sélectionne également des photographies mettant en évidence la production manufacturée sérielle des machines agricoles de l'entreprise « Trepas ». Les accumulations de machines alignées à l'extérieur de l'usine s'ajoutent aux vues intérieures pour lesquelles la perspective fuyante valorise l'ampleur du système de production. Fontcuberta ne choisit pas ces images fortuitement ; de nombreux photographes de l'avant-garde se sont emparés de cette thématique de la série : Albert Renger-Patzsch s'attache aux empilements de tuiles⁶, Piet Zwart porte son regard sur la production de plaques ondulées amoncelées⁷ tandis que René Zuber photographie un alignement de tasses au sein d'une usine⁸.

64

Ces différentes représentations renvoient à la fonctionnalité de la machine et à ses capacités de fabrication en série, mais aussi, de manière plus générale, à l'univers foisonnant de la nouvelle industrialisation qui entoure les photographes de cette époque. Elles reflètent également les propriétés mécaniques de l'appareil photographique qui permettent la reproductibilité des images⁹ :

On notera en effet chez les photographes une propension à figurer les espaces foisonnants, les alignements et les rassemblements d'objets [...] Comme si les propriétés du procédé débordaient sur leur façon de regarder, de photographier et de concevoir leurs images¹⁰.

6 - Albert Renger-Patzsch, photographie publiée dans *Die Welt ist schön*, 1928.

7 - Piet Zwart, *Sans titre*, vers 1930, papier baryté au gélatino-bromure d'argent, 9 x 6,5 cm, collection du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

8 - René Zuber, *Tasses de Sèvres*, 1934, tirage argentique.

9 - Paul Virilio nomme d'ailleurs l'outil de prise de vue « machine de vision ».

10 - André Rouillé, « Éditorial : Vertige du nombre », *La Recherche photographique*, n° 15 : *Les Choses*, 1993, p. 6.

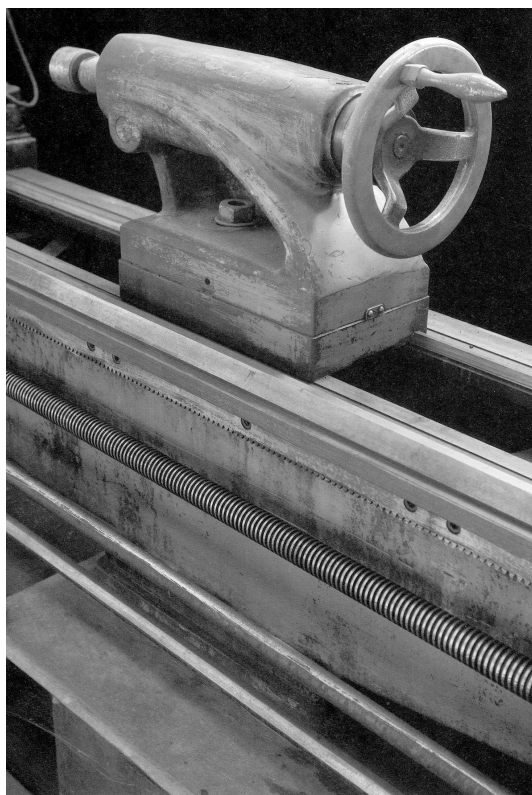
Fontcuberta opte également pour des photographies de motifs industriels abordés de manière récurrente par l'avant-garde artistique ; il en va ainsi de la roue, élément de la mécanique industrielle dont beaucoup d'artistes se sont emparés pour composer leurs images.

DES DOCUMENTS CRÉÉS

Les véritables documents d'archives se mélangent à des images créées de toutes pièces par l'artiste :

Le dispositif fait se confronter deux univers : d'un côté un choix très ciblé de photographies dont le style peut être facilement assimilable à des photographes tels que Moholy-Nagy, Walker Evans ou Renger-Patzsch par une personne disposant d'une culture visuelle ; de l'autre, des photographies que j'ai moi-même prises dans l'usine, en reprenant le style de ces photographes. Ce mélange d'images trouvées avec des images que je fais a pour ambition de tromper le spectateur¹¹.

