

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CANULAR EN ART CONTEMPORAIN À TRAVERS TROIS ÉTUDES DE
CAS : ULTRALAB™, JONATHAN DEMERS ET JOSHUA SCHWEBEL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
DAVID BEAUCHAMP

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements vont à Patrice Loubier, mon directeur de mémoire, pour ses précieux conseils, sa rigueur et son érudition sans limite.

Merci à Danyèle Alain, Yves Gendreau et Patrick Beaulieu de m'avoir accueilli dans leur équipe au 3^e impérial, et d'avoir contribué à l'enrichissement de mes connaissances sur le milieu de l'art contemporain québécois.

Je suis profondément reconnaissant pour le soutien constant de mes amis-es dans les moments difficiles de la rédaction. Marie-Hélène Busque et Marie-Ève Leclerc-Parker, votre humour fut salvateur.

Enfin, ce mémoire n'aurait jamais été possible sans les encouragements de mes parents, Sylvie Cardinal et Serge Beauchamp. Merci pour tout ce que vous avez fait pour moi durant la rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CERNER LE CANULAR.....	10
1.1 Origine et étymologie du terme.....	12
1.1.1 Quelques définitions contemporaines	13
1.1.2 <i>Le hoax</i>	14
1.1.3 Le canular et la mystification littéraire	15
1.2 Des canulars dans la culture populaire.....	21
1.3 Le canular artistique au XIX ^e et XX ^e siècle.....	25
1.3.1 Les Incohérents et le mouvement Dada	26
1.3.1.1 Deux cas notables : Dorgelès et Duchamp	29
1.3.2 L'art web : un facteur de facilitation du canular	34
1.3.3 Des pratiques connexes en art contemporain.....	36
1.4 Éléments pour une définition opératoire en art contemporain	45
1.4.1 La plausibilité.....	46
1.4.2 La diffusion, la réception et le rôle des médias.....	50
1.4.3 Le dévoilement.....	56
1.4.4 La question du non-dévoilement.....	61
1.4.5 Le <i>seuil</i> et la définition du canular en art contemporain.....	63
CHAPITRE II	
LA DIMENSION LUDIQUE ET COMIQUE DU CANULAR EN ART CONTEMPORAIN.....	70
2.1 Définition de la notion de jeu chez Schiller, Huizinga et Caillois.....	74

2.1.1	Le canular en art contemporain comme forme ludique : les affinités chez Caillois et Huizinga.....	77
2.1.2	Le canular en art contemporain comme forme ludique : les affinités entre Fraser et Lageira.....	80
2.1.3	Le canular en art contemporain comme forme ludique : la figure du <i>trickster</i>	84
2.2	La théorie de Bergson : fonction du rire et définition du comique	86
2.2.1	Le canular en art contemporain comme forme comique : le rire et sa force transgressive.....	88
2.2.2	Le canular en art contemporain comme forme comique : les affinités avec la théorie de Bergson.....	91
 CHAPITRE III		
FORMES ET USAGES DU CANULAR DANS <i>1999™</i> , <i>PASCAL RHOZE</i> ET <i>PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS</i>		
		100
3.1	<i>1999™</i> (1998-1999) d'Ultralab™	101
3.1.1	Le groupe Ultralab™	101
3.1.2	La plausibilité de <i>1999™</i> ou <i>L'affaire des cartons piégés</i>	103
3.1.3	La diffusion de <i>1999™</i>	105
3.1.4	Le dévoilement par Ultralab™	107
3.1.5	<i>1999™</i> ou « Le plaisir de foutre un peu la merde... »	108
3.2	Jonathan Demers et <i>Pascal Rhoze</i> (2005-2007).....	111
3.2.1	La plausibilité de <i>Pascal Rhoze</i>	112
3.2.2	La diffusion de <i>Pascal Rhoze</i>	114
3.2.3	Le dévoilement par Jonathan Demers	116
3.2.4	Les possibilités de <i>Pascal Rhoze</i> :.....	119
3.3	<i>Please Do Not Submit Original Works</i> (2012) de Joshua Schwebel	122
3.3.1	Joshua Schwebel	122
3.3.2	La plausibilité de <i>Please Do Not Submit Original Works</i>	123

3.3.3	La diffusion de <i>Please Do Not Submit Original Works</i>	125
3.3.4	Le dévoilement de <i>Please Do Not Submit Original Works</i>	126
3.3.5	<i>Please Do Not Submit Original Works</i> : le canular et la critique institutionnelle.....	127
	CONCLUSION	133
	ANNEXE A <i>1999</i> TM	140
	ANNEXE B <i>PASCAL RHOZE</i>	142
	ANNEXE C <i>PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS</i>	148
	BIBLIOGRAPHIE	150

RÉSUMÉ

À l'intérieur de cette recherche, nous désirons identifier les modalités et les caractéristiques spécifiques du canular comme pratique artistique dans le champ de l'art contemporain. Pour ce faire, le premier chapitre présente d'abord la définition du terme « canular », et met l'accent sur la forte prégnance de cette pratique dans l'histoire de l'art occidental depuis la fin du XIX^e siècle. Nous tentons par la suite d'élaborer trois conditions d'existence (la plausibilité, la diffusion et le dévoilement) pour qu'il y ait canular en art contemporain afin de le différencier des pratiques connexes utilisant la fiction. Le deuxième chapitre démontre que les affinités théoriques du ludique et de l'humour avec le canular sont essentiellement liées à la compréhension savante de cette pratique, que ce soit dans l'art ou la culture populaire. On le voit avec les concepts théoriques sur le jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois (la *mimicry*, la durée dans le temps, l'improductivité, l'issue incertaine), ainsi que le ludique en art contemporain et son ancrage dans le réel chez Marie Fraser et Jacinto Lageira. Aussi, le canular est une pratique comique selon la théorie du rire chez Henri Bergson, et la conception du comique et de sa transgression, tel qu'étudié par Daniel Grojnowski. Les formes et les fonctions du canular sont, avec le troisième chapitre, analysées concrètement par trois études de cas notables : *1999*TM (1998-1999) d'UltralabTM, *Pascal Rhoze* de Jonathan Demers (2005-2007) et *Please Do Not Submit Original Works* (2012) de Joshua Schwebel. On remarque avec ces projets l'étendue des médiums utilisés (des cartons d'invitation, des articles de revues scientifiques et une proposition d'exposition) et des cibles visées par le canular (le monde de l'art parisien, les comités de rédaction des revues en histoire de l'art et le comité de programmation d'un centre d'artistes). Nous convenons de certaines limites de notre recherche en raison du caractère ambitieux d'une tentative de définition pour une pratique artistique dont la terminologie est encore associée à un champ lexical très étendu (canular, mystification, supercherie, *superfiction*, *parafiction*, détournement, imposture, falsification, etc.), et de l'aspect parfois dualiste de notre analyse (réalité-fiction, vrai-faux, illusion-réalité, etc.). Tout de même, une grille d'analyse plus exhaustive pourrait être créée dans le cadre de recherches ultérieures sur le canular en art contemporain.

MOTS-CLÉS : canular, art contemporain, mystification, fiction, jeu, humour, UltralabTM, Jonathan Demers, Joshua Schwebel.

INTRODUCTION

Un canular, le plus innocent soit-il, implique toujours un dupeur et une dupe. Il est un jeu où l'on trouve un vainqueur et un vaincu liés par un secret parfois bien gardé. Le canular réussi est un indicateur du degré de crédulité de son récepteur. Il établit un lien de confiance pour ensuite le rompre. Pis encore, le canular n'a aucune limite. Il a le potentiel de s'infiltrer dans la vie quotidienne, et de sévir à l'endroit de plusieurs disciplines : la science, la politique, la philosophie, l'économie, etc. La seule manière de comprendre comment celui-ci fonctionne, c'est par son dévoilement puisqu'on appelle un canular ainsi lorsqu'il est terminé – c'est-à-dire dévoilé. Autrement, on le considérera comme réel, en ignorant qu'il s'agit d'un canular. Or, à cet égard, il présente une potentialité temporelle particulièrement intéressante : celle de continuer sa mystification indéfiniment, c'est-à-dire de tromper sans jamais être dévoilé.

Les principes que nous venons d'énoncer à propos du canular s'appliquent de manière exemplaire dans le champ de l'art contemporain. À vrai dire, le canular s'associe tout naturellement à ce champ et à celui de la littérature puisque ces domaines peuvent faire de la fiction une fin en soi. Depuis les années 1960 – mais on peut remonter aussi jusqu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle avec les Incohérents et Dada –, les artistes contemporains utilisent la fiction et une certaine tromperie comme procédés envers les institutions ou les spectateurs. Pensons à la performance d'Yves Klein et son *Saut dans le vide* de 1960, un photomontage qui le montre s'élançant du haut d'un bâtiment, matelas en moins; à Andy Warhol qui envoie un acteur prétextant être l'artiste américain faire une conférence en 1968 ou au

tour guidé en 1989 de Jane Castleton, personnifiée par l'artiste Andrea Fraser¹. L'art contemporain est truffé d'exemples où les artistes s'amuse à détourner les attentes du milieu en utilisant la fiction. Bien entendu, tous ces projets ne sont pas à considérer comme des canulars. Toutefois, on peut saisir que le ressort qui l'anime imprègne une bonne partie de ce champ : faire passer du faux pour du vrai².

Le canular est également le proche parent d'une autre pratique en art qui utilise la fiction. Remontant au début du XIX^e siècle, la mystification littéraire est un incontournable pour quiconque s'intéresse au canular³. Beaucoup de procédés utilisés par les artistes en art contemporain proviennent du champ de la littérature lorsque ceux-ci créent une fiction : pseudonymie, hétéronymie, anonymat, apocryphe, pastiche, etc. L'histoire de la littérature est peuplée d'exemples de « faux auteurs » ou d'écrivains qui inventent un « faux auteur-personnage » : Vernon Sullivan créé par Boris Vian, ou bien Émile Ajar inventé par Romain Gary⁴. L'objectif des mystifications littéraires a toujours été une forme de moquerie de la critique. Tel que Roger Picard le souligne, la mystification était « souvent utilisé[e] pour combattre le snobisme littéraire du public ou des critiques [...] ». Bien des ouvrages apocryphes ont été lancés pour rabaisser la superbe des critiques ou pour donner des leçons de goût

¹ *Museum Highlights : A Gallery Talk*, performance de Fraser au Musée d'art de Philadelphie. Voir à ce sujet Andrea Fraser, *Museum Highlights : The Writings of Andrea Fraser* (Cambridge : The MIT Press, 2005).

² L'expression « art contemporain » sera utilisée tout au long de ce mémoire pour faire référence aux œuvres produites depuis 1945 à aujourd'hui.

³ L'un des premiers ouvrages sur le sujet est de Charles Nodier, *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (1812). L'auteur recense des cas de mystifications littéraires en plus de mentionner ses propres supercheries sous le couvert de l'anonymat.

⁴ Vernon Sullivan est le nom de l'écrivain imaginaire créé par Boris Vian en 1946 à un moment où celui-ci désirait obtenir un réel profit de la publication d'un roman noir au style différent, dont *J'irai cracher sur vos tombes* de 1946. En ce qui concerne Romain Gary, celui-ci publie quatre romans sous le pseudonyme Émile Ajar, dont *La Vie devant soi* en 1975 qui lui permet de remporter pour une deuxième fois le prix Goncourt – il le remporte une première fois pour *Les Racines du ciel* en 1956 signé de son nom –, ce qui dans les faits n'était pas permis selon les règles du concours.

au public »⁵. Dans cette optique, le canular est utilisé durant la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle selon les mêmes visées que la mystification, mais cette fois dans le champ des arts visuels.

Si le terme de « canular » apparaît pour la première fois en 1913, cette origine coïncide également avec le début de cette pratique artistique dans le champ des arts visuels. Tout comme la mystification, le canular est utilisé par les artistes pour déstabiliser et interroger le rôle des institutions de l'époque. Un cas notable perpétré par Roland Dorgelès est la toile *Coucher de soleil sur l'Adriatique* de 1910. Signée Aliboron, l'œuvre est acceptée au Salon des Indépendants, mais elle avait en fait été peinte par un âne dont l'écrivain avait trempé la queue de l'animal dans des pots de peinture. Ce projet désirait, entre autres, relativiser le rôle du jury des Salons dans la construction du goût pictural afin de montrer la peinture de demain, celle de l'excès. C'était le comité du Salon qui était trompé, qui était la dupe visée par le canular de Dorgelès.

Rappelons que le début du XX^e siècle en art visuel est reconnu comme le moment d'apparition des mouvements en rupture avec les conventions établies, notamment avec Dada. Et les projets de Dorgelès et de l'urinoir de Duchamp, par exemple, nous amènent vers une situation complexe, une sorte de « terrain glissant ». Car n'oublions pas qu'encore aujourd'hui, le terme de « canular » est utilisé pour qualifier l'art contemporain lui-même. Pour plusieurs, il est une supercherie⁶.

⁵ Roger Picard, *Artifices et mystifications littéraires* (Montréal : Dussault et Péladeau, 1945), p. 223.

⁶ L'art contemporain comporte son lot de détracteurs, et le terme de « canular » prend alors un sens péjoratif. Certains voient l'art contemporain comme un milieu spéculatif où il serait toujours question d'inflation verbale et financière sur le marché de l'art. Et que parler librement d'art contemporain ne se fait jamais sans les croyances idéologiques d'une critique d'art affaiblie par la malversation. Voir à ce sujet Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?* (Paris : Agora, 2008); Jed Perl, *Magicians & Charlatans: Essays on Art & Culture* (New York: Eakins Press Fondation, 2013) et Philippe Dagen, *La haine de l'art* (Paris : Grasset, 1997).

Durant les années 1990, précisément durant la « crise de l'art contemporain » selon Dagen, les domaines de l'histoire de l'art, des sciences sociales et des études littéraires commencent à s'intéresser de près à la pratique du canular. En France à l'époque, l'attribution de « canular » était vue d'un côté comme une critique des œuvres qui pouvaient échapper à la compréhension du public et du milieu de l'art contemporain. Le terme devenait une étiquette dépréciatrice des œuvres prétendument dépourvues de sens. D'un autre côté, le canular sera présenté à la manière d'un plaidoyer en la faveur des œuvres qui en relèveraient afin d'explorer son potentiel créatif en tant qu'œuvre. En atteste l'ouvrage *Du canular dans l'art et la littérature* (1999) sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin. Ce recueil d'actes de colloque est une source importante et fondamentale pour notre recherche, et pour quiconque s'intéresse au canular comme pratique artistique. La thèse générale des auteurs est de présenter le canular, bien plus que d'autres pratiques, comme ayant un potentiel de création et de subversion encore inexploré. Il est l'un des premiers ouvrages à ouvrir le champ du canular à celui des arts visuels, et à ne plus le confiner à la littérature.

Le livre de Majastre et Pessin reste fondateur. Cependant, nous avons constaté lors de nos recherches une certaine lacune : peu de place est accordée à l'art contemporain dans les textes des auteurs. Or, certains éléments du canular – notamment sa prédilection à *jouer* avec ses victimes par le rire qu'il provoque – peuvent être plus approfondis aujourd'hui dans le contexte actuel. Le partage sur les réseaux sociaux, le régime d'information et des systèmes informatiques de réalité virtuelle et augmenté sont des facteurs incitant à ouvrir la recherche sur le canular par rapport à l'art contemporain. Précisément, ce mémoire souhaite apporter certains éléments définitionnels quant à la compréhension du canular en art contemporain. L'apport du livre de Majastre est d'avoir posé les bases théoriques concernant les effets de sens sur le canular dans l'art et la littérature. Nous proposons donc de faire une étude

spécifique sur le phénomène du canular en art contemporain, ce que Majastre et les auteurs de son recueil n'ont pas fait : ils se sont concentrés sur le canular de manière globale et sur son aspect fictionnel uniquement, sans l'insérer dans son contexte social. Notre enjeu sera donc d'analyser ses modalités et ses modes de fonctionnement afin de pouvoir caractériser et définir cette pratique artistique fortement émergente à partir de la fin des années 1990. En l'occurrence, nous avons comme objectif de distinguer le canular de ses autres pratiques connexes, et d'approfondir ses usages et ses fonctions par les artistes à travers trois études de cas : le groupe d'artistes Ultralab™ et 1999™, *Pascal Rhoze* de Jonathan Demers et *Please Do Not Submit Original Works* de Joshua Schwebel.