Style



65

Sans titre
© Joan Fontcuberta /
Éditions Bessard.

11 - Entretien avec Fontcuberta, le 21 septembre 2015.

Fontcuberta met en image les machines présentes dans l'actuel musée-usine ; il s'inspire pour cela des photographes de l'avant-garde et reprend à son compte un style de la simplification : à l'instar de Paul Strand¹², Paul Outerbridge¹³ et Piet Zwart¹⁴, il développe une « esthétique de la machine ». L'exploitation de la lumière crée des contrastes prononcés et magnifie les surfaces métalliques. L'utilisation du plan rapproché permet de favoriser certaines parties du mécanisme et d'isoler les engins de leur environnement. Les composants de la machine sont ramenés à de simples éléments géométriques assemblés : roues, tiges métalliques rectilignes, pistons cylindriques, tuyaux courbés... « La machine est toute géométrie [...] La machine fait luire devant nous des disques, des sphères, des cylindres d'acier poli, d'acier taillé avec une précision de théorie et une acuité que jamais la nature ne nous montrera¹⁵ ». La composition des images de machines se résume à de simples lignes et formes tendant à l'abstraction.

Pastiche



Sans titre
© Joan Fontcuberta /
Éditions Bessard.

12 - Paul Strand, *Lathe, Akeley shop*, 1923, tirage gélatino-argentique, 23,5 x 19,7 cm.

13 - Paul Outerbridge, *Marmon Crankschaft*, 1923, épreuve au platine, Chicago, Art Institute of Chicago, Julien Levy Collection.

14 - Piet Zwart, *Sans titre (machine)*, vers 1930, papier baryté au gélatino-bromure d'argent, 12,3 x 17 cm, collection du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

15 - Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, [1925], Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 103.

S'il reproduit le style de certains photographes de l'avant-garde, Fontcuberta va parfois jusqu'au pastiche. Il en va ainsi de l'image d'une machine accompagnée d'un corps nu féminin : inspirée de l'esthétique surréaliste – qui fait surgir l'insolite et la surprise du quotidien, suscite le fantasme et confère un aspect onirique et poétique aux objets banals –, elle constitue plus précisément une imitation de l'*Érotique voilée* de Man Ray qui représente Merret Oppenheim en 1933. Fontcuberta reproduit également les expérimentations de laboratoire développées par les photographes qui usent des propriétés mécaniques de l'appareil pour développer de nouvelles techniques de montage, de superposition et d'écriture de la lumière. Il pastiche notamment les photogrammes réalisés par László Maholy-Nagy¹⁶ en inscrivant le nom « Trepát » sur l'empreinte de deux mains. Il reprend peu ou prou la technique précisionniste de Charles Sheeler en réalisant peintures et dessins à partir de photographies. Fontcuberta, qui a été commissaire d'expositions de photographies historiques, fait appel à ses connaissances techniques de la restauration et n'hésite pas à « bricoler » certaines vues pour leur donner une apparence ancienne.

Truquage

Certaines images relèvent quant à elles d'une falsification et manipulation absolues : Fontcuberta se saisit de portraits de Man Ray, Charles Sheeler, László Maholy-Nagy et Albert Renger-Patzsch dont il modifie les arrière-plans¹⁷. Il joue avec la mémoire du spectateur : les habitants de la région de Tárrega reconnaissent le lieu qui apparaît dans le fond des images tandis que les connaisseurs distinguent les photographes. Mais Fontcuberta joue également avec la défaillance et les limites de cette mémoire : si les spécialistes pensent discerner les portraits des artistes, ils peuvent tout aussi bien avoir oublié certains détails et ne plus se souvenir que ceux-ci ont été réalisés aux abords d'une usine.

16 - Dans son ouvrage *Malerei, Photographie, Film* (Peinture, Photographie, Film) rédigé en 1924 et paru en 1925, László Moholy-Nagy traite de l'esthétique de la lumière qu'il utilise comme facteur formel primaire créant l'espace et le mouvement, et éliminant la perspective centrale de la photographie. Il développe notamment la technique du « photogramme » qui produit des effets d'espace grâce à la lumière. Man Ray suit ce même principe de conception de la photographie en tant qu'« écriture de lumière » lorsqu'il développe le « rayogramme ».

17 - Fontcuberta reprend le principe qu'il avait développé dans *L'Artiste et la photographie* en modifiant les portraits des grands peintres qu'il avait munis d'appareils photographiques.

Incongruité

Les différents éléments permettant de retracer la genèse des images sont absents : au sein de l'exposition, aucun cartel n'indique les auteurs des documents présentés. La boîte destinée à contenir les feuillets d'information sur les pièces demeure mystérieusement vide. Le gardien de la salle d'exposition a reçu pour instruction de répondre aux spectateurs qui en feraient la demande que ceux-ci ont été volés et qu'ils doivent être bientôt remplacés – ce qui ne sera en réalité jamais effectué. Cette dissimulation est rejouée au sein du catalogue qui accompagne l'exposition¹⁸ ; à la fin de celui-ci, les pages correspondant aux références iconographiques sont inexplicablement arrachées. D'autres détails paraissent, quant à eux, totalement incongrus : il en va ainsi de la référence faite au MACSA – qui serait le « Musée d'Archéologie de la Catalogne pour les Systèmes Agricoles » – en tant que partenaire de l'exposition ; le catalogue de l'exposition est accompagné du texte « *Modern Photography : Contexts of (un-) defining Characteristicity. Quality and Non-Quality* » signé de la main fictive de Slavoj Fried. Cet essai abracadabrant a en réalité été généré par un logiciel spécialisé permettant de créer des textes incompréhensibles aux allures très académiques à partir de la transcription de plusieurs mots préalablement définis.

68

UNE SCÉNOGRAPHIE

La mise en scène apparaît comme un élément indispensable à l'interprétation. En présentant ces différentes images en regard de citations des artistes, Fontcuberta laisse imaginer qu'ils en sont les auteurs. Au sein de l'ouvrage *Trepát*, la légende accompagnant le portrait de Man Ray indique : « Portrait solarisé de Man Ray, 1933. Les bureaux commerciaux de Trepát apparaissent à l'arrière-plan ». Conscient des capacités des images à se faire système de persuasion, d'illusion, voire de conditionnement du spectateur, Fontcuberta s'en amuse. Les documents qu'il crée deviennent de réelles pièces à conviction permettant de renforcer son propos.

Les photographies stimulent la réflexion pour convoquer des réactions ; les espaces de présentation conditionnent notre perception de ces images. La nature ontologique est influencée par un réseau de constellation : l'image est appréhendée selon un espace, des légendes, une disposition, un parcours dans l'espace... Il y a toute une scénographie à prendre en considération¹⁹.

Le lien entre les images et leur contexte de présentation crée le doute. S'il définit sa mise en scène avec méticulosité, Fontcuberta s'appuie également sur l'autorité de l'institution muséale pour valider l'authenticité

18 - Catalogue *Trepát*, Paris, Bessard, 2014.

19 - Entretien avec Fontcuberta, le 21 septembre 2015.

de son discours : l'image photographique endosse différents sens et effets en fonction du contexte dans lequel elle est présentée (religieux, journalistique, scientifique, artistique...) : « Le lieu de présentation n'est pas innocent ; le musée est par exemple chargé d'une capacité de conviction. Je ne mens pas au public, mais convoque un malentendu. Le jeu du langage permet la projection des idées²⁰ ».

UN JEU DE PISTE

L'exposition *The Trepât collection* propose un récit : à travers une fiction documentée, elle retrace et reconstitue une époque antérieure, une forme d'anthologie parallèle d'un pan de l'histoire de la photographie. Comme à son habitude, Fontcuberta semble combattre l'esprit de sérieux et mêle ludisme et humour à l'aspect pédagogique.