Succinctement, puisque chacun des projets prend les allures d'un récit lorsque l'on tente d'en décrire les différentes étapes, la première étude de cas est 1999™ du groupe d'artistes français Ultralab™. Entre l'année 1998 et 1999, onze cartons d'invitation à des faux vernissages furent envoyés à une liste de personnages et institutions du monde de l'art parisien, ce qui amena les médias de masse ayant contribué à diffuser ce canular à en parler comme de *L'affaire des cartons piégés*, titre alternatif du projet. Cette « affaire » sera finalement dévoilée en 2006, soit huit années après l'envoi du premier carton, et aura pris des allures de véritable enquête policière où se sont mêlés de fausses accusations, des journalistes (possiblement) dans le coup avec Ultralab™ et la confusion à savoir qui étaient les véritables auteurs. Comme deuxième étude de cas, il sera question de Jonathan Demers et de la figure de Pascal Rhoze, un historien de l'art fictif qu'il a créé en 2005, et dont il a propagé l'existence à travers trois articles de revues signés sous la plume de Rhoze. Les deux premiers articles, parus respectivement dans les revues montréalaises *Ex_situ* et *ETC*, étaient des comptes rendus d'une exposition et d'une performance inventées par Demers. Et pour clore la vie de Pascal Rhoze, Demers publia un article en 2008 dans la revue *Esse* en dévoilant l'existence fictive de cet historien d'art. Cependant,

l'approfondissement de ce projet nous apprendra que le dévoilement d'un canular peut en cacher un autre... Comme troisième étude de cas, *Please Do Not Submit Original Works* de l'artiste canadien Joshua Schwebel sera analysé. Il s'agissait d'une fausse proposition d'exposition que ce dernier a envoyée en 2012 au centre d'artistes montréalais articule en usurpant l'identité de Micah Lexier, un artiste reconnu et établi dans le milieu artistique. Cette fausse proposition fut acceptée par le comité de programmation qui, avisé par l'artiste de la tromperie, a finalement proposé à Schwebel d'exposer les documents de son canular.

Plusieurs raisons ont motivé le choix de nos études de cas. Il s'agit d'une part d'un éventail d'artistes dont la pratique est variée. Ultralab™ est un groupe qui utilise les nouvelles technologies, la fiction et les installations multidisciplinaires. Schwebel est un artiste se revendiquant des idées du mouvement de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle. Et Demers n'est pas un artiste au sens professionnel du terme. *Pascal Rhoze* est son unique projet artistique, ce qui en fait un cas singulier et d'autant plus intéressant pour ce mémoire puisque cela renvoie à la perméabilité de cette pratique qui peut être perpétrée non pas seulement par un artiste professionnel, mais par des agents du milieu qu'il désire infiltrer. Également, ces canulars ont tous trait à des étapes et à des rôles particuliers dans la production et la réception de l'art et des expositions : Ultralab™ s'en est pris aux cartons d'invitations de vernissage (la promotion par la galerie), Demers aux articles de revues scientifiques (la critique d'art et la réception critique) et Schwebel à la soumission de projets pour la programmation des centres d'artistes (la proposition de l'artiste et la sélection et programmation par le centre). Cet échantillon va nous permettre de définir spécifiquement le canular, et de mesurer concrètement son impact dans la réalité des institutions artistiques, du public et des chercheurs. Nos projets sont à la fois variés dans leur résonance médiatique (impact notable pour Ultralab™, moins observable pour le projet de Demers), et dans la provenance des artistes, à la fois du Québec, du

Canada et de la France. À leur manière, ces trois projets sont exemplaires des éléments structurants du canular que nous désirons mettre en lumière à l'intérieur de cette recherche. Ils ont fonctionné suivant le modèle que nous voulons définir, c'est-à-dire avec une plausibilité, une diffusion et un dévoilement. Ces trois canulars ont réussi à duper sans scrupule différentes « victimes » ou cibles : Ultralab™ a réussi rien de moins qu'à tromper le milieu de l'art parisien, Jonathan Demers a su mystifier les comités de rédaction des revues en art contemporain et Joshua Schwebel s'est amusé aux dépens d'un comité de programmation d'un centre d'artistes montréalais.

Pour mener à bien cette recherche, le mémoire sera divisé en trois chapitres. En premier lieu, nous tenterons de cerner le canular à travers la définition linguistique du terme, son origine et son étymologie. Nous présenterons par la suite le proche parent du canular qu'est la mystification en littérature afin de pouvoir différencier ces deux formes, et ainsi d'affirmer la spécificité de notre objet d'étude. L'une des premières motivations à entreprendre ce travail de recherche fut l'étonnement par rapport à la multiplicité des canulars et la facilité à en trouver dans la culture populaire. Nous illustrerons son pouvoir à l'ère des réseaux sociaux de manière à comprendre son contexte actuel. Il sera ensuite question de situer le canular artistique dans l'histoire de l'art, notamment par ses affinités avec le mouvement des Incohérents de la fin du XIX^e siècle et Dada. Finalement, nous mettrons en lumière les pratiques connexes au canular en art contemporain chez des artistes tels que Gianni Motti, Kent Monkman, Peter Hill et le couple Yoon-Ja et Paul Devautour afin de cerner sa spécificité.

En guise de deuxième partie au premier chapitre, nous tenterons d'élucider les facteurs selon lesquelles le canular est opératoire dans le champ de l'art contemporain : la plausibilité, la diffusion et le dévoilement. Ces trois éléments réunis ensemble font office de conditions d'existence du canular, et nous tenterons de les approfondir. Cet objectif amène à nous intéresser à des champs connexes en guise de

cadre théorique, tels que la sociologie, la philosophie et les études littéraires. Rappelons au passage l'ouvrage *Du canular dans l'art et la littérature* (1999) comme base importante de la recherche puisqu'il puise à la fois dans la sociologie de l'art et les études littéraires. Également, les textes de Jean-François Jeandillou sur la mystification, spécifiquement *Esthétique de la mystification* (1997), auront un rôle important à jouer dans ce chapitre. Les écrits s'intéressant au canular dans l'art contemporain sont peu nombreux, mais il faut souligner l'importance du numéro de la revue *Esse* sur le sujet paru en 2007, l'article d'André Gattolin sur le *hoax* en 2006 et les écrits du philosophe Mark Kingwell, notamment *Crossing the Threshold: Towards a Philosophy of the Interior* (2006)⁷. De plus, nous sommes allés puiser dans le champ théorique de la fiction et de la mimésis dans les arts, circonscrit notamment avec la *Poétique* d'Aristote, *Make-Believe: Parafiction and Plausibility* (2009) de Carrie Lambert-Beatty et le texte *L'alpinisme, ou le jeu de la rêverie et du mensonge* (1999) de Philippe Bourdeau paru dans le recueil de Majastre et Pessin.

Nous sommes d'avis que d'aborder le ludique et l'humour dans le canular en art contemporain va nous permettre de combler un manque dans la recherche actuellement; le deuxième chapitre se penchera donc sur cette question. Il s'agira pour nous de démontrer que le canular peut être compris comme une opération essentiellement ludique. Également, nous présenterons la manière dont l'humour se manifeste dans celui-ci, à la fois comme un « correctif » vis-à-vis un trait social en nous inspirant du *Rire* de Bergson (1900), et comme un geste transgressif en nous fondant sur les travaux de Daniel Grojnowski (2014). Nous présenterons les théories sur le jeu développées par Johan Huizinga dans son livre *Homo Ludens. Essai sur la*

⁷ *Esse – arts et opinions*, n° 60 « Canular » (2007); André Gattolin, « Prélude à une théorie du hoax et de son usage subversif », *Revue Multitudes*, n° 25 (2006), récupéré le 2 février 2016 de <http://www.multitudes.net/Prelude-a-une-theorie-du-hoax-et/>, et Mark Kingwell, « Crossing the Threshold: Towards a Philosophy of the Interior », *Queen's Quarterly*, n° 113 (2006).

fonction sociale du jeu (1951), et par Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1967). Nous compléterons cette partie avec des théories plus contemporaines sur le ludique avec les textes de Marie Fraser et Jacinto Lageira parus dans le catalogue de l'exposition *Le Ludique* (2001).

Le troisième chapitre sera consacré à la présentation des artistes et de nos trois études de cas. Nous ferons une analyse des usages et des fonctions du canular à la lumière de nos conditions opératoires (plausibilité, diffusion et dévoilement) afin de comprendre comment se manifestent concrètement ces principes. Les projets du groupe Ultralab™, de Jonathan Demers et de Joshua Schwebel rendent compte de la richesse analytique de la réception du canular lorsque celui-ci se trouve à être révélé, et de sa perméabilité dans les formes qu'il peut prendre.

CHAPITRE I

CERNER LE CANULAR

“Art is about imagination and that is what my work demands of the people interacting with it. You have to imagine a painting or sculpture in front of you“
- Lana Newstrom, 2014

Nous croyons important de débiter cette étude par une tentative de clarifier certaines imprécisions vis-à-vis du canular. Avant de s’attarder à ses composantes d’un point de vue théorique dans le deuxième chapitre, il est important de souligner la perméabilité des domaines qu’il infiltre et la forte présence de celui-ci dans le monde de l’art depuis le XIX^e siècle. Le sens du mot et les affinités du canular avec certains courants artistiques seront donc abordés en vue de le définir et de le cerner à l’intérieur de l’histoire de l’art. Il peut sembler ironique de vouloir délimiter un objet aussi éluif que le canular, mais nous sommes d’avis que celui-ci peut être étudié de manière extrêmement sérieuse.

Sans aucun doute, le flou le plus important vis-à-vis le canular dans le champ de l’art contemporain concerne sa définition et ses particularités. Plusieurs auteurs le définissent selon ses effets – il est critique, autoréflexif, etc. – ou par des termes connexes. Ce que nous avons remarqué dans les écrits critiques et théoriques, notamment dans l’ouvrage *Du canular dans l’art et la littérature* (1999) et dans le numéro spécial de la revue *Esse* (2007) consacré à celui-ci, est le fait que les auteurs semblent avoir pour but commun de présenter et d’analyser ses conséquences. Dans ces deux ouvrages, le canular artistique est associé à de multiples formes et à

différents type d'analyses : le faux documentaire, la croyance dans l'image au cinéma, le canular dans la littérature et la littérature scientifique, le canular radiophonique, le canular comme métaphore théâtrale, etc. Ces différentes approches des auteurs ne permettent pas d'aller en amont du canular afin de rendre compte de ses éléments structurants. Nous croyons que de manière générale, il est à cet égard entendu selon son sens le plus large : l'utilisation de la tromperie et de la fiction. Or, dans cette optique, il devient difficile de distinguer la spécificité du canular comme pratique artistique dans le champ de l'art contemporain.

Notre objectif sera donc de trouver des éléments de définition pour que ce terme soit vraiment opératoire. En somme, cerner la pratique du canular par rapport à ses traits communs avec certains mouvements dans l'histoire de l'art et également par ses éléments distinctifs va nous permettre une meilleure compréhension de ses modalités d'action et de ses modes de fonctionnement.

En premier lieu, nous nous attarderons sur l'origine et l'étymologie de ce terme, ses définitions à notre époque et sur la signification de sa traduction anglaise, le *hoax*. Il sera également question de différencier le canular de son plus proche parent qu'est la mystification, un concept déjà approfondi dans les études littéraires notamment chez l'auteur Jean-François Jeandillou. À la lumière de cette approche linguistique, nous pourrions cibler la spécificité de sa définition afin de nous permettre une meilleure analyse de celui-ci.

En second lieu, nous présenterons le canular en art contemporain comme une pratique rappelant les principes et des attitudes du mouvement des Incohérents et de Dada, en mettant également l'accent sur l'art web comme facteur de facilitation de son émergence actuelle dans la culture populaire. Précisément, des cas de figures notables tels que l'œuvre *Coucher de soleil sur l'Adriatique* de 1910, et *Fontaine* (1917) de

Duchamp vont nous permettre de cibler les premières intentions des auteurs de canulars artistiques au cours du XX^e siècle. Nous allons pouvoir ensuite situer et définir la particularité du canular au sein d'autres démarches et pratiques connexes, notamment chez Gianni Motti, Kent Monkman, Peter Hill et Yoon-Ja & Paul Devautour.

En troisième lieu, nous tenterons de définir le canular dans le champ de l'art contemporain selon trois aspects, soit la plausibilité, la diffusion et le dévoilement. Cette définition passera obligatoirement par l'analyse de ses propriétés et de son fonctionnement. Il faut donc comprendre le terme de « définition » comme l'ensemble des propositions nous permettant l'analyse de la compréhension du canular. Pour terminer ce chapitre, nous aborderons ces éléments en regard de sa fin, c'est-à-dire les manières dont il pourra être dévoilé ou non dévoilé.

1.1 Origine et étymologie du terme

Le terme « canular » provient de « canule », du latin *canula* signifiant « petit roseau »⁸. Au XIV^e siècle, ce « petit roseau » donne lieu à une analogie médicale. Celle-ci faisait référence à « un petit tuyau qui forme l'extrémité d'une seringue, d'un instrument de chirurgie visant à introduire un liquide ou un gaz dans une cavité naturelle ou artificielle de l'organisme »⁹. Arrive ensuite le verbe « canuler » au XIX^e siècle faisant allusion au « caractère désagréable des lavements administrés avec cet objet »¹⁰. En 1883 apparaît le terme *canularium*, puis « canular » en 1913, signifiant « bizutage », c'est-à-dire un rite initiatique constitué de brimades et de moqueries en

⁸ Centre National de la Recherche Scientifique (2005-), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, récupéré le 2 février 2016 de <http://www.cnrtl.fr/>. Également selon le CNRTL, une acception belge du mot « canule » renvoie à une personne niaise ou incompétente.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

contexte scolaire¹¹. Si cette définition est aujourd'hui désuète, l'auteur Jean-François Jeandillou explique que ce néologisme désignait à l'époque l'ensemble des « vexations et autres méchants tours » infligés par les anciens aux jeunes recrues de l'École Normale Supérieure¹². Le but de ces cérémonies d'initiation selon Alain Peyrefitte était de donner le sens de la farce et le goût du dédoublement en esquisant un « monde improbable » où l'on ne se prendrait plus au sérieux¹³.

1.1.1 Quelques définitions contemporaines

Aujourd'hui, le sens strict de « canular » en fait un synonyme du mot « blague », d'une plaisanterie et d'une mystification. Selon le dictionnaire *Larousse*, il est une « action ou un propos qui a pour but d'abuser de la crédulité de quelqu'un »¹⁴. Et selon *Le Nouveau Petit Robert*, un canular est défini par le terme de « mystification », et par extension, il est une blague, une farce et une fausse nouvelle¹⁵. Quant à l'Office québécois de la langue française, celui-ci le présente comme une « fausse information, généralement véhiculée par courrier électronique, qui incite le lecteur à poursuivre sa diffusion »¹⁶. Cette définition du canular de l'OQLF se rapproche de celle du pourriel, ou *spam* en anglais, qui est une communication non sollicitée via le courrier électronique. La différence étant que l'utilisation d'un pourriel se fait la

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean-François Jeandillou, « Inesthétique de la réception (Le canular textuellement) », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 264.

¹³ Alain Peyrefitte, *Rue D'Ulm* (Paris : Fayard, 1946), pp. 497-534 cité dans Jean-François Jeandillou, *Ibid.*

¹⁴ Larousse (2008-), *Dictionnaire de français*, récupéré de <http://www.larousse.fr/>.

¹⁵ Robert, P., Rey-Debove, J., et Rey, A (c2008), *Le Nouveau Petit Robert* (Paris : Dictionnaires Le Robert), p. 342.

¹⁶ Office québécois de la langue française. (2000-). *Le grand dictionnaire terminologique*. Récupéré de <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>. Il est indiqué que le but d'un canular est « de parasiter la bande passante en multipliant les victimes. Pour ce faire, il persuade les lecteurs d'un danger et leur suggère d'en informer les plus grand nombre possible d'internautes ».

plupart du temps à des fins publicitaires¹⁷. Dans la culture populaire, un exemple d'usage de canular serait la participation des médias à la diffusion de fausses informations dans le but de tromper leurs auditeurs et leurs lecteurs lors de la journée du poisson d'avril.

Ce que l'on retient des définitions contemporaines du canular est, d'une part, son côté drôle et facétieux puisqu'il est perçu comme une blague, et, d'autre part, son côté trompeur étant donné qu'il cherche à induire en erreur. La plupart du temps, le canular est bénin puisqu'il ne vise pas à porter préjudice. Et sur ce point, nous partageons l'avis de l'auteur Jean-Pierre Saez : si le sens commun veut réduire le canular à un « geste superficiel », nous le croyons plutôt susceptible de cacher des significations profondes; il est à même de contenir une charge autant humoristique que subversive¹⁸.

1.1.2 Le *hoax*

André Gattolin et Mark Kingwell sont deux auteurs s'étant intéressés au canular et à la définition de son équivalent anglophone, le *hoax*, un terme que Gattolin juge plus approprié en raison de sa « force évocatrice prégnante »¹⁹. *Hoax* signifie pour l'auteur un « tour qui est joué à quelqu'un en lui faisant passer une chose fausse pour vraie »²⁰. Son origine étymologique serait un dérivé de l'expression *hocus pocus*, une formule utilisée par les prestidigitateurs au moment crucial de la réalisation d'un tour, et qui serait elle-même un dérivé – ou une « corruption du langage » selon Kingwell –

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Jean-Pierre Saez, « Onze thèses sur le canular avec illustration », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 7.

¹⁹ Selon le dictionnaire Oxford de référence pour la langue anglaise, le terme *hoax* signifie « une tromperie humoristique ou malveillante » (traduction libre).

²⁰ André Gattolin, *op. cit.*

de la locution latine *hoc est corpus meum* signifiant « ceci est mon corps »²¹. Selon Gattolin, les fondements du *hoax* sont intimement reliés à la religion, et aux rituels de simulacre. L'auteur mentionne aussi que ce terme fait référence au « tour joué » (*trick* en anglais) accompli par le *trickster*²². Kingwell relève également le caractère surnaturel du *hoax* qu'il qualifie de « sort, de tour, et de confusion magique »²³. En d'autres termes, le terme anglais *hoax* conserverait une forte filiation folklorique, descendant direct des grandes traditions « dionysiaques et populaires », alors que sa traduction francophone évacuerait cette filiation en mettant l'accent sur sa dimension humoristique selon Gattolin²⁴.

Il est intéressant de constater que l'analyse de Gattolin sur l'étymologie du *hoax* anticipe en quelque sorte notre idée de présenter le canular comme une forme ludique. À ce sujet, il sera question dans le deuxième chapitre de démontrer que la figure de l'artiste faisant un canular en appelle au rôle du *trickster* et à ses « tours joués », notamment au niveau des transformations multiples de son identité.

1.1.3 Le canular et la mystification littéraire

Pour définir la pratique artistique du canular, il est nécessaire de s'attarder à la mystification littéraire, son plus proche parent. Le terme de « mystification » est

²¹ Mark Kingwell, « Sur les traces de Joseph Wagenbach », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 14. L'auteur voit dans cette « corruption de la phrase latine » un affront à la doctrine catholique romaine de la transsubstantiation moquée comme étant de la magie.

²² André Gattolin, *op. cit.* Le *trickster* est un personnage mythologique dont le rôle est de se moquer des tabous et de l'ordre établi. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss soutient dans sa vision structuraliste du mythe que le rôle du *trickster* dans le folklore amérindien serait d'être un « médiateur » étant donné sa dualité et son imprévisibilité en opposant constamment des pôles éloignés, par exemple la vie et la mort.

²³ Mark Kingwell, *op. cit.*

²⁴ André Gattolin, *op. cit.*

souvent utilisé pour définir celui de « canular », et vice-versa²⁵. Cette correspondance est fondée puisque le canular utilise le principe de la mystification, c'est-à-dire le fait de tromper une cible en faisant croire à une autre (fausse) réalité. Jean-François Jeandillou est un auteur s'étant intéressé à cette question en ce qui concerne les mystifications littéraires dans son ouvrage *Esthétique de la mystification* (1994). La pertinence de cette étude réside dans son caractère éminemment contemporain pour notre époque actuelle. Sans définir le canular à ce moment-là, Jeandillou permet toutefois une clarification des termes connexes de la mystification – supercherie, tromperie, hétéronymie, pseudonymie, imposture, plagiat, pastiche, etc. – en plus de constater les affinités sémantiques de tous ces termes intimement reliés aux entreprises de fiction²⁶.

En proposant une étude esthétique sur la mystification littéraire, Jeandillou tente de circonscrire celle-ci à l'aide de règles et de contraintes sur sa conception. Sa facture plastique, ses visées, son usage et sa structure sont des éléments faisant partie de son étude. Le terme de « mystification » remonte à 1768, et est défini de manière générale par la mise en place d'un discours mensonger présenté comme vrai, et accompagné de tous les ajouts pouvant témoigner de son authenticité, sinon la prouver²⁷. Elle cherche à brouiller, dans l'esprit du lecteur, les frontières entre ce qui est du domaine de la fiction et ce qui ne l'est pas²⁸. L'apport de Jean-François Jeandillou à la compréhension de la mystification littéraire est de révéler le caractère déceptif de celle-ci : « [elle] resterait incomplète, donc imparfaite, si elle ne s'achevait pas sur un

²⁵ Centre National de la Recherche Scientifique, *op. cit.*, et *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

²⁶ C'est dans le champ de la littérature que l'on voit les premières entreprises de fiction qui visent à tromper. L'un des premiers ouvrages écrits sur la question des mystifications littéraires fut *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (1812) de Charles Nodier. Mentionnons aussi *Mystificateurs et mystifiés : histoires comiques* (1875) de Paul Lacroix.

²⁷ Dominic Ouellet, « La duplicité à l'œuvre: la mystification dans *L'abrégé d'histoire de la littérature portative* et *Bartleby et compagnie* d'Enrique Vila-Matas », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, août 2011, p. 6.

²⁸ Henrik van Gorp dans Dominic Ouellet, *Ibid.*

démenti qui ridiculise la partie adverse. [...] la mystification ne va pas sans démystification »²⁹. Sans le dévoilement, la mystification se trouverait du côté de la tromperie, du mensonge et de la supercherie selon l'auteur³⁰. En ce sens, elle est proche du canular puisque celui-ci implique également un dévoilement.

Dans son étude, Jeandillou définit les pratiques connexes associés à la mystification et il les présente selon deux avantages, soit un « avantage matériel (profit) » et un « avantage ludique (divertissement) ». D'abord, il différencie le principe de mystification de l'escroquerie et de la tromperie. Si la tromperie et l'escroquerie ont des visées mensongères, la mystification, elle, ne va pas sans révélation. Selon l'auteur, celle-ci n'a pas de fonction d'escroquerie, et le mystificateur « fabrique de l'*authentique* pour en jouer, plus que pour le monnayer »³¹. Vient ensuite le terme de « moquerie », que l'auteur associe à la mystification. Jeandillou définit ce terme ainsi, et par le fait même le rapproche de l'acception courante du canular : « [...] prendre un avantage en vue de se divertir, de se réjouir »³². Nous comprenons ici que la mystification contribue à un avantage ludique plutôt que matériel. Elle cherche à tourner en ridicule sa cible, et lui laisse en même temps une chance de se sauver par le rire³³.

Une autre distinction à souligner est celle que l'auteur fait entre les termes de « supercherie » et de « mystification ». Pour la première fois dans son étude, l'auteur associe l'expression « amusement canularesque » à la mystification, et donc à la

²⁹ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1994), p. 8.

³⁰ *Ibid.* p. 42. De nombreux exemples sont utilisés par Jeandillou. Par exemple en 1827, Prosper Mérimée publie *Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, un recueil de vingt-huit ballades accompagnées de commentaires historiques et qui fut révélé comme étant faux en 1908 par un spécialiste des langues slaves.

³¹ *Ibid.* p. 21.

³² *Ibid.* p. 22.

³³ *Ibid.* p. 23.

blague et à la galéjade³⁴. Bien que Jeandillou se concentre spécifiquement sur la mystification littéraire, l'idée qu'il amène reste essentielle pour une analyse du canular. Le mystificateur apparaît comme un farceur, un plaisantin qui berne une victime pour se divertir à ses dépens, alors que l'auteur d'une supercherie tient du faussaire et de l'escroc.

Avec l'ouvrage de Jeandillou, nous constatons une problématique commune à la mystification et au canular. En effet, l'auteur mentionne la difficulté de s'intéresser à un champ spécifique qui participe du leurre et de la tromperie³⁵. Autrement dit, parce que la mystification et le canular sont des formes artistiques comportant un certain artifice cherchant à vouloir faire croire à une autre réalité, elles sont parfois difficiles à identifier et à repérer par leur nature dissimulée. Vouloir induire quelqu'un en erreur et en faire un « geste » artistique reste une tâche difficile à accomplir pour un artiste. Un canular ayant pour fonction de berner ou de *mystifier* quelqu'un pose le problème de sa double réception possible : il pourra être démasqué ou non par le récepteur. Et le fait que le canular et la mystification peuvent être démasqués selon le degré de vigilance du récepteur nous amène à ce paradoxe : le chercheur qui s'intéresse à des formes artistiques cherchant à mettre en défaut le spectateur prive celui-ci de pouvoir faire l'expérience complète de l'œuvre puisqu'en s'y intéressant, il les dévoile.

Jeandillou s'est également intéressé plus spécifiquement à la forme du canular dans le texte *Inesthétique de la réception (le canular, textuellement)*, publié cinq années après son ouvrage sur les mystifications littéraires³⁶. Il y propose une présentation du

³⁴ *Ibid.* p. 42.

³⁵ *Ibid.* p. 9.

³⁶ Ce texte est paru dans l'ouvrage *Du canular dans l'art et la littérature* (1999). Le titre *Inesthétique de la réception* fait référence au caractère déceptif du canular et de la mystification selon Jeandillou.

canular en littérature selon différents auteurs qui ont analysé le faux³⁷. Jeandillou applique à la forme du canular sensiblement la même grille d'analyse que pour la mystification, et il concède qu'à première vue, tout ce qui caractérise la mystification peut s'appliquer à notre objet d'étude³⁸. La définition du canular que Jeandillou propose se base notamment sur les écrits de 1946 d'Alain Peyrefitte (*Rue d'Ulm*) et se rapporte davantage à ses effets qu'à ses composantes :

[...] le canular est à la fois renversement extrême, pliant provisoirement « les mesquines réalités aux lois supérieures de l'imagination », et distraction limitée au cénacle d'une élite qui se veut choisie. Quelque forme qu'il revête, il a pour but la « déconfiture d'autrui », l'anéantissement de « toute illusion due à une crédulité »³⁹.

Pour l'auteur, le canular est une forme d'initiation de la même manière que la mystification peut l'être : « mystifier », c'est initier (quelqu'un) selon lui⁴⁰. La différence entre les deux pratiques se trouve dans le « pouvoir libérateur » du canular⁴¹. Il détient le potentiel de se trouver dans de multiples formes et médiums d'expression, alors que la mystification est d'emblée associée au champ de la littérature.

Également selon Jeandillou, le canular n'a point de valeur et de visée marchande. C'est la gratuité et le désintéressement qui lui donne sa force. Notons qu'actuellement, un canular en art plastique est davantage associé à la contrefaçon d'une œuvre connue, ou bien à une œuvre attribuée faussement à un artiste célèbre. La visée mercantile évacuerait toutes finalités artistiques, et dans ce cas-ci, il serait

La réception ambigüe, oscillant entre mensonge et galéjade, est une épreuve qualifiante du canular selon l'auteur.

³⁷ Notamment avec Jean Wirtz et son ouvrage *Métadiscours et déceptivité* (1996) et *Les règles de l'art* (1992) de Pierre Bourdieu.

³⁸ Jean-François Jeandillou (1999), *op. cit.*, p. 264.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* p. 19.

⁴¹ *Ibid.* p. 260. L'expression « pouvoir libérateur » est entendue ici comme une « évasion de soi » et de ce qui entrave l'individu.

plus juste de parler d'une supercherie⁴². Et contrairement à la mystification, le canular est une pratique plus risquée, notamment en raison de sa capacité d'infiltrer la vie quotidienne, et de son ambiguïté qui est à la fois un moyen et une finalité en soi. Sur ce point, nous étudierons plus en profondeur son potentiel de risque dans les prochaines sections, notamment quant au dévoilement du canular, et dans le troisième chapitre avec nos études de cas.

En terminant sur le canular et la mystification, il est important de rappeler que ces deux pratiques « forment un couple de jumeaux non identiques »⁴³. Ils tendent vers le même but, qui est de faire passer pour vrai l'artifice, et de dévoiler le projet afin de discréditer la victime. L'auteur Jean-Olivier Majastre distingue le canular et la mystification en ces termes : « [...] la mystification ne dérange pas l'ordre du monde, elle le fait servir à son profit. Le canular au contraire met en scène le soupçon que toute réalité est tremblante, rattachée aux croyances qui lui donnent vraisemblance »⁴⁴. Majastre souligne ici la spécificité du canular à s'insérer dans le réel et le quotidien de manière plus probante que la mystification.

Bref, nous croyons que le terme de « canular » peut s'appliquer à un certain type de pratique en art contemporain étant donné qu'il questionne les modes de représentation et contribue à créer une certaine confusion dans l'esprit du récepteur. Certes, la mystification recoupe aussi ces aspects, mais selon nous, celle-ci est moins « dérangeante » que le canular puisqu'elle reste surtout associée au médium littéraire. Dans le champ de l'art contemporain, le canular a une incidence concrète encore plus directe dans la réalité à la différence de la mystification. Également, il se situe moins

⁴² *Ibid.* p. 267.

⁴³ Dominic Ouellet, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴ Jean-Olivier Majastre, « Le canular, le désir », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 26.

dans l'objet, et plus dans sa présentation et son contexte, un aspect que nous explorerons dans les sections suivantes, et dans le troisième chapitre.

1.2 Des canulars dans la culture populaire

Notre motivation à entreprendre cette recherche a été provoquée notamment par l'étonnement face à la multiplicité des canulars et la facilité à en repérer dans la culture populaire. Cette observation est faite par plusieurs auteurs. Les progrès techniques en matière de diffusion de l'information, et la très grande connectivité de nos appareils électroniques permettent au canular d'être à la portée de tous⁴⁵. Dans cette optique, il faut le comprendre comme ayant plusieurs formes dans la culture populaire : fausses nouvelles, fausses affiches, fausses attributions, faux messages sur Internet, etc. L'auteur Claude Orsini souligne l'ironie de cette situation : le développement des moyens d'informations et de vérification rigoureuse conduirait finalement à une abolition de toute possibilité de confirmation des faits⁴⁶. La culture « saturée » de l'information nous force à non seulement devenir « prudemment sceptiques », mais aussi, comme l'explique Carrie Lambert-Beatty, cette culture vient brouiller la frontière à savoir quand viendrait le moment d'arrêter de l'être⁴⁷. Les deux auteurs s'entendent sur le fait que le canular remet en question la capacité du spectateur à évaluer les différentes formes d'information qui lui sont transmises. Dans

⁴⁵ Voir notamment Claude Orsini, *op. cit.*, p. 330, Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 8 et Carrie Lambert-Beatty, « Make-Believe: Parafiction and Plausibility ». *October Magazine*, n° 129 (2009), p. 79.

⁴⁶ Claude Orsini, *op. cit.*, p. 333. Il s'agit d'une vision se rapprochant du pessimisme et du scepticisme sur la culture de l'information dans laquelle nous serions plongés. Notre but n'est point de verser dans un tel excès, mais nous voulons tout de même souligner l'importance de s'intéresser à cette tendance forte dans la culture populaire, et ce afin de mieux la cerner. Le nihilisme de Nietzsche est plus approprié à notre avis car il s'applique mieux aux problématiques dans le contexte du Web et des réseaux sociaux qui facilitent les canulars, c'est-à-dire l'absurdité des situations que cela peut engendrer, et la tendance à propager l'inexistence de la morale et de la vérité. Et à ce sujet, l'absurdité n'est pas très éloignée de l'humour; nous approfondirons cette idée dans le deuxième chapitre.

⁴⁷ Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 78.

l'univers du web, le canular est toujours une possibilité puisque dorénavant, l'information devenue fragilisée amènerait le résultat d'un mélange constant entre rumeurs, échos et de fiables données⁴⁸.

Les exemples de canulars dans la culture populaire sont nombreux, qu'ils aient été orchestrés par des artistes ou non. Avec le pouvoir des réseaux sociaux, deux comédiens canadiens, Pat Kelly et Peter Oldrin, ont su tromper des internautes grâce à un faux reportage radiophonique diffusé sur la CBC dans le cadre de leur émission *This is That*, le 23 septembre 2014⁴⁹. Ce « reportage » présentait une jeune artiste new-yorkaise parlant de sa pratique, celle de faire de l'art invisible. La démarche de Lana Newstrom était de créer des toiles invisibles, et c'était au public d'imaginer l'œuvre. On pouvait entendre dans l'émission de radio la voix de l'artiste expliquant son désir de vendre ses œuvres pour des millions de dollars. Or, cette histoire fut partagée par les internautes de manière exponentielle : plus de 40 000 partages selon la CBC, et une couverture par de nombreux médias à l'international, entre autres *The Guardian* et le *New York Observer*. Selon Kelly et Oldrin, les indices de la blague étaient clairs, mais les gens lisent (ou écoutent) trop rapidement sur Internet⁵⁰.

Ce canular illustre cette rapidité et cette urgence de partager une information qui surprend ou qui choque. D'autant plus que le duo de comédiens a utilisé (un peu facilement) comme thématique le stéréotype sur le « n'importe quoi » de l'art contemporain. Selon le journaliste Jonathan Jones, c'est le marché qui était la source de l'émoi créé par le faux reportage, où l'image de riches collectionneurs payant pour

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Kelly, P., et Oldring, P. (2014, 23 septembre). *This is That* – New York artist creates art that is invisible and collectors are paying millions. [Webradio, baladodiffusion]. Récupéré de *This is That with Pat Kelly & Peter Oldring*, <http://www.cbc.ca/radio/thisisthat/>, Consulté le 3 avril 2016.

⁵⁰ Fabien Deglise, « Art invisible : le leurre de la CBC fait le tour du monde », *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} octobre, 2014. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/419884/art-invisible-le-leurre-de-la-cbc-fait-le-tour-du-monde>.

de l'art invisible relevait de l'absurdité, quoique pouvant être tout à fait probable⁵¹. Quant à lui, Fabien Deglise souligne bien la dualité du canular à la fois révélateur et participant aux phénomènes sociaux, précisément le manque de vigilance des internautes dans ce cas-ci : « Du vide pour faire prendre conscience du vide et de la futilité de certains partages : finalement, il y a peut-être bien plus d'art dans la démarche qu'on pourrait le croire »⁵².