Le piège visuel interpelle finalement autant que les images elles-mêmes ; la scénographie, qui constitue une réelle mise en intrigue, entraîne directement le spectateur dans l'enquête : le public averti tente de déceler les détails incongrus parsemés, différencier le vrai du faux, repérer les documents qui proviennent du réel fonds d'archives de l'usine « Trepât » et ceux, créés de toutes pièces par Fontcuberta, qui s'y additionnent ; il essaye de déceler les photographies « trafiquées », et retrouver celles qui se trouvent à l'origine de pastiches. Rapidement, la lecture s'apparente à un jeu de piste ; il s'agit de retracer la constitution des différentes images. Le lecteur procède finalement à une déconstruction de la scénographie édifiée par l'artiste, pour parvenir à saisir la nature de chacune des images et tenter de découvrir le « pot aux roses ».

69

S'il y a volonté de faire illusion, il ne s'agit pas pour autant de tromper complètement le spectateur. Bien qu'insinuant le doute, Fontcuberta apporte quelques clefs de compréhension ; il sème çà et là des indices permettant de réinterpréter la réalité. Une double lecture devient possible : le spectateur peut tout aussi bien s'y méprendre et adhérer à une fausse réalité que parvenir à lire entre les lignes et dénicher les signes qui lui permettront de découvrir la supercherie. Propre à chaque lecteur, ce décodage est susceptible d'évoluer au fil de la visite de l'exposition tout comme lors de la lecture du livre. Seule la méfiance permet l'arbitrage et la distinction des limites entre réel et fiction, objectivité et subjectivité.

Le piège visuel ne consiste donc pas tant à tromper volontairement le spectateur qu'à lui lancer un défi : le metteur en scène s'adonne davantage à un jeu avec le public qu'à une supercherie ; à travers le canular, il ne vise pas à en faire une victime, mais à solliciter sa curiosité et son libre arbitre. Avec le mythe de la caverne²¹, Platon ne nous avait-il pas déjà interpellés

20 - *Ibid.*

21 - Platon, « L'allégorie de la caverne », *La République*, Livre VII, 315 av. J.-C.

sur la subjectivité de notre rapport au réel médiatisé, à notre insu, par la culture ? Fontcuberta remet en cause les croyances générales qui fondent certaines certitudes : si nos jugements, valeurs et représentations sont fabriqués et convenus, nous n'en avons pas conscience.

En portant le soupçon sur les supports médiatiques des discours, Fontcuberta questionne finalement les pratiques et habitudes existantes de la consommation des images : quelle que soit leur nature, elles incarnent un produit médiatisé par des idéologies, cultures, intérêts et intentions. L'artiste se sert des médias afin de lutter contre les médias. Il endosse deux rôles essentiels : archiviste – au sens archéologique du terme – et interventionniste discret dans un premier temps ; auteur d'un détournement et créateur d'installation dans un second. La semi-mystification qu'il élabore permet finalement de mettre fin à une autre mystification de la valeur de l'image : « L'imposture dressée contre une autre imposture, plaide alors le faux pour tester le discernement de chacun. En quoi elle s'élève à la dignité d'une exemplaire critique de la faculté de juger²². »

Fontcuberta dénonce le pouvoir de la manipulation des images ; il remet en question la nature documentaire, la crédibilité et la confiance communément attribuée à la photographie.

70

On peut envisager l'histoire de la photographie comme un dialogue entre la volonté de nous rapprocher du réel et les difficultés d'y parvenir. [...] Toute photographie est une fiction qui se prétend véritable. En dépit de ce qui nous a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet pas de faire autre chose²³.

Il s'agit de se questionner sur l'image elle-même – sa validité et son pouvoir – sur le discours porté sur le réel plutôt que sur le réel lui-même. Si, pour cela, Fontcuberta ne s'attaque ni au public avec lequel il s'amuse, ni aux artistes dont il s'inspire, il ne s'en prend pas pour autant à la photographie en tant que médium ; il tente au contraire d'en révéler les caractéristiques dont il s'émerveille quotidiennement.

22 - Jean-François Jeanillou, « Inesthétique de la réception (le canular, textuellement) », in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin dir., *Du canular dans l'art et la littérature : quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble, op. cit.*, p. 267.

23 - Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas : photographie et vérité* [1996], Paris, Actes Sud, 2005, p. 8-11.

UNE VÉRITABLE MACHINATION ?

Contrairement à d'autres scénographies de l'artiste, construites à partir d'éléments totalement factices – plantes imaginaires, animaux inventés, faux reportages scientifiques et religieux... – la limite entre réalité et fiction semble assez ténue dans le cas de « Trepas » ; les faits évoqués s'éloignent de la pure invention : l'artiste pointe une mouvance existante au début du xx^e siècle ayant consisté à considérer l'industrie et les machines comme une source d'inspiration privilégiée pour l'avant-garde. Artiste, mais aussi historien, théoricien et enseignant, Fontcuberta s'était déjà saisi des spécificités de cette période en réalisant en 1984/1985 le commissariat de la première exposition sur les avant-gardes historiques espagnoles lors de laquelle l'accent avait notamment été mis sur l'esthétique industrielle.

Si Renger Patzsch, Moholy-Nagy et Man Ray n'ont pas réellement photographié l'usine « Trepas », un autre phénomène est ici souligné : à cette période, certains photographes reconnus sur la scène artistique s'engagent dans le domaine publicitaire. Les photographes français du courant de la « Nouvelle Vision » mêlent les pratiques et exercent une activité de commande en réalisant des images pour la publicité et la presse. Certains travaillent pour la mode ou publient dans les journaux d'information ; d'autres se spécialisent dans l'imagerie industrielle. C'est le cas d'Henri Lachéroy, de Robert Doisneau qui est employé par « Renault » entre 1934 et 1939, de Peter Keetman qui réalise des images pour « Volkswagen », de Germaine Krull qui exécute un projet d'affiche pour les huiles « Shell » en 1928, de Man Ray qui répond à une commande de la « Compagnie parisienne d'électricité » en 1931, ou encore de François Kollar qui travaille à la publication de quinze fascicules illustrés sur le monde du travail pour les éditions « Horizons de France ».

71

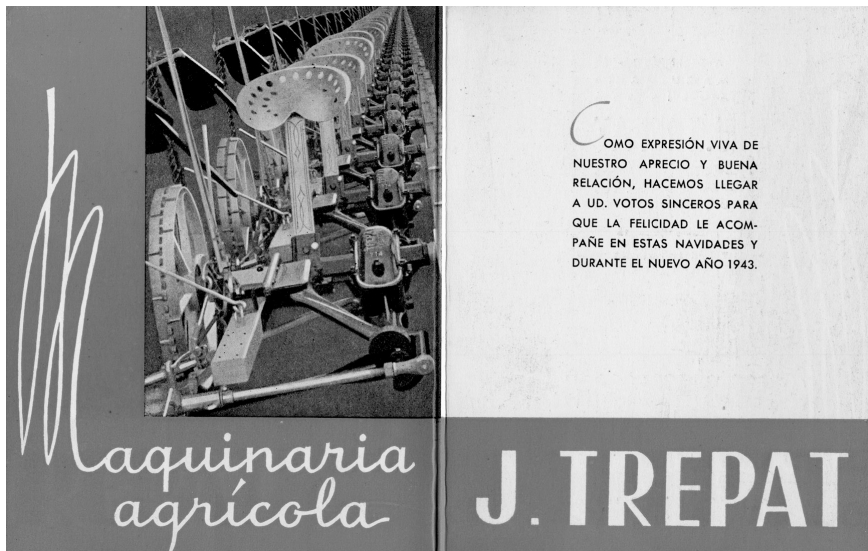
Le cinéma d'avant-garde n'est pas en reste puisque Joris Ivens réalise un court-métrage pour la société « Philips » en 1931 qui sera rebaptisé *Symphonie industrielle* par les Français²⁴. La publicité se lie véritablement à la recherche artistique et la photographie appliquée développe à cette époque un vocabulaire esthétique renouvelé. Loin de dénigrer la commande, les photographes avant-gardistes sont au contraire fascinés par les nouveaux modes de communication²⁵ ; la machine et l'industrie sont alors pour eux un terrain d'expérimentation.