Également, cette popularité du canular amène à se poser la question éthique de ses conséquences. Certains d'entre eux, qu'ils soient artistiques ou non, peuvent être considérés comme des pratiques risquées à l'endroit d'une situation ou d'un individu, surtout lorsqu'il est question de sujets sérieux tels que le décès, le suicide ou la manipulation de données individuelles sur la vie privée. À ce sujet, le populaire forum anonyme *4chan*, habitué à la controverse dû à l'anonymat de ses utilisateurs et de son fonctionnement qui ne connaît pas la modération des échanges, est souvent cité comme exemple de canulars malicieux. Par exemple, les usagers du forum ont planifié « L'Opération Drake », qui consistait à convaincre les internautes de la mort du rappeur canadien du même nom, une opération qui connut un certain succès en novembre 2015. En très grand nombre, les *4channers* ont exprimé leurs condoléances sur la version officielle du clip de la plus récente pièce de Drake. Rapidement, les commentaires furent votés ou « aimés » pour ainsi s'assurer de leur visibilité. Après une journée, les commentaires les plus populaires sur la vidéo – qui comptait plus de

⁵¹ Jonathan Jones, « Invisible art: the gallery hoax that shows how much we hate the rich », *The Guardian* (Londres), 30 septembre, 2014. Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/sep/30/invisible-art-hoax-lana-newstrom-cbc>.

⁵² Fabien Deglise, *op. cit.* Un autre exemple de cette tendance est le site web de média d'informations parodiques *The Onion* qui a été créé en 1988. Les articles qui y sont diffusés vont couvrir des événements aussi bien réels que fictifs, en parodiant le ton et le format de médias traditionnels, notamment en utilisant la même grille graphique qu'un site internet officiel, et en adoptant le ton éditorial de véritables journalistes. L'humour de *The Onion* réside dans la présentation de situations quotidiennes, mais en adoptant un ton alarmant ou surréaliste. Beaucoup de médias se font « prendre » au jeu et citent ce faux journal. Par exemple, une nouvelle portant le titre « Harry Potter Books Spark Rise in Satanism Among Children », fut récupérée et partagée plusieurs fois durant l'année 2000.

17 millions de visionnements – furent des variations de « RIP Drake », supposément décédé le 22 novembre 2015. La journaliste Abby Ohlheiser, à propos de la suite et des conséquences de « L'Opération Drake », mentionne la longue lignée des canulars opérés par les utilisateurs de *4chan* et le trouve « inintéressant et prosaïque »⁵³. Ohlheiser se dit devenir « blasée et lassée » à cause de la capacité infinie d'Internet pour la diffusion de canulars, au sens où celle-ci ne trouverait plus la force de s'offusquer⁵⁴.

Également, le cas *No Fun* de 2010 initié par Franco et Eva Mattes – mieux connus sous le pseudonyme *0100101110101101.org* – démontre bien qu'un canular en tant que projet artistique peut facilement infiltrer la culture populaire ou du moins utiliser l'un de ses véhicules. Il s'agissait d'une « performance en ligne » dans laquelle le suicide de Franco Mattes était simulé et les réactions filmées. Cette performance prenait place sur les sites web qui associent des gens au hasard de partout dans le monde pour des conversations en fonction webcam comme *Chatroulette* et *Omegle*. L'œuvre qui en résultait fut un montage vidéo des réactions face à la performance dont le but était de « créer une situation [...] en exagérant la distance et le manque d'engagement réel dans les rencontres en ligne, et ainsi [de] ralentir le flux sans fin des médias sociaux avec un moment de réalité absolue »⁵⁵. Nous revenons à la problématique de l'éthique du canular que nous mentionnions plus tôt, c'est-à-dire jusqu'où peut-on aller dans les limites de l'invention et de la simulation sans heurter les mœurs et la morale de son public⁵⁶?

⁵³ Abby Ohlheiser, « Did Drake die ? No, that was – yawn – a 4chan hoax », *The Washington Post* (Washington), 24 novembre, 2015. Récupéré de http://www.huffingtonpost.com/2013/01/08/cutting-for-bieber-twitter-hoax-4chan_n_2426802.html.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Eva and Franco Mattes (1994-), *No Fun*, Récupéré de <http://0100101110101101.org/no-fun/>.

⁵⁶ La vidéo est bannie de YouTube depuis 2010.

Pour conclure sur les canulars dans la culture populaire, une étude récente menée par Walter Quattrociocchi et le Laboratoire de Sciences Sociales de l'IMT Lucca en Italie ont publié des résultats qui viennent donner raison à la lassitude d'Ohlheiser face à la profusion des canulars sur Internet. Cette étude affirme qu'il serait impossible d'avoir la capacité cognitive ou le temps nécessaire pour distinguer les nuances et les écarts au sein de l'important volume d'informations à laquelle nous serions confrontés au quotidien⁵⁷. La probabilité de démasquer un canular serait donc minime dû au fait que les réseaux sociaux ont su créer une voie directe entre la nouvelle et le consommateur. Cet état pourrait donc entretenir la confusion en regard de causes qui concernent les enjeux mondiaux et sociaux, et encourager la paranoïa sur la base de fausses rumeurs⁵⁸.

Bien avant que l'Internet apparaisse dans la culture, le canular artistique se répandait alors dans les Salons à travers des médiums plus traditionnels. Et son intention, on l'imagine, n'était pas de simplement faire rire. Avant de continuer notre étude du canular aujourd'hui en art contemporain, il est nécessaire de revenir en arrière afin de mettre en lumière sa présence et son utilisation par les artistes au XIX^e et XX^e siècle. Si le canular est aussi présent sur Internet et dans la culture populaire, c'est également parce qu'il a toujours été imprégné par son contexte immédiat.

1.3 Le canular artistique au XIX^e et XX^e siècle

Cette section présentera le canular en art contemporain comme pratique tirant son origine des principes et des attitudes du mouvement des Incohérents datant du XIX^e siècle, et du mouvement Dada. Nous allons aussi souligner le courant de l'art web

⁵⁷ Walter Quattrociocchi dans Abby Ohlheiser, *op. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

comme facteur de facilitation de l'émergence actuelle du canular dans la culture populaire. Les cas célèbres tels que l'œuvre *Coucher de soleil sur l'Adriatique* de 1910, et *Fontaine* de Duchamp vont nous permettre de cibler les premières intentions du canular artistique au début du XX^e siècle, pour nous amener à nos jours avec des artistes contemporains ayant des pratiques connexes comme Maurizio Cattelan, Gianni Motti, Kent Monkman, Yoon-Ja & Paul Devautour et Peter Hill.

1.3.1 Les Incohérents et le mouvement Dada

Dans le champ des arts visuels et des mouvements artistiques du XIX^e et XX^e siècle, le canular tel que nous le comprenons actuellement trouve d'abord son origine dans la veine parodique et humoristique des Incohérents, qui précèdent Dada de plus de 30 ans, soit de 1882 à 1889⁵⁹. Ce mouvement artistique conduit par Jules Lévy avait pour but de faire rire par tous les moyens plastiques, par exemple en utilisant la parodie et le calembour visuel⁶⁰. En qualifiant toute œuvre d'« incohérente », ce mouvement teinté d'insolence remet en cause notamment les Salons de l'art officiel. Par exemple, Lévy décide d'organiser en 1882 dans son domicile une exposition de dessins exécutés « par des gens qui ne savent pas dessiner »⁶¹. Il s'agissait pour l'écrivain de bousculer les idées traditionnelles par l'utilisation de la moquerie. Selon l'auteur Daniel Grojowski, les Incohérents avait le désir de résoudre cette « crise » – la grandiloquence de l'art dit académique – par le rire et l'emploi de processus subversifs pour ainsi questionner la légitimité du rôle des Salons⁶². Entre autres,

⁵⁹ Daniel Grojowski, « Une avant-garde sans avancée [Les "Arts incohérents", 1882-1889] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40 (1981), p. 74.

⁶⁰ *Ibid.* p. 78. Un exemple serait un diptyque parodique : « Comment on prend son thé à l'anglaise » dont le répondant s'intitule « Comment on prend Son-Tay à la française ». « Le Tonkin intéressait les banques et les sociétés minières qui voulaient empêcher la Chine d'y affirmer sa prépondérance : la prise de Son-Tay par les Français eut lieu en 1884 » (p. 78-79).

⁶¹ *Ibid.* p. 75.

⁶² *Ibid.* p. 78.

l'utilisation de la parodie et des jeux de mots attestent du caractère amateur, bouffon et amusant de leurs travaux. Grojnowski soutient que ces procédés les ont conduits à l'ironie des ères de rupture⁶³. Pour la première fois, les productions d'un groupe débouchaient sur une désagrégation, voire un déni de la représentation⁶⁴. Le caractère facétieux des Salons des Incohérents trouve écho dans la pratique du canular en art contemporain par cette filiation importante avec l'humour et la dérision utilisés comme moyen d'expression. Et tel que mentionné par Grojnowski, l'Incohérence préfigure la « mauvaise conduite » perpétrée par Dada : l'un et l'autre fonctionnent par le nihilisme et sont fascinés par la profanation⁶⁵.

En 1916, le mouvement littéraire, intellectuel et artistique qu'était Dada avait comme visée principale la remise en cause des conventions et des idéologies, autant artistiques que politiques. En se qualifiant de nihilistes, les artistes comme Hugo Ball, Richard Huelsenbeck et Tristan Tzara ont fondé un art basé sur sa propre négation. Précisément, le jeu et les libertés prises par ces artistes avec les conventions établies de l'art de l'époque ont entraîné une pratique artistique iconoclaste sous le signe de la provocation⁶⁶. En ce sens, la visée contestataire du mouvement Dada n'est pas sans rappeler la vision du canular selon Saez, que celui-ci caractérise ainsi : « [...] un art du désenchantement. La règle qui l'anime est de perturber les représentations, les croyances, [...], les positions admises »⁶⁷. Par la production d'un art engagé et irrespectueux, le mouvement Dada cherchait à atteindre une meilleure liberté d'expression en mettant en danger les anciennes traditions⁶⁸. Ce faisant, nous croyons que l'esprit Dada s'associe au canular, puisque celui-ci est aussi porteur de la capacité

⁶³ *Ibid.* p. 79.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* p. 82.

⁶⁶ *Ibid.* p. 25.

⁶⁷ Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes* (Paris : Éditions Gallimard, 2011), p. 21.

de menacer – ou bien de fragiliser – toute figure tributaire d'autorité, que celle-ci soit d'ordre religieux, politique, artistique ou autre⁶⁹.

Également, le mouvement Dada est reconnu pour son humour noir et caustique⁷⁰. Le rire devient une seconde nature chez les artistes issus de ce mouvement. À cet effet, l'humour dada reste une « force destructrice » faisant table rase de l'idéologie de l'époque⁷¹. Moins ravageur que l'utilisation du rire chez Dada, le canular, dans son acception courante, se définit comme une plaisanterie. En ce sens, celui-ci a le potentiel d'être entendu à la manière d'une mystification amusante et joyeuse au même titre qu'il peut être considéré comme une blague sinistre, méchante et cruelle⁷². Ce faisant, l'humour du canular a la possibilité d'avoir une fonction négatrice; le mouvement Dada a su en assurer la pérennité⁷³.

On note aussi une dimension d'amusement qui anticipe la pratique du canular. Déjà dans le « Manifeste Dada 1918 » de Tzara, celui-ci explique l'engagement de Dada envers le divertissement et la diversion⁷⁴. L'esprit de légèreté et d'irrévérence des artistes issus du mouvement Dada se traduit par l'invention d'un langage extravagant et jouant avec ses mécanismes⁷⁵. En somme, cet « esprit d'enfance » revendiqué par

⁶⁹ Jean-Pierre Saez, *op. cit.*

⁷⁰ Le choix du mot « Dada » était au départ une plaisanterie. Selon André Breton, ce terme se prêtait facilement au calembour. L'humour de Dada venait, entre autres, des conséquences de la Première Guerre mondiale, où il fallait « exprimer la jubilation d'être en vie », et retourner à une certaine insouciance. Voir Breton cité par Marc Dachy, *op. cit.*, p. 39.

⁷¹ *Ibid.* p. 15.

⁷² Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 12.

⁷³ Par exemple, l'œuvre de 1919 de Duchamp *L.H.O.O.Q.* parodie *La Joconde* de Léonard de Vinci en utilisant à la fois l'homophone du mot anglais *look* et le jeu sur la prononciation « elle a chaud au cul ». Notons que cette œuvre a pour antécédent entre autres *Mona Lisa fumant la pipe* de 1883, exposée dans un Salon des Incohérents, et créé par Sapeck. Voir Grojnowski, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁴ Marc Dachy, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁵ Cet esprit s'est manifesté notamment à l'intérieur du Cabaret Voltaire à Zurich, devenu un véritable laboratoire pour l'élaboration d'un nouveau langage. Entre autres, les performances d'Hugo Ball lisant des poèmes sonores (le plus célèbre étant « Karawane », en 1916), habillé d'un costume « cubiste » rendent compte de cet amusement dans l'invention. Voir Marc Dachy, *op. cit.*, p. 115.

Dada trouve écho dans le ludique du canular, c'est-à-dire le jeu qu'il instaure vis-à-vis sa tromperie⁷⁶. L'usage de la presse et des médias de masse est également un trait que partage la cellule berlinoise de Dada, composé notamment de Raoul Hausmann et Johannes Baader, avec le canular⁷⁷. La propagation de fausses nouvelles, et la parodie de la presse sont des procédés renvoyant au canular en art contemporain, notamment lorsque le groupe UltralabTM, l'une de nos études de cas, fait circuler des faux cartons d'invitation dans le réseau de l'art contemporain.

1.3.1.1 Deux cas notables : Dorgelès et Duchamp

Orchestré par le journaliste et écrivain français Roland Dorgelès, le canular *Coucher de soleil sur l'Adriatique* fut exposé au Salon des Indépendants de 1910⁷⁸. L'œuvre en question, signée au bas J-R Boronali, a été peinte avec la queue d'un âne trempée dans un seau de peinture⁷⁹. Ce tour fut révélé la même année par la publication de documents dans la revue satirique française *Fantasio* relatant la préparation du canular, dont une photographie où l'on voyait l'âne tournant le dos à la toile. L'ambition du projet de Dorgelès est considérable. Celui-ci publie le « Manifeste de l'Excessivisme », dans ce cas-ci un manifeste sérieux, fortement inspiré par Marinetti et le mouvement futuriste, et ayant le désir de fonder un nouveau mouvement artistique. Il publie également deux articles sur le peintre fictif qu'est Boronali⁸⁰.

⁷⁶ À ce sujet, le ludique du canular sera approfondi dans le deuxième chapitre.

⁷⁷ En 1919, ces deux artistes font circuler en pleine crise politique la fausse nouvelle d'une république indépendante « dada » à Nikolasse par voie d'affiches. L'hôtel de ville fut entouré d'hommes de troupes requis par les autorités. Voir Marc Dachy, *op. cit.*, p. 224.

⁷⁸ Daniel Grojnowski, « L'âne qui peint avec sa queue [Boronali au Salon des Indépendants, 1910] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88 (1991), p. 41.

⁷⁹ Joachim-Raphaël Boronali est une anagramme de « Aliboron », signifiant « homme ignorant, croyant tout savoir ». Ce terme désigne également un âne en vieux français.

⁸⁰ Le manifeste de Dorgelès est reproduit en entier dans la revue *Fantasio* le 1^{er} avril 1910. Le directeur de la revue *Fantasio*, Jean Aubry, était aussi dans le coup. « L'excès en tout est un défaut, a dit un âne. Tout au contraire, nous proclamons que l'excès en tout est une force, la seule force...

Sous le pseudonyme « Le peintre exigeant », Roland Dorgelès explique sa motivation, qui était de montrer aux vaniteux qui encombrèrent selon lui une grande partie du Salon des Indépendants que l'œuvre d'un âne n'était pas déplacée parmi leurs travaux⁸¹. Dorgelès moquait les nouveaux principes de l'art moderne tels que l'utilisation de couleurs non mélangées, et le non-figuratif. Les réactions de la presse face à la toile de Dorgelès furent diversifiées, de l'admiration à l'indignation. Selon Grojnowski, quelques visiteurs le jour du vernissage se permettent de rire, mais avec discrétion, de peur d'être pris pour des bétotiens⁸². Et quand le « scandale » éclate sur l'existence de l'âne, l'affluence des curieux augmente pour admirer la toile.

Dans son analyse, Grojnowski indique que cette peinture révèle la transformation de l'humeur que peut susciter une œuvre d'art, qui devient capable de provoquer le rire⁸³. La cible de Dorgelès se trouve au-delà de la représentation puisque celui-ci s'attaque à l'institution de légitimation des « vrais artistes » qu'était la Société des Indépendants⁸⁴. En opérant ainsi par le biais de l'âne comme symbole de la bêtise et de l'ignorance, Dorgelès met en scène ce que souligne Yves Chalas sur le canular dans l'art contemporain : la frontière transgressive entre art et non-art, entre le sérieux et le non-sérieux⁸⁵.

Et ce non-sérieux des Incohérents et de Dada implique de présenter la pratique de l'artiste français Marcel Duchamp et *Fontaine*, l'une des œuvres les plus

Ravageons les musées absurdes. Piétons les routines infâmes. Vivent l'écarlate, la pourpre, les gemmes coruscantes, tous ces tons qui tourbillonnent et se superposent, reflet véritable du sublime prisme solaire : Vive l'Excès ! ». Cité dans Grojnowski (1991), *op. cit.*, p. 43.

⁸¹ *Ibid.* p. 45.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.* p. 47. Grojnowski écrit que le tableau de Dorgelès est un précurseur des pratiques parodiques qui vont suivre avec les mouvements comme Dada et le Surréalisme.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Yves Chalas, « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 108.

emblématiques du siècle dernier. En 1917, celui-ci proposait un urinoir industriel inversé au Salon des Indépendants de New York, signé sous le pseudonyme « R. Mutt ». Étant refusée au Salon sous prétexte que cette sculpture ne relevait en rien de considérations esthétiques dû à son origine manufacturière, Duchamp amène alors un nouveau paradigme de l'objet d'art selon Thierry De Duve⁸⁶. L'auteur explique le cas de Duchamp comme un exemple de l'énoncé « ceci est de l'art » pouvant s'appliquer à n'importe quel objet si quatre conditions sont remplies : la présence de l'objet de référence, d'un énonciateur qui choisit, nomme et signe l'objet, du regardeur et de l'institution⁸⁷. Rétrospectivement, l'œuvre est considérée par plusieurs auteurs et spécialistes comme le symbole de la contemporanéité en art annonçant de près les enjeux de l'art conceptuel, notamment par l'affirmation de la primauté de l'idée sur la réalisation. *Fontaine* révéla le processus intellectuel comme étant le cœur de la création en lui-même au détriment d'un savoir-faire et d'une finalité formelle et esthétique⁸⁸.

Plusieurs auteurs divergent sur l'aspect « canularique » de l'entreprise de Duchamp. Par exemple, Nathalie Heinich est d'avis que le ready-made, c'est-à-dire l'objet d'art composé d'un ou plusieurs objets manufacturés modifiés ou non, peut être interprété comme un canular lorsque celui-ci se voit discrédité par le rire⁸⁹. Autrement dit, il y a eu un canular lorsque l'objet de Duchamp ne fut pas pris au sérieux par le public et les experts lors de son dévoilement au Salon.

⁸⁶ Thierry De Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition* (Paris : J. Chambon, 1989), p. 5.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.* p. 70.

⁸⁹ Nathalie Heinich, « L'hypothèse du canular : authenticité et gestion des frontières de l'art », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 129.

Or, la réinsertion de *Fontaine* dans l'histoire comme étant un symbole – sinon *le* symbole – de la contemporanéité en art fait en sorte qu'elle n'est plus vue comme un canular selon nous. Le travail de Duchamp est à considérer comme un canular lorsque l'on replace l'objet dans son contexte d'origine de 1917. L'aspect canularesque de l'entreprise de l'artiste français relève de la manière dont celui-ci présente l'objet à l'intérieur du réseau de l'art. À ce propos, William A. Camfield mentionne que l'une des raisons qui causa le rejet de l'urinoir fut le contexte de sa présentation, c'est-à-dire l'objet placé seul sur un piédestal, et montré au comité d'accrochage⁹⁰. En déplaçant l'urinoir des toilettes pour le mettre dans un contexte différent, celui de l'exposition, Duchamp a donc transformé l'objet par l'action des éléments tels que l'endroit, le nom, le titre et le point de vue⁹¹. En utilisant le pseudonyme « R. Mutt », Duchamp pose la question de la valeur de la signature de l'artiste⁹².

À ce sujet, le scandale aurait-il été déclenché si les gens avaient été mis au courant que l'urinoir était une idée de Duchamp ? Parce que celui-ci a opéré sous le couvert de l'anonymat, en dissimulant une partie de l'information entourant l'œuvre et sur la nature de son auteur, Duchamp utilise une ruse pour mettre dans l'embarras les membres de l'institution du Salon des Indépendants. Le canular n'est donc pas dans l'objet, mais bien dans sa présentation et dans son contexte.

Par rapport à cela, Heinich s'est intéressée à la nature indécidable du canular et à celui qui le met en œuvre. Elle distingue un canular d'artiste versus un canular de spectateur, le premier visant à leurrer le public et l'artiste lui-même, alors que le

⁹⁰ William A. Camfield, « Marcel Duchamp's *Fountain* : Its History and Aesthetics in the Context of 1917 », dans *Marcel Duchamp : Artist of the Century*, sous la dir. de Rudolph E. Kuenzli et Francis M. Naumann (Cambridge : MIT Press, 1991), p. 73.

⁹¹ *Ibid.* p. 78.

⁹² Ce pseudonyme souligne le côté ludique de l'œuvre, « Richard » dans le sens familier de « personne riche », et en jouant avec le nom de la compagnie new-yorkaise de sanitaires « J.L. Mott Iron Works » où fut acheté l'urinoir.

deuxième vise les artistes de manière générale ainsi que leurs admirateurs⁹³. Pour expliquer les canulars d'artistes, Heinich s'appuie sur des exemples présentés dans ce chapitre : les Incohérents, Dada et les readymades de Duchamp⁹⁴. Et les canulars de spectateurs sont illustrés par Dorgelès, un journaliste, et John Czupryniak, un peintre en bâtiment qui avait parodié l'achat de *Voice of Fire* par le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa en 1990 en copiant le tableau de Barnett Newman⁹⁵.

Duchamp aurait donc présenté *Fontaine* comme un canular fait par un spectateur selon les termes d'Heinich, c'est-à-dire un agent extérieur au monde de l'art. Cette interprétation de l'œuvre de Duchamp (le fait de la considérer comme un canular en premier lieu lors de sa réception immédiate) pour être ensuite assimilée comme une œuvre d'art suite au dévoilement de l'identité de son instigateur, rend cette étude de cas pertinente pour la présente recherche. Selon les propos de l'auteure, l'œuvre *Fontaine* est comprise comme un canular d'artiste déguisé sous un canular de spectateur.

Cette œuvre célèbre et sa réception par l'histoire de l'art révèle certaines tendances de l'art contemporain, à savoir l'inclusion d'œuvres éminemment critiques et autoréférentielles. En mimant les apparences de l'objet qu'il met en défaut, nous pouvons observer l'ambiguïté inhérente du canular qui devient encore plus probante lorsque celui-ci se voit « absorbé » par le champ qu'il critique, comme le cas de l'urinoir.

⁹³ *Ibid.* p. 122.

⁹⁴ *Ibid.* p. 118.

⁹⁵ *Ibid.* p. 126.

1.3.2 L'art web : un facteur de facilitation du canular

Comme nous l'avons vu dans la section sur la présence de canulars dans la culture populaire, le réseau Internet le met à la portée de tous. À cet égard, nous croyons que l'art web est important à souligner comme mouvement favorisant l'émergence du canular en art contemporain. Coïncidant avec l'apparition du réseau au milieu des années 1990, cette forme de pratique artistique utilise le web comme support de diffusion, d'espace de création et d'existence de l'œuvre⁹⁶. Cela peut prendre forme dans des courriels, des sites en ligne, des logiciels, des installations multimédias interactives, etc. L'intérêt des artistes se situe dans les possibilités sociales et les capacités transformatives de l'art sur le web, qui souvent emprunte la voie de l'art d'appropriation : en copiant et récupérant du matériel vu sur Internet⁹⁷.

Corroborant notre point de vue, Simon Brousseau est d'avis que le canular est une pratique renouvelée par le web. Les pratiques canularesques trouvent un terrain particulièrement propice à leur fonctionnement sur le réseau Internet dans la mesure où celui-ci est un média largement informatif, incitant l'internaute à une certaine crédulité dû à la profusion de nouvelles et d'informations disponibles sur le web⁹⁸. Par exemple, le site web présentement en ligne de la compagnie Havidol faisant la vente d'un médicament traitant le DSACDAD (Dysphoric Social Attention Consumption Deficit Anxiety Disorder) ou la bande-annonce du film *The Ninja Movie*, un film qui n'existe seulement que par cette bande-annonce, sont des exemples où les internautes peuvent facilement se faire bernier.

⁹⁶ Rachel Greene, *L'art Internet* (Paris : Thames & Hudson, 2005), p. 19.

⁹⁷ *Ibid.* p. 21.

⁹⁸ Simon Brousseau, « Le canular, une pratique renouvelée par le web », *NT2 – Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*, juillet 2009. Récupéré de <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/le-canular-une-pratique-renouvelee-par-le-web>.

Poussant ces principes à l'extrême, la pratique artistique du duo d'artistes italiens Franco et Eva Mattes, présenté précédemment avec l'œuvre *No Fun*, est annonciatrice de la pratique du canular tel qu'on le comprend aujourd'hui. Par exemple, les Mattes ont créé en 1998 un faux artiste d'origine yougoslave connu sous le nom de *Darko Mayer* – qui est aussi le titre du projet entier – et dont les œuvres politiquement engagées furent médiatisées par la presse qui n'était pas au courant de sa nature fictive⁹⁹. Ultimement, *Darko Mayer* fut invité par la Biennale de Venise en 1999, et c'est à ce moment que le canular fut révélé par le duo d'artistes¹⁰⁰. L'auteure Melissa Gronlund soulève la maîtrise du faux et la « manipulation émotionnelle » comme étant des thématiques centrales de la pratique artistique des Mattes, par exemple avec le cas de *Darko Mayer* qui mettait en lumière le mauvais goût des manifestations politiques à la mode¹⁰¹. En d'autres termes, les œuvres de *0100101110101101.org* illustrent la profusion de canulars sur le web à venir durant la prochaine décennie, également accentuée par le développement des réseaux sociaux et de l'interconnectivité des appareils électroniques.

⁹⁹ Melissa Gronlund, « Eva and Franco Mattes : Camping in the Art World », dans *Anonymous, untitled, dimensions variable* (Londres : Galerie Carroll / Fletcher, 2012), p. 7. Nous pourrions aussi voir des affinités entre le mouvement de l'appropriation en art et la pratique du canular en art contemporain. Ce mouvement des années 1980 se caractérise notamment par des stratégies orientées vers le système de l'art : pastiche, parodie, citation, etc. Et cette dimension autoréflexive renvoie à ce que Alice Motard écrivait sur le canular artistique; sa cible est constituée autant des auteurs, des artistes que de son cadre institutionnel et théorique. Voir à ce sujet Alice Motard, « Tout ça ne nous rendra pas la vérité ». *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 9.

¹⁰⁰ En réalité, le duo exposait des images réelles de cadavres trouvées sur Internet que ceux-ci présentaient comme étant des sculptures de cire et de tissus grandeur nature supposément faites par Darko Mayer. L'intention proclamée par le duo était de mettre en lumière l'indifférence des médias de l'époque sur la violence perpétrée dans les pays en guerre.

¹⁰¹ Melissa Gronlund, *op. cit.* Un autre exemple est l'existence fictive de Luther Blisset. En 1994, beaucoup d'artistes ont commencé à utiliser ce nom pour affirmer la paternité de certaines interventions publiques. L'intention du projet des Mattes était de faire croire à l'identité fictive de Luther Blissett, et que son identité soit à la portée de tous. Selon le duo d'artistes, la supercherie fonctionna pendant plusieurs années jusqu'en l'an 2000, où pour faire suite à tous les canulars médiatiques, un communiqué de presse annonça son suicide.

1.3.3 Des pratiques connexes en art contemporain

Au sein de l'art contemporain, plusieurs artistes ont su utiliser – et le font encore aujourd'hui – les procédés connexes au canular : manipulation des médias, utilisation de la fiction, multiplication de tours et de gags, etc.

À cet effet, l'utilisation de la fiction en art est un sujet vaste qui est déjà étudié par une importante littérature¹⁰². Un artiste tel que Marcel Broodthaers, avec le musée fictif *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, de 1968 à 1972, a présenté son travail en ces termes : « Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache »¹⁰³. L'artiste belge faisait référence au déroulement de son musée fictif : sa critique du système institutionnel et artistique s'est transformée elle-même en système; la fiction devenait peu à peu réelle. Et Broodthaers ferma son musée en 1972.

Avec humour, celui-ci exposait dans son domicile à Bruxelles en 1968 un « musée » composé de cartes postales, de projections, de diapositives et de caisses pour le transport des œuvres. Il faut noter que ce projet fut présenté à chaque fois dans des endroits différents, chez l'artiste et dans différents musées. *Musée d'Art Moderne* agissait comme une critique des lieux officiels d'exposition, de stockage et de légitimation de l'art. En inventant une « entité institutionnelle vide », et en exposant le cadre institutionnel, Broodthaers rejoint les visées du canular¹⁰⁴. Par exemple, le jeu de transformation de l'artiste sur son propre rôle renvoie à celui du *trickster*. Dans

¹⁰² Voir à ce sujet Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* (Paris : Éditions du Seuil, 1999); Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction* (Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2004), et Bernard Guelton, *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2011).

¹⁰³ Marie Muracciole, « ...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique*, n° 5 (2000), p. 4.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 5.

son projet, Broodthaers prend les traits de l'artiste, du commissaire, de l'administrateur, de l'agent de presse et du fondateur de ce « musée ». Aussi, le musée fictif avait deux rôles selon l'artiste : parodier les expositions d'art de manière politique, et parodier les événements politiques de manière artistique¹⁰⁵. Ainsi, Broodthaers vient déstabiliser les véhicules de pensées, de la même manière que le canular peut le faire. La différence étant que la nature fictive de son *Musée d'Art Moderne* était claire, puisqu'exposée à l'intérieur d'un « vrai » musée. La nature fictive du canular, elle, est en suspens jusqu'à son dévoilement.

L'utilisation de la fiction en art contemporain recoupe des visées différentes selon les artistes. Le cas de Peter Hill et de ses « superfictions » est intéressant puisqu'il fait écho au concept de *parafiction* de Carrie Lambert-Beatty qui sera présenté dans la prochaine section sur les conditions d'existence du canular. En 1989, l'artiste écossais fonde une institution artistique sous l'appellation du « Musée des Idées Contemporaines », un lieu qui n'existe à ses débuts qu'à travers différents communiqués de presse¹⁰⁶. De 1989 à 1992, Hill va envahir le milieu de l'art mondial avec de faux communiqués promouvant l'ouverture de ce musée¹⁰⁷. Par exemple, des agences de presse telles que Reuters à Londres et l'Associated Press aux États-Unis ont reçu ces communiqués¹⁰⁸. L'artiste décrit l'institution comme étant « le plus grand nouveau musée du monde » accompagnée d'une fausse adresse et d'un récit sur sa création¹⁰⁹. Dans ces communiqués, Hill explique précisément les pratiques

¹⁰⁵ Broodthaers cité par Muracciole, *Ibid.* p. 3.

¹⁰⁶ Alice Motard, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁷ Peter Hill, *Superfictions. The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice*, 2000, p. 92. Récupéré de <http://www.superfictions.com/phd/intro.html>. De 1989 à 1992, celui-ci fait plusieurs « victimes »; Hill relate par exemple une rencontre avec le Dr Wolfgang Max Faust alors que celui-ci venait de publier un article en allemand au sujet du *MOCI* et de ses fondateurs et artistes.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.* Selon le récit inventé par Hill, le *Museum of Contemporary Ideas* serait situé sur Park Avenue à New York, et il aurait été constitué grâce à un couple de philanthropes.

artistiques de groupes ou collectifs d'artistes fictifs associés à cette institution¹¹⁰. Le « Musée des Idées Contemporaines » trouvera finalement forme dans un site internet mis en ligne depuis 1992. Ce projet s'inscrit dans une autre entreprise encore plus grande, celle des « superfictions ».

Une « superfiction » est une notion théorisée par Hill qu'il définit comme l'utilisation de la fiction et de la narrativité dans les pratiques contemporaines en arts visuels. Hill explique cette notion à la lumière du travail d'autres artistes avant lui, notamment Broodthaers, Ilya Kabakov, Guillaume Bijl et Joan Fontcuberta¹¹¹. Précisément, une « superfiction » est une œuvre, soit visuelle ou conceptuelle, qui utilise la fiction et l'appropriation afin de créer une image miroir d'organisations, de structures ou de vies d'individus fabriqués¹¹². Selon Hill, ce concept explore la manière de percevoir d'un observateur, et ce qui lui est donné à voir (ce qu'il appelle la « réalité objective »).

L'auteure Carrie Lambert-Beatty s'est inspirée du concept de « superfiction » lorsque celle-ci en vient à définir celui de *parafiction*, à savoir qu'une œuvre d'art dite « parafictionnelle » est à la fois dans la réalité et la fiction, orientée vers une pragmatique de la confiance, c'est-à-dire notre capacité à être sécurisé par ses croyances individuelles¹¹³. Selon différents degrés de succès et une variété d'objectifs, ces fictions sont constatées – ou expérimentées – comme des faits. D'après l'auteure, les *parafictions* accèdent à un statut de vérité pour certains à un

¹¹⁰ On note dans le choix des titres et de la provenance de ces collectifs d'artistes une dimension humoristique et ludique que l'on peut rattacher de manière générale à la démarche de Peter Hill : *The Art Fair Murders: Nouvelle Kunst Faction* de Belgique, *Art Against Astrology* de Londres, *Made in Palestine* d'East Village de New York, *Aloha* d'Australie, *The Triplets Twins* de Tokyo, etc.

¹¹¹ Peter Hill, *op. cit.*, p. 51.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 54.

moment donné¹¹⁴. Toutefois, la « superfiction » de Hill serait une catégorie plus générale vis-à-vis les pratiques artistiques. Et la *parafiction* s'inscrit précisément dans les pratiques en arts visuels multidisciplinaires, à l'opposé de la littérature et des arts dramatiques pour la « superfiction »¹¹⁵. En somme, une partie du projet de Hill s'apparente à un canular, c'est-à-dire lors de l'envoi des faux communiqués faisant la promotion de son musée imaginaire, ce qui rappelle la pratique du groupe Ultralab™, l'un de nos cas d'étude, et de leurs faux cartons d'invitation à des vernissages.

L'utilisation de la fiction en art contemporain peut également avoir une visée purement créatrice pour les artistes, au sens où la tromperie d'un public ou d'un individu peut être moins importante que le potentiel d'explorer le pouvoir de la fiction et de sa fonction esthétique. Choi Yoon-Ja et Paul Devautour, un couple d'artistes français, sont intervenus dans le champ artistique par le biais d'une vingtaine d'artistes fictifs que regroupe leur collection, et dont ceux-ci ont imaginé les œuvres. Dès 1985, le couple cesse toute production artistique pour devenir ce qu'ils appellent « opérateurs en art », et s'occupent de la promotion des artistes fictifs de la collection qu'ils constituent, développent et gèrent comme une exposition permanente¹¹⁶. Ils organisent par exemple la diffusion des pièces de leur collection en les proposant à la vente en galeries.

En opérant ainsi, le couple reproduit un microsysteme artistique et accomplit un examen critique de l'art et de son fonctionnement¹¹⁷. Notamment, *Sowana* de 1997 est une œuvre signée du cercle Ramo Nash (un collectif d'artistes fictifs signifiant « radis noir » en flamand), par laquelle ceux-ci présente un critique d'art virtuel.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 56.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Alice Motard, *op. cit.*, p. 9. Le projet « Collection Yoon-Ja & Paul Devautour » a duré de 1984 à 2004, et totalise 55 expositions personnelles et 95 expositions collectives. Aujourd'hui, Paul Devautour est enseignant à l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy.

¹¹⁷ Eveline Pinto, *Formalisme, jeu de formes* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2001), p. 93.

L'œuvre est une machine programmée pour répondre à diverses questions d'histoire, d'esthétique et de sociologie de l'art¹¹⁸.

D'une certaine manière, la Collection Yoon Ja & Paul Devautour révèle les limites des artistes réels. Cette collection venait problématiser la création contemporaine de l'époque en insérant des artistes fictifs à l'intérieur du champ de l'art. Aussi, sous le couvert d'un relatif anonymat, le couple fut le créateur de cette fausse collection qui prenait des allures de laboratoire. Par cette attitude d'être en surplomb, en tant que « créateurs » de tout le dispositif, et situés en quelque sorte sous la ligne d'horizon puisque le couple dissimule le fait qu'ils sont les auteurs réels des œuvres des artistes fictifs, les Devautour font apparaître la micro-réalité de la communauté artistique contemporaine, et ce, en tant qu'œuvre¹¹⁹.

Selon Inès Champey, la force critique de cette entreprise opère rétroactivement lorsque le dénouement a lieu, si dénouement il y a. La découverte de ce « panorama post-avant-gardiste » diversifié de pratiques artistiques et de propositions formelles comme étant l'œuvre de deux personnes démontre la force esthétique de la fiction¹²⁰. L'auteure explique comment certaines œuvres du duo fondent leur autonomie sur des effets de décalage, au sens de parodie vis-à-vis certains gestes et des formes

¹¹⁸ Notons que le projet *Sowana* fut présentée dans le cadre de l'exposition *Playlist* au Palais de Tokyo en 2004 entourée de six armoires métalliques de manière à créer un cube noir, sorte d'antithèse du *white cube*.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 96.

¹²⁰ Il n'est jamais indiqué clairement si le visiteur se voyait informé de la nature fictive des artistes qui étaient exposés comme par exemple à l'exposition *Le cabinet d'amateur* présentée au Musée d'art contemporain de Genève en 1994. Selon Inès Champey, les textes accompagnant les œuvres sont à considérer comme un élément dévoilant la supercherie, que celle-ci qualifie de « brèves analyses informatives dont le ton distancié et souvent ironique a des effets réducteurs » (p. 93). Champey est d'avis que c'est le bouche à oreille qui se chargeait de faire valoir l'entreprise comme une fiction. Également, selon Alice Motard, certaines institutions ne lèvent pas le voile sur le projet du couple d'artistes: en témoigne la base de données des œuvres des collections publiques françaises des FRAC qui recense les œuvres du couple sous les noms des multiples identités qu'ils se sont attribuées (non sans spécifier, dans les notices des œuvres respectives, leur appartenance à ladite collection). Voir Alice Motard, *op. cit.*, p.11.

antérieures à l'image de celles conçues par la majorité des artistes actuels¹²¹. Or, l'auteure avance l'hypothèse que certaines œuvres, plus expérimentales selon elle, peuvent être interprétées comme « l'expression en première personne de Yoon-Ja et Paul Devautour »¹²². À ce sujet, la Collection met en scène la problématique du dévoilement et du non-dévoilement du canular en art contemporain que nous présenterons dans les prochaines sections, c'est-à-dire la coexistence simultanée de l'œuvre en tant que canular et en tant que canular révélé. Bref, on peut se demander si le projet de Yoon-Ja et Paul Devautour est à considérer comme un canular, étant donné que leur travail se fonde d'abord sur l'idée d'une pratique distribuée et collective en occupant toutes les fonctions en art, ce que le couple nomme comme « opérateurs en art ». Également, la dimension humoristique de leur projet est moins présente selon nous que dans un canular plus traditionnel.

Par ailleurs, des artistes tels que Maurizio Cattelan, qui transgresse régulièrement les frontières établies, à la fois du système marchand de l'art et de la société en général, démontrent que l'esprit du canular imprègne une bonne partie de l'art contemporain. Sa sculpture de 1999 *La Nona Ora*, représentant le Pape Jean Paul II écrasé par une météorite, illustre une attitude tragi-comique, un thème central de la pratique « paradoxale » de l'artiste italien : Cattelan se présente comme étant en marge du marché, alors qu'il en est un acteur majeur¹²³. Également, certaines œuvres de l'artiste suisse d'origine italienne Gianni Motti s'apparentent parfois à des canulars. Entre autres, lorsque la navette Challenger explose en 1986, celui-ci contacte la

¹²¹ Inès Champey, « Un formalisme réaliste », dans *Formalisme, jeu de formes*, sous la dir. d'Eveline Pinto (Paris : Publications de la Sorbonne, 2001), p. 75.

¹²² *Ibid.* p. 94.

¹²³ Un autre projet de Cattelan fut la *6th Caribbean Biennial*, qui consistait en une « vraie fausse biennale » et qui offrait à dix artistes, dont Vanessa Beecroft et Pipilotti Rist, sélectionnés par l'artiste italien, une semaine de vacances sur une île antillaise. Sans art et sans œuvre, les seules traces de ce projet furent les photos d'Armin Linke. À ce sujet, voir Maurizio Cattelan, *6th Caribbean Biennial – A Project by Maurizio Cattelan* (Paris : Les presses du réel, 2001).

presse et proclame sa responsabilité dans l'accident¹²⁴. Les actions et les performances de Motti font aussi écho au *hoax* activiste chez les Yes Men, par exemple lorsque celui-ci s'infiltré en 1997 dans une conférence de l'ONU et occupe le siège du délégué indonésien, prenant la parole en faveur des minorités ethniques. Les productions de Motti et de Cattelan sont des exemples où des procédés comme la manipulation des médias, et l'attitude caustique vis-vis certains préceptes établis du milieu de l'art contemporain, tels que la signature de l'artiste, sont également utilisés par le canular. Toutefois, celui-ci se distingue par sa présentation et son contexte d'exposition. À la différence de Cattelan, le canular ne se manifeste pas dans un objet, mais plutôt dans la situation et les interactions entre les acteurs, quoique Motti se rapproche de cette pratique du côté du militantisme¹²⁵.

Nous avons souligné précédemment dans ce chapitre à quel point le canular et la mystification littéraire sont de proches parents. En voici un exemple plus contemporain. Jean-Yves Jouannais a publié en 1997 un essai intitulé *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*. Il s'agissait d'une présentation d'artistes et d'écrivains n'ayant jamais ou très peu produit, notamment Félix Fénéon, Jacques Vaché et les représentants de l'art conceptuel¹²⁶. On trouve dans cet ouvrage un chapitre consacré à un écrivain fictif, Félicien Marboeuf. Celui-ci n'aurait produit seulement qu'une correspondance avec Marcel Proust, écrite par Jouannais. Notons que ce projet fut révélé par l'écrivain dans le cadre de l'exposition *Félicien Marboeuf (1852-1924)* présenté en 2009 à la Fondation d'Entreprise Ricard¹²⁷. L'exposition était un projet

¹²⁴ Quelques années plus tard, il revendique la paternité du tremblement de terre en Californie en 1994. L'auteur Raphaël Brunel mentionne la pratique artistique de Motti comme étant un « terrorisme opportuniste ». Voir à ce sujet Raphaël Brunel, « Gianni Motti – La grande menace », *Esse – arts et opinions*, n° 68 (2010), p. 11.

¹²⁵ Raphaël Brunel, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁶ *Félicien Marboeuf (1852-1924)*, présentée du 3 juin au 11 juillet 2009. Fondation d'Entreprise Ricard. Récupéré de <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/Expositions/view/65-Felicien-Marboeuf-1852-1924>. Voir aussi Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres, I would prefer not to* (Paris : Éditions Verticales, 1997).

¹²⁷ *Ibid.*

commémoratif autour de la figure de Marboeuf et tentait de donner forme à l'existence imaginaire de ce personnage. Un extrait de cette correspondance entre l'écrivain fictif et Proust est inclus dans l'ouvrage de Jouannais, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode* (2003), et ce, sans aucune mention de la fausseté de cette correspondance. En l'occurrence, la figure de Marboeuf peut être comprise comme une mystification littéraire, et comme un canular révélé lorsque le projet fut présenté dans un espace d'exposition.

Souvent utilisée dans les pratiques contemporaines en art autochtone, la figure du *trickster* est importante à souligner pour cette section sur les pratiques connexes au canular. Cette figure est définie comme une forme d'expression humoristique et ironique, caractérisée notamment par des tours et des gags, des calembours, des associations et des détournements¹²⁸. Chez les cultures autochtones américaines, le *trickster* est ouvert aux vies multiples et aux paradoxes : il peut être parfois insensé dans un récit, et sage dans un autre¹²⁹. Il est également reconnu comme un être désobéissant aux règles établies et aux conventions. Dans ce contexte, Barbara Babcock explique comment le *trickster* devient une métaphore de l'artiste de ce siècle, de plus en plus conscient de son processus créatif¹³⁰. L'artiste canadien et Cri Kent Monkman en est un exemple : celui-ci travaille avec la fiction – sa pratique repose sur une réécriture de l'histoire canadienne vis-à-vis les Amérindiens – ainsi que sur la manipulation de la réalité avec son alter ego Miss Chief Eagle Testickle, une figure qui utilise de manière subversive le rôle du *trickster*¹³¹. Et dans cette optique, le canular en art contemporain s'associe au *trickster* puisque tous les deux

¹²⁸ Allan J. Ryan, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art* (Vancouver : UBC Press, 1999), p. 6.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Barbara Babcock citée dans Allan J. Ryan, *Ibid.*

¹³¹ La figure de Miss Chief renvoie à plusieurs autres concepts : la consommation de masse, l'homosexualité et la mixité des genres, le détournement de symboles religieux, etc.

instaurent un jeu de contrastes et utilisent notamment la provocation et l'humour invitant à la réflexion¹³².

En terminant sur cette section, nous avons donc constaté que le canular artistique et ses procédés connexes imprègnent une bonne partie du monde de l'art et de la culture populaire, et ce depuis le XIX^e siècle avec les Incohérents. Nous aurions pu également remonter jusqu'au Fumisme, un mouvement littéraire de la fin du XIX^e caractérisé par un rire subversif et grinçant. Ce qu'il faut retenir jusqu'à présent, c'est la tromperie du canular opérant hors du cadre institutionnel en art contemporain, puisque c'est ce qui le distingue des autres pratiques qui utilisent la fiction. On l'a vu, des artistes comme Cattelan, Yoon-Ja & Devautour, Hill et Monkman utilisent la fiction, mais restent à l'intérieur des espaces d'exposition et du cadre institutionnel. La différence étant que le canular, pour faire croire à sa tromperie, doit infiltrer la vie « concrète », de la même manière que Motti l'a fait en allant prendre place sur le siège du délégué indonésien lors d'une conférence de l'ONU. Et le canular une fois révélé pourra dans certains cas être exposé par des documents, comme on vient de le voir chez Jouannais et Joshua Schwebel, qui sera présenté dans le troisième chapitre.

Jusqu'à présent, le but était de cerner le canular artistique à travers ses définitions courantes et ses affinités avec les attitudes de certains mouvements artistiques de sorte à démontrer sa prégnance actuellement. Maintenant que cela a été accompli, nous allons maintenant être en mesure d'élaborer une définition du canular en art contemporain à travers ses signes les plus distinctifs.

¹³² On pense à l'exagération et à la caricature du court-métrage *Mary* (2011) de Monkman qui le présentait sous les traits de Miss Chief s'agenouillant devant la Couronne britannique. Nous approfondirons ce lien entre le *trickster* et le canular dans le deuxième chapitre lorsqu'il sera question de présenter le canular comme forme ludique et comique.

1.4 Éléments pour une définition opératoire en art contemporain

Il est nécessaire de débiter cette section en rappelant la capacité d'infiltration du canular. Une définition générale de celui-ci comporte deux idées à retenir selon Claude Orsini. Premièrement, il est universel au sens où il peut s'infiltrer dans tous les domaines : l'art et la littérature, la philosophie, la science, la politique, l'économie, etc. Deuxièmement, le canular interroge. Et la question qu'il pose est significative : « est-ce bien sérieux ? »¹³³. En s'adressant ainsi directement à un groupe d'individus ou à la société elle-même, il remet en cause de manière radicale la possibilité même de faire du sens. Dans cette optique, le canular ne pourrait trouver de terrain plus fertile à ses expérimentations artistiques et humoristiques que dans le champ de l'art contemporain. La question « est-ce bien sérieux ? » renvoie aux enjeux théoriques sur la nature ontologique de l'œuvre d'art depuis la fin du XIX^e siècle, que le canular réactualise avec un sens profondément libertaire causé par le rire qu'il provoque. Ce principe général de mise en doute est à considérer comme le premier effet de sens que le canular produit.

Nous avons déjà mentionné dans la section sur le canular et la mystification que ceux-ci tendent vers la même définition. Et lorsqu'il s'agit d'en trouver une qui serait opératoire pour le canular en tant que pratique artistique, l'extrême diversité des synonymes sous lesquels peut apparaître cette démarche pose problème. Claude Orsini rend bien compte de la difficulté de circonscrire le terme de « canular » en raison notamment de l'ampleur de son champ de significations et de termes connexes qui lui sont associés : « [...] il y faut inclure diverses sortes d'impostures, de supercheries, de falsifications, de parodies, de pastiches, etc. toutes ayant ceci en commun qu'on leur suppose un dispositif de tromperie, de mystification en principe

¹³³ Claude Orsini, « De l'universalité du canular... », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 334.

délibérée [...] »¹³⁴. En raison de cette polyvalence, la première difficulté rencontrée serait de savoir comment tracer les limites et les caractéristiques du canular de manière à cerner sa spécificité.

Dans les prochaines sections, notre but sera de cerner et de préciser la pratique du canular en art contemporain à travers trois aspects. Le premier sera sa crédibilité, c'est-à-dire sa capacité à emprunter les traits du réel afin de faire croire à une fiction. Comme deuxième condition d'existence, nous nous intéresserons à la diffusion de cette fiction, pouvant être faite autant par l'artiste que par les médias de masse. Finalement, nous étudierons les implications et les conséquences de la fin du canular, c'est-à-dire son dévoilement, en l'opposant à une autre éventualité étudiée par certains auteurs, le non-dévoilement.

1.4.1 La plausibilité

Pour être considéré, le canular doit *faire croire*. Il doit donc mimer les apparences, les actions et les tendances de la réalité dans laquelle il veut apparaître. Selon Jean-Pierre Saez, la tromperie du canular se manifeste en imitant les représentations auxquelles nous serions soumis¹³⁵. La capacité qu'il détient de dédoubler la réalité serait un moyen de nous sortir du leurre des croyances en tous genres ancrées dans nos esprits¹³⁶. Notons ici la définition d'André Gattolin sur le *hoax* qui rend compte de cette volonté du *hoaxer* à vouloir faire passer son canular comme crédible : « [...] il implique une connaissance approfondie du milieu visé, de ses pratiques et de ses codes, et un authentique talent de performer de la part du *hoaxer* pour rendre son

¹³⁴ Claude Orsini, *op. cit.*, p. 319.

¹³⁵ Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 8.

¹³⁶ *Ibid.*

imposture convaincante »¹³⁷. Également selon l'auteur, pour assurer sa crédibilité durant sa « phase mystificatrice », le canular emprunte les traits de la parodie en imitant consciemment et volontairement un référent¹³⁸. Cependant, au contraire de la parodie qui force le trait et instaure par l'exagération et le burlesque un décalage perceptible entre le vrai et le faux, celui-ci veille à préserver la véracité de la contrefaçon afin de pouvoir rétablir la vérité dans un acte ultérieur, le dévoilement¹³⁹.

Philippe Bourdeau définit le canular comme un jeu à la frontière du réel et du faux, et il mentionne la caractéristique de crédibilité du canular qui devient une sorte de déguisement intimement lié à sa réussite¹⁴⁰. Celui-ci le considère comme un intermédiaire, ce qui n'est pas sans rappeler le rôle de « médiateur » du *trickster* que nous avons précédemment mentionné dans la section sur les pratiques connexes. Bourdeau analyse le canular comme une limite entre la réalité et la fiction, produisant un « effet de réel » afin d'assurer sa crédibilité¹⁴¹. Cette vision du canular par Bourdeau rejoint celle de Carrie Lambert-Beatty et de son étude sur la *parafiction*. L'auteure propose une définition étroitement liée à celle du canular de Bourdeau, c'est-à-dire une forme artistique à mi-chemin entre le vrai et le faux, ayant toujours un appui dans le réel¹⁴². Elle note la qualité du mimétisme, en anglais *stylistic mimicry*, comme l'élément central du caractère plausible d'une *parafiction*¹⁴³.

¹³⁷ André Gattolin, *op. cit.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Philippe Bourdeau, « L'alpinisme, ou le jeu de la rêverie et du mensonge », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 62.

¹⁴¹ *Ibid.* Le concept d'« effet de réel » est issu de la littérature réaliste moderne et a été longuement analysé, notamment par Barthes et Rancière. Chez Barthes, l'effet de réel a la fonction d'affirmer la proximité entre le texte et le monde réel concret, celui-ci étant perçu comme une référence absolue n'ayant besoin d'aucune justification.

¹⁴² Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴³ *Ibid.*

En d'autres termes, la crédibilité d'un canular – qu'il soit dans le champ de l'art contemporain ou non – est liée à son degré de vraisemblance. Il s'agit de sa première propriété afin qu'il puisse arriver à mystifier sa cible. On peut ainsi l'associer au principe d'imitation, qui est introduit, on le sait, pour la première fois dans l'Antiquité par le philosophe Aristote et sa *Poétique*. Aristote avec cet ouvrage définit l'art comme un principe d'imitation. De ce principe, le canular fait sa première modalité d'action : il doit imiter pour exister. Au départ, nous ne considérons point le canular comme relevant des arts plus « traditionnels » tels que la peinture, la sculpture, la musique, la poésie, le théâtre, etc. Mais curieusement, par la présentation de la fonction d'imitation qui le régit, le canular rejoint ces arts fondés sur la mimésis dans l'optique où ceux-ci peuvent travailler avec le réel devenant la matière première à la fabrication d'une illusion.

Nous comprenons que ce principe amené par Aristote anticipe les thèses des auteurs André Gattolin, Philippe Bourdeau et Carrie Lambert-Beatty sur la composante du canular à entraîner la conviction. Ce parallèle renforce la légitimité de s'intéresser à cette pratique artistique et présente notre premier élément de définition, la plausibilité du canular, qui trouve écho dans la littérature depuis l'Antiquité. Selon cette perspective, nous considérons le canular en art contemporain à la manière d'une réactualisation d'un des principes fondamentaux de l'art occidental, soit l'imitation ou la mimésis chez Aristote. Chez le philosophe, le processus d'imitation est une source de connaissance et de plaisir pour l'individu, puisque ce principe peut améliorer, conserver ou déprécier l'objet imité, ou la situation dans le cas du canular¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Pierre Rannou, « Du canular considéré comme un des beaux-arts », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 4. Également, si la définition aristotélicienne de l'art fait l'objet de nombreux débats encore aujourd'hui, le canular est un exemple clé de ce débat puisque comme l'explique Pierre Rannou, il est devenu l'une des formes permettant le mieux aux artistes de questionner la définition de l'art, ses critères de valeur et sa fonction sociale.

Également, nous croyons que mettre en lumière la spécificité de cette pratique dans le champ de l'art contemporain passe par la notion de cadre, tel que développée par le sociologue Erving Goffman. D'après l'auteur, toute activité sociale se prête à plusieurs versions, ou cadrages¹⁴⁵. Ces cadres fixent la représentation de la réalité, orientent les perceptions et influencent l'engagement et les conduites, qu'ils soient primaires ou transformés¹⁴⁶. Dans cette optique, nous pourrions voir le canular en art contemporain comme agissant dans un cadre qui est autre que celui de l'institution comme lieu et de l'expérience esthétique. Pour que celui-ci soit plausible, la tromperie doit agir en premier lieu hors du cadre de l'exposition sans y être présenté ou perçu comme art, et ainsi agir dans le cadre réel, celui de la vie de l'institution artistique. La fiction du canular est donc intimement liée à sa plausibilité par rapport au cadre de l'expérience quotidienne dans lequel elle opère, c'est-à-dire celui du réel. En d'autres termes, la tromperie du canular doit se faire dans le cadre de l'expérience ordinaire. Autrement, le dévoilement de la fiction sera en quelque sorte télégraphié par le cadre institutionnel et artistique. Le canular a toutefois la possibilité d'intégrer les institutions de l'art, mais uniquement lorsque celui-ci sera dévoilé, par exemple chez Joshua Schwebel et Jean-Paul Jouannais. C'est par son agissement en premier lieu dans le réel que le canular en art contemporain peut être spécifique et différencié des autres pratiques connexes que nous avons mentionnées plus haut.

Si cette crédibilité du canular passe par le cadre de l'expérience quotidienne et non institutionnel, c'est également parce qu'il y a absence de paratexte, une notion amenée par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987). Le philosophe présente d'abord ce concept en lien avec son analyse de l'œuvre littéraire, mais le paratexte s'applique de manière générale aux œuvres. C'est l'ensemble des discours, des

¹⁴⁵ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1991), p. 30.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 31. Les cadres primaires nous permettent d'accorder un sens aux aspects d'une situation. À l'intérieur des cadres primaires on retrouve les cadres naturels et les cadres sociaux. Ces cadres sociaux sont le fait d'actions ou d'intentions humaines.

commentaires ou des présentations qui les accompagnent : photos, schémas, tableaux, cartels, etc.¹⁴⁷. Le paratexte d'après Genette a pour fonction de présenter une œuvre au sens habituel de ce verbe, mais « aussi en son sens le plus fort : pour la rendre présente, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation »¹⁴⁸. La crédibilité du canular en art contemporain est donc assurée d'une part par le cadre de l'expérience ordinaire dans lequel il a lieu, mais également par l'absence d'éléments de paratexte (titre, cartel, renseignements sur l'artiste, etc.) entourant l'œuvre. Autrement, il ne pourrait pas fonctionner, c'est-à-dire bernier quelqu'un.

1.4.2 La diffusion, la réception et le rôle des médias

De manière générale, la diffusion est inhérente au canular puisqu'il doit être reçu ou entendu par quelqu'un. Il nécessite un récepteur, que ce soit un individu, un groupe, ou une institution. Dans le champ de l'art contemporain, un canular artistique pourra être diffusé de plusieurs manières, et parfois sa diffusion coïncidera avec sa réception comme canular révélé. Selon nous, cette condition est spécifique à notre objet d'étude comme on le verra.

Le premier type de diffusion s'applique lorsque l'intention du canular de l'artiste est la propagation de fausses informations à travers différents médias, entendus ici comme médias de masse : journaux, télécommunications, édition, cinéma, etc. Selon la thèse de Gattolin sur le *hoax* activiste, c'est dans le domaine du journalisme et des médias que celui-ci s'est le plus développé depuis les années 1990¹⁴⁹. L'auteur est

¹⁴⁷ Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Éditions du Seuil, 1987), p. 7.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ André Gattolin, *op. cit.*

d'avis que le *hoax* a su enrichir les méthodes d'enquête journalistique, notamment lorsqu'il est utilisé à des fins d'investigation et de critique sociale. Cet argument est à considérer lorsque le canular est porteur d'un discours critique à l'égard des médias et, plus globalement, lorsqu'il est utilisé comme élément de contestation d'une idéologie politique, par exemple avec le travail des Yes Men se faisant passer pour des intervenants de l'Organisation mondiale du Commerce¹⁵⁰. Dans la plupart des cas, c'est par l'intermédiaire des moyens de communication ou par dissémination virale – accentué avec la rapidité d'Internet et des réseaux sociaux tel que mentionné dans la section sur les canulars dans la culture populaire – que le canular fait circuler de fausses informations. Cela rejoint ce que l'auteure Alice Motard note comme étant la caractéristique liée au succès ou à l'échec d'un canular, c'est-à-dire qu'il doit être entendu, donc diffusé¹⁵¹.

Vraisemblablement, le rôle des médias de masse est important dans la circulation d'un canular puisqu'ils offrent la possibilité d'avoir une diffusion à grande échelle et que plus d'individus pourront être « victimes » de la plaisanterie¹⁵². Le célèbre cas d'Orson Welles démontre le pouvoir déterminant que peut avoir la médiatisation d'une plaisanterie. Celui-ci présentait dans son émission de radio un bulletin spécial sur l'atterrissage d'un engin spatial dans le New Jersey, le tout entrecoupé par des

¹⁵⁰ *Ibid.* Si ce mémoire ne compte pas s'attarder spécifiquement sur le canular activiste et sur ses implications politiques et idéologiques, il est impossible de passer sous silence le travail des Yes Men. Ce duo d'artistes, Jacques Servin et Igor Vamos, est reconnu pour leur caricature du néolibéralisme en opérant des coups montés par « correction d'identité ». Il a été en quelque sorte absorbé par le monde de l'art qui leur a accordé le prix Leonore Annenberg for Art and Social Change en 2009. Ceux-ci se réclament de la figure du *trickster*, mais pour Édith Brunette, les Yes Men se rapprochent de la figure de l'artiste par le droit qu'ils se donnent de commettre des actions outrancières, hors des habituelles normes morales, voire légales. À ce sujet, voir Édith Brunette, « Identity correction : comment se porte votre identité ? », *Inter art actuel*, n° 117 (2014).

¹⁵¹ Alice Motard, *op. cit.* p. 7.

¹⁵² Florent Montclair, « La littérature fantastique romantique : entre canular et malversation », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 44.

journalistes annonçant une invasion de Martiens¹⁵³. S'en est suivi un vent d'hystérie chez les auditeurs, et plusieurs personnes prirent la fuite de leur demeure¹⁵⁴.

En 1938, Orson Welles a su jouer de la naïveté des individus. Pourtant, ce même principe trouva un écho en 2006 avec le canular *Tout ça (ne nous rendra pas la Belgique)*. Un présentateur annonçait à la télévision publique dans une émission spéciale que la Flandre proclamerait son indépendance, et donc que la Belgique n'existerait plus¹⁵⁵. Les réactions du public furent nombreuses, de la panique à l'indignation¹⁵⁶. Ce projet avait plusieurs visées selon ses instigateurs : réveil des consciences, recrédibilisation de la télévision, envie de choquer et d'interpeller les Belges, etc.¹⁵⁷. Rappelons que ces deux exemples, qui démontrent le rôle capital des médias dans la diffusion du canular, ne pourraient fonctionner sans la première caractéristique déjà énoncée. Car c'est bien en *mimant* les allures d'un reportage dans les deux cas – le ton est réaliste, la musique officielle, le jeu des journalistes crédible, etc. – que le public a pu y croire. À première vue, ce deuxième élément de définition peut sembler facilement déductible, mais il illustre à quel point le canular peut avoir une force déstabilisante, surtout lorsqu'il se voit diffuser à grande échelle. Dans ce cas, l'instigateur du canular utilise un support de télécommunication de manière affirmée et agit en connaissance de cause.

Selon nous, le deuxième type de diffusion du canular est spécifique à cette pratique dans le champ de l'art contemporain. Il a la possibilité de coexister simultanément en tant qu'illusion et en tant que canular. L'artiste franco-allemand Michael Blum

¹⁵³ Michel Braudeau, « Orson Welles, le génie mystificateur », *Le Monde* (Paris), 15 juillet 2005. Récupéré de http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/07/15/orson-welles-le-genie-mystificateur-par-michel-braudeau_672792_3208.html.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Alice Motard, *op. cit.*

¹⁵⁶ Selon les chiffres de Motard, l'émission a rejoint en moyenne plus de 500 000 téléspectateurs.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 8.

présente pour la première fois l'installation *A Tribute to Safiye Behar* à la 9^e Biennale d'Istanbul en 2005, et celle-ci rend compte de la vie fictive d'une Turco-Juive admirable, entre autres féministe et enseignante¹⁵⁸. Lorsqu'on lui posait la question, Blum présentait l'identité de Safiye Behar comme étant « réelle pour lui », et Vasif Kortum, l'un des co-commissaires de la Biennale, présentait le projet comme étant « probable »¹⁵⁹. Blum, aidé par Kortum et Charles Esche, l'autre co-commissaire, a su propager l'existence de Behar, appuyée par l'installation qui était composée d'artéfacts provenant de différentes sociétés d'histoire, de témoignages vidéo de sa famille, et qui était localisée dans un appartement d'un bâtiment condamné¹⁶⁰. Avec ce projet, l'institution de la Biennale a agi en tant que diffuseur. Et lors de l'exposition, certains médias ont décidé de révéler sa nature fictive, alors que d'autres ont écrit sur le « fascinant » personnage qu'a pu être Behar, tout en critiquant l'installation de l'artiste¹⁶¹. Les réactions du public ont été variées selon Lambert-Beatty : certains y ont cru et d'autres non¹⁶².

L'œuvre *A Tribute to Safiye Behar* démontre que le canular a la possibilité de se propager à la fois comme une fiction et comme un canular, c'est-à-dire révélé comme tel. Le projet de Blum a été médiatisé comme un canular « agissant », au sens où sa véritable nature étant camouflée, celui-ci pouvait alors continuer de berner les gens. Et simultanément, il y a eu une médiatisation du projet de l'artiste comme celle d'un canular révélé. Cette équivoque, où deux médiatisations divergentes peuvent coexister, est spécifique à cette pratique en art contemporain. Nous croyons que par cette spécificité le canular se distingue d'autres formes fictionnelles qui elles sont

¹⁵⁸ Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 53. Selon Lambert-Beatty, certains membres du personnel de la Biennale répondaient seulement aux questions du public et de la presse que l'existence de Behar n'était documentée nulle part, une phrase à la fois ambiguë qui peut faire référence à l'identité de Behar, mais aussi aux limites que peuvent avoir certains documents historiques.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 51.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 53.

¹⁶² *Ibid.* p. 54.

« dans » le cadre institutionnel, artistique et avec un paratexte, chez Yoon Ja et Paul Devautour par exemple. Par ailleurs, les deux médiatisations divergentes ouvrent une autre équivoque : elles peuvent se faire intentionnellement ou non par un média. Un journaliste, ayant la connaissance complète de la nature du projet, peut décider d'entretenir la fiction de Blum, alors qu'un autre va révéler le pot aux roses. Cette ambivalence est inhérente et fondamentale au canular, surtout lorsque celui-ci est encadré par une structure institutionnelle importante, telle qu'une Biennale.

Notons également que la diffusion est intimement liée à la réception du canular. Présenté dans le contexte d'une Biennale, le canular a été reçu et diffusé par plusieurs agents du monde de l'art, et nous imaginons qu'une fois l'identité de Safiye Behar révélée (donc reçue comme étant fausse), une seconde diffusion a été entamée par les médias. Ce type de diffusion n'est pas constamment en jeu – nous verrons des cas de figures où la diffusion se fait à une petite échelle –, mais dans ce contexte, il s'agit d'une condition de possibilité importante et spécifique.

Si cette double réception du canular peut s'apparenter à celle développée par Jeandillou sur l'« auto-trahison intentionnelle » que nous développerons dans la partie sur le non-dévoilement, nous verrons qu'il n'en est rien. Comme l'explique Marc-Antoine K. Phaneuf, le canular peut fonctionner comme un produit ayant une double réception lorsque celui-ci possède des indices révélant sa propre nature, par exemple dans les photographies de Joan Fontcuberta¹⁶³. Ce serait donc au spectateur de découvrir ou non les indices, et ainsi de découvrir la supercherie pour se trouver du côté des rieurs. Selon nous, la spécificité de la réception ambivalente du canular, chez un artiste comme Michael Blum, est que celle-ci se voit encadrée et diffusée par les médias. La médiatisation d'un projet ambigu comme *A Tribute to Safiye Behar*

¹⁶³ Marc-Antoine K. Phaneuf, « Ludisme et ambiguïté dans le canular contemporain », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 32.

fonctionne sur le principe d'avoir été déjà reçu une première fois par les journalistes, qui vont à partir de cet instant diffuser le projet selon l'interprétation – intentionnelle ou non – qu'ils en ont fait. Dans ce cas-ci, l'équivoque du canular a la possibilité de se décupler de manière exponentielle ce qui est moins présent dans la théorie de Jeandillou.

Par ailleurs, la complexité de la réception du projet de Blum nous amène à apporter plusieurs précisions. Cette réception duelle, c'est-à-dire la perception de l'œuvre ne révélant pas tout sur sa nature, et nécessitant de l'information pour la comprendre pleinement, renvoie à ce que Nathalie Heinich explique sur le jeu des artistes avec les médiations dans son ouvrage *Le paradigme de l'art contemporain* (2014). Heinich propose de définir l'art contemporain comme un paradigme artistique, c'est-à-dire « un socle cognitif partagé par tous »¹⁶⁴. À propos des médiations, celle-ci mentionne leur ambivalence constitutive, à la fois ce qui fait communiquer positivement et ce qui fait écran, négativement¹⁶⁵. En s'appuyant sur les cas de Daniel Buren et Maurizio Cattelan, l'auteure explique que la médiation est dorénavant comprise comme le partenaire d'un dialogue avec l'artiste, et dont les subtilités ne sont guère perceptibles que par les initiés¹⁶⁶. En ce sens, Heinich mentionne la nécessité du paratexte pour l'œuvre. Cela dit, les cas de Cattelan et Buren fonctionnent à l'intérieur du cadre institutionnel qu'est le musée ou la galerie, un peu comme nous l'avons soulevé dans la section précédente sur les pratiques connexes au canular.

Le projet *A Tribute to Safiye Behar* fonctionne sur ce principe énoncé par Heinich. D'une certaine manière, Blum a joué avec les médiatisations de son œuvre. Certains médias ont propagé le projet comme étant pleinement véridique, et simultanément, il

¹⁶⁴ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* (Paris : Éditions Gallimard, 2014), p. 43.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 183.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 197.

y a eu une médiatisation du projet qui mettait de l'avant sa fiction. La différence étant qu'Heinich parle de médiations dans un cadre institutionnel et non de médiatisation. Le projet de Blum a opéré avec la médiation de la Biennale qui laissait planer volontairement le mystère sur l'existence de Behar. Et c'est sa médiatisation qui a permis réellement cette coexistence de l'œuvre en tant que canular et en tant que canular révélé. En d'autres termes, il a y eu chez Blum une médiation ambiguë et une médiatisation duelle sur la nature de son projet.

L'installation de l'artiste fonctionnait à la manière d'une œuvre vue sans certaines informations explicatives (lesquelles auraient révélé la nature fictive de l'existence de Behar); sa médiation était intégrée dans la création elle-même parce que celle-ci jouait avec les conditions de sa réception, comme l'explique Heinich¹⁶⁷. Pourtant, ces informations circulaient en parallèle selon sa médiatisation. En ce sens, le projet de Blum est analogue à un projet conceptuel. Les spectateurs ont eu une expérience partielle de l'œuvre tant qu'ils n'ont pas eu accès aux informations expliquant sa teneur de fiction. Et par les différents discours entretenus par ses différentes médiatisations, certains spectateurs ont eu accès au concept de Blum, alors que d'autres non.

1.4.3 Le dévoilement

Le dévoilement du canular est sa dernière étape. C'est le moment où le rideau tombe, où le pot aux roses est révélé. Cette caractéristique est intimement liée à celles déjà annoncées, soit la plausibilité et la diffusion du canular « actif ». Sans dévoilement, le canular en art contemporain aura de la difficulté à trouver preneur dans son milieu puisque son dévoilement est lié de près à sa réception. Selon Philippe Bourdeau, le

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 194.

canular « gagnerait » à être découvert pour ainsi évacuer les accusations connotées négativement telles que la falsification et la tricherie¹⁶⁸. L'étape de la révélation est en quelque sorte la conclusion du canular, le retour à la normale. Il est le dénouement de l'action artistique. Et c'est pourquoi nous considérons que son dévoilement fait partie intégrante de la définition que nous tentons d'amener. Tel que nous l'avons vu avec la plausibilité, le canular met en scène le soupçon que toute réalité est vacillante puisqu'il est une imitation de la réalité, et un écart significatif par rapport à celle-ci.

Ce principe d'imitation va opérer si une chute s'impose. Cela démontre que, pour un temps donné, l'illusion a fonctionné. Autrement dit, l'illusion du canular est plus puissante si on arrive à la contrôler, et ce avec son dévoilement qui vient marquer sa fin. L'illusion devient manipulable et donc, selon nous, effective à plusieurs niveaux; le dévoilement du canular permet de comprendre son fonctionnement en amont du moment où la supercherie fut révélée. Le contexte d'un canular qui a été démantelé par le dévoilement aura pour conséquence la prise de conscience de la manière dont les contextes de sens et les cadres de l'expérience sont toujours supposés au préalable, on le verra avec Kingwell un peu plus loin. Par exemple, on ne se pose pas la question à savoir si tout ce que l'on reçoit d'un artiste est faux, on présuppose son authenticité vis-à-vis le spectateur¹⁶⁹. Le dévoilement est une composante importante du canular en art contemporain puisqu'une fois l'étape franchie – celle de l'illusion dévoilée – nous nous trouvons, en quelque sorte, entre la conscience de la réalité qui fut construite pour nous duper, et la remise en question en amont de l'expérience vécue qui peut être, rappelons-le, différente pour chacun d'entre nous.

La question du dévoilement n'est pas toujours considérée par les auteurs s'intéressant au canular. Par exemple, le sociologue de l'art Jean-Olivier Majastre est d'avis que la

¹⁶⁸ Philippe Bourdeau, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁹ Kingwell, *op. cit.*, p. 17.

portée d'un canular est subjective à partir des significations qu'il prend pour celui qui en est l'initiateur¹⁷⁰. L'auteur prend pour assise la psychanalyse de Jacques Lacan, d'où il conclut que la raison d'être du canular est associé au contentement et à l'euphorie de celui qui le crée¹⁷¹. L'intérêt de monter avec précision et avec précaution un canular ne tiendrait pas à sa révélation, mais plutôt dans le partage d'un secret et la fabrication d'une illusion. Majastre prend pour exemple un cas de 1985 où un groupe de sociologues lassés d'être exclus par certains collègues de la sociologie française firent naître la figure fictive de Dufour, un correspondant de Durkheim¹⁷². Pendant plusieurs années, ceux-ci firent serment de perpétuer le personnage, sa pensée et ses citations dans chacune de leurs interventions publiques. Majastre voit dans ce canular d'un côté la communauté des initiés, c'est-à-dire les sociologues rejetés solidaires entre eux, et les dupes qui sont de l'autre. Du fait que les instigateurs de ce canular se sont sentis rejetés en premier lieu, Majastre pense que ce processus ne fait que reproduire une exclusion dont les auteurs du canular ont d'abord été l'objet¹⁷³. En d'autres termes, la tromperie ne fonctionne qu'entre parenthèse pour l'auteur, et celui-ci ne fait aucune mention de la réception par la communauté scientifique de la présence du personnage fictif de Dufour, et si cette entreprise fut révélée ou non¹⁷⁴. De ce fait, Majastre évacue le problème de la réception du canular lié à son dévoilement en misant sur la psychanalyse de son initiateur, et par le fait même, il fait abstraction d'une importante composante de celui-ci.

La découverte d'un canular peut être intentionnelle ou non; elle peut être instiguée par l'artiste, sa cible, ou bien provenir d'un agent extérieur tel qu'un média, un individu, ou une structure institutionnelle. Il y donc un élément aléatoire dans la circulation d'un canular avant son dévoilement puisque même si l'artiste avait prévu

¹⁷⁰ Jean-Olivier Majastre, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.* p. 25.

¹⁷⁴ *Ibid.*

méthodiquement un moment clé pour révéler la fausseté de son projet, il ne peut contrôler certaines variables extérieures une fois que son canular est dans sa phase mystificatrice, tel que l'a déjà mentionné Claude Orsini dans sa présentation sur les différentes modalités de celui-ci¹⁷⁵. C'est pourquoi il est plus compréhensible d'analyser les effets et les composantes du canular, et non les intentions et la psychologie de l'artiste qui le crée. Et comme nous venons de le voir avec Majastre, plusieurs méthodes différentes existent.

Beaucoup de cas furent recensés démontrant la fragilité du dévoilement du canular lorsqu'il se trouve dans sa phase « mystificatrice » : appelons cette éventualité « dévoilement accidentel ». Un cas de figure notable est l'œuvre d'Iris Häussler, *The Legacy of Joseph Wagenbach*, présentée par l'Institut Goethe de Toronto en 2006. Cette installation *in situ* prenait place à l'intérieur d'une habitation isolée en banlieue de la ville canadienne, et présentait des sculptures posthumes de Wagenbach, un artiste fictif. Le canular de Häussler procède par immersion, où l'imaginaire narratif de l'artiste prend forme concrètement dans la réalité. Notamment, les visiteurs étaient accueillis par un archiviste qui faisant la visite guidée du bâtiment, présentant le récit des différentes œuvres dans le style « art brut » de Wagenbach¹⁷⁶. Dans son analyse, Mark Kingwell prétend que l'artiste avait l'intention de dévoiler la nature fictive de l'œuvre mais fut devancée par le *National Post* qui publia un article titré « Reclusive downtown artist a hoax »¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Claude Orsini, *op. cit.*, p. 319.

¹⁷⁶ Mark Kingwell, *op. cit.*, p. 14. La maison de Wagenbach était méticuleusement remplie d'objets (machine à café, extincteur, livres, produits hygiéniques, babioles en tout genre) pour attester du quotidien de l'artiste et ainsi faire croire aux visiteurs de la véracité du projet.

¹⁷⁷ David George-Cosh, « Reclusive downtown artist a hoax », *The National Post* (Toronto), 12 septembre 2006. Récupéré de <http://www.nationalpost.com/news/story.html?id=239193a1-a542-47df-a6b7-0cc7fdadad1c&k=7209>.

Les intentions du journal qui dévoila la nature fictive du personnage de Wagenbach sont somme toute compréhensibles. Le récit du *National Post* constituait en soi un scandale à petite échelle. Le titre « L'artiste reclus du centre-ville est un canular » dénote implicitement un jugement journalistique selon Kingwell, à savoir que le milieu de l'art contemporain implique toujours un abus de confiance à un certain degré¹⁷⁸. Par souci d'honnêteté, le journal se devait de divulguer la nouvelle pour conserver son image. Pour Kingwell, cette situation était problématique puisque cela privait le public de la chance de faire l'expérience de l'œuvre, et renforçait également l'impression que les journalistes n'avaient pas à prendre au sérieux les souhaits des artistes¹⁷⁹.

Ce projet d'Iris Haüssler illustre bien le problème de la réception du canular et de son dévoilement. Le journaliste, par souci de transparence et d'éthique, dévoile la supercherie et se heurte aux intentions de l'artiste et de ses obligations morales face à sa duperie. Malgré tout, le canular de Haüssler a bien été dévoilé, et comme l'explique Kingwell, ce projet nécessite les deux pôles pour fonctionner : « l'illusion de départ, *alliée au dévoilement* [...] »¹⁸⁰. Finalement, le dévoilement n'aura rien modifié à la finalité de *The Legacy of Joseph Wagenbach*, qu'il ait été amené sans préavis par un journal – donc un agent externe à tout le projet de Haüssler – ou bien par l'artiste elle-même. Également, cette installation vient souligner l'un des paradoxes du canular, c'est-à-dire que « l'illusion est au service de la vérité, puisque le dévoilement donne lieu, et même provoque, une confrontation avec le pouvoir de l'illusion »¹⁸¹. Le projet d'Iris Haüssler permet de saisir l'importance de la

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Selon lui, Haüssler aurait interdit aux journalistes de dévoiler l'information sur la véritable nature de son installation. Cependant, il n'est jamais indiqué de quelle manière elle aurait procédé. Il aurait été pertinent de savoir quels journaux ont été mis au courant et par quels moyens. Reste que pour Kingwell, l'action du *National Post* est contraire à l'éthique, bien que tout à fait légale.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

composante du dévoilement dans notre définition du canular en art contemporain, et démontre la nécessité de celui-ci.

1.4.4 La question du non-dévoilement

Nous avons vu jusqu'à présent que ces trois éléments, la plausibilité, la diffusion et le dévoilement, sont intimement liés entre eux pour que le canular fonctionne selon les « règles de l'art ». À cet égard, l'élément du dévoilement est sécurisant; il exige un certain retour à la normale, surtout si celui-ci se voit révélé par l'artiste. Toutefois, cette caractéristique ne fait pas l'unanimité. Notamment, Motard mentionne que dans le champ de l'art contemporain, le canular se passe de dénouement univoque¹⁸². La raison étant qu'il met en doute les phénomènes de croyance et les systèmes de valeurs dans le milieu de l'art. Donc, l'incertitude quant à sa véracité serait autant un moyen qu'une fin selon l'auteure¹⁸³. On voit cet élément de définition également chez Jean-Olivier Majastre, présenté plus haut, qui soulignait l'importance du canular chez son initiateur, soustrayant l'élément du dévoilement de celui-ci.

Corroborant l'aspect du non-dévoilement chez Motard et Majastre, le sociologue Yves Chalas est d'avis que le canular et l'œuvre d'art contemporaine sont étroitement liés. En s'appuyant sur une vision de l'art comme « révélateur » et « analyseur » de la société, Chalas explique comment l'art contemporain semble être lié au canular, que celui-ci associe avec le travail de Marcel Duchamp¹⁸⁴. Il illustre sa conception d'une œuvre contemporaine qui est, lorsqu'exposée, constamment confrontée à une

¹⁸² Alice Motard, *op. cit.*, p. 8. L'auteure prend pour exemple le travail du duo d'artistes Yoon-Ja & Paul Devautour et Peter Hill, déjà présentés dans la section sur les pratiques connexes en art contemporain.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Yves Chalas, *op. cit.*, p. 105.

impression de canular : « [une] oscillation permanente, un va et vient incessant, entre le canular et l'œuvre dans l'art contemporain, qu'il y a à la fois canular et œuvre, et pas seulement l'un ou l'autre de ces termes selon la logique bien tranchée [...] »¹⁸⁵. Il s'appuie notamment sur l'exemple du readymade qui, selon lui, peut être un canular et inversement, parce qu'il met en scène cette oscillation permanente, ce paradoxe qui caractérise notre temps, c'est-à-dire l'indécidabilité des rapports entre le système social, le paradoxe et la contradiction¹⁸⁶. S'appuyant sur le travail de l'épistémologue Yves Barel, l'auteur soulève le concept de « paradoxe », qui n'est pas la simple contradiction, mais plutôt l'impossibilité de lever la contradiction du fait qu'un pôle de celle-ci renvoie immédiatement à l'autre (le vrai et le faux) dans une circularité sans fin, d'où l'impression de canular¹⁸⁷. Devant une œuvre contemporaine, ni le public, ni les experts, ni les critiques ne sauraient dire à quel registre spécifique elle appartient : celui du canular ou celui de l'œuvre d'art au sens immémorial¹⁸⁸.

L'auteur évacue l'élément du dévoilement puisque le canular serait devenu neutre d'une certaine manière. Selon Chalas, le canular dans l'art contemporain ne posséderait plus sa charge corrosive et critique envers les utopies ou les conservatismes : « L'art contemporain a neutralisé le canular en s'unifiant définitivement à lui, en le plaçant au cœur de sa démarche créative »¹⁸⁹. Le sociologue est d'avis que le flou et l'indétermination – il parle de prolongements et de redoublements sans fin – entre canular et art contemporain font la richesse de ce dernier. Les individus participant à ce champ (artistes, amateurs, spectateurs, etc.) sont dans l'impossibilité de trancher de manière définitive et rassurante sur la « vérité » de l'œuvre, explique Chalas¹⁹⁰.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 106.

¹⁸⁶ Yves Barel dans Chalas, *Ibid.* p. 107.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 106.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 108.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 110.

Cette vision du canular et de l'art contemporain – quoique radicale – rend compte du problème de l'ambiguïté résultant du fait de laisser un canular planer, pour ainsi dire de ne jamais le dévoiler. À vrai dire, Chalas applique la question que pose le canular, « est-ce bien sérieux ? », à toutes les œuvres d'art contemporain. Et tel que mentionné par Jean-Pierre Saez, le non-dévoilement conduirait à une mise en abîme du jeu de la mystification et de la démystification¹⁹¹. L'alternative vrai-faux du canular deviendrait indéfinie; ce serait au public de choisir s'il est en présence d'un canular, ou de ce qui en emprunte les apparences. Il y aurait donc un renchérissement indéfini de l'illusion sans son dévoilement. Selon Saez, le canular ne reposerait plus sur la règle de son dévoilement mais sur celle de son incertitude dans la postmodernité¹⁹².

1.4.5 Le *seuil* et la définition du canular en art contemporain

Rappelons que le canular en art contemporain est une pratique essentiellement contradictoire : l'illusion est au service de la vérité. Il est une fiction qui dit le vrai sous les habits du mensonge¹