24 - Ce film noir et blanc d'une durée de 36 minutes présente les progrès technologiques du travail à la chaîne par la vision des mouvements mécaniques et répétitifs des machines. La mise en images et en musique de ces répétitions mécaniques incessantes crée une véritable danse symphonique.

25 - Les photographies *Les Lumières de la ville* de François Kollar (1931) et *Gaîté* de Jean Moral (1935) manifestent cet intérêt.

Fontcuberta crée donc ce que l'on pourrait appeler une « fiction vraisemblable » : si le sujet est fantaisiste, le modèle est plausible. Bien qu'accordant de manière fantaisiste une passion pour la photographie à l'homme d'affaires Joseph Trepas, l'artiste pointe une réalité à la fois historique, économique, sociale et artistique de la période de l'entre-deux-guerres : les créateurs de cette période développent une « esthétique de la machine » ; si certains s'inspirent des formes industrielles, d'autres mêlent complètement les pratiques en répondant à des commandes des industriels parallèlement à leur recherche personnelle. En révélant les qualités esthétiques de ces images, Fontcuberta met en lumière une période de l'histoire où divers acteurs – artistes, photographes, industriels, publicitaires – ont contribué à amoindrir les limites entre art et industrie.

72



Sans titre © Joan Fontcuberta / Éditions Bessard.

Dans ce travail sur « Trepas », le lien à la publicité paraît double : il concerne non seulement les objets de communication de l'entreprise (catalogues, brochures), mais renvoie également à la genèse de la démarche globale de l'artiste : Fontcuberta, dont le père dirigeait une agence de publicité, a lui-même étudié la discipline et travaillé en tant que créatif dans une agence de communication. Cette connaissance du domaine l'a amené à se questionner sur l'image photographique : sa nature en tant que document, son pouvoir de persuasion et la confiance qui lui est accordée :

J'ai travaillé dans le journalisme et la publicité pendant trois ans avant de me consacrer à la photographie. J'ai connu grâce à cette démarche tout un monde d'apparences, de construction de mythes, de contrôle de la persuasion,

de fascination de l'image. Comment faire passer des messages ? Comment provoquer une certaine confiance ? Comment faire en sorte que les gens croient ou ne croient pas ? Comment faire pour que quelqu'un paraisse plus ou moins sympathique ? Ce sont des mécanismes de manipulation sociale. J'ai alors décidé de tout bouleverser et de dédier mon énergie, ma connaissance et mon talent créatif à déconstruire tous ces dispositifs et à apprendre au public qu'il y a toujours des intérêts, des éléments visibles qui conditionnent notre lecture des événements²⁶.

Le travail sur « Trepas » apparaît donc comme une double occasion d'interroger la nature de l'image, à la fois à travers le sujet abordé et la manière de le traiter.

Anne-Céline Callens prépare une thèse en esthétique et sciences de l'art sur le fonds Paul-Martial. Elle a été co-commissaire de l'exposition *Les Éditions Paul-Martial : la belle publicité* au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne (2014) et chercheur invité de la Bibliothèque nationale de France dans le cadre du programme de recherche sur la photographie soutenu par la Fondation Roederer. Elle a coordonné l'ouvrage *Art, architecture, paysage. À l'époque post-industrielle* (PUSE, 2015).

26 - « Rencontres avec Joan Fontcuberta : entretien avec Marcel Fortini, directeur du Centre méditerranéen de la photographie, Barcelone, le 26 avril 2003 », in Robert Pujade, *Du réel à la fiction : la vision fantastique de Joan Fontcuberta*, Paris, Isthme, « Pôle photos », 2005, p. 27-28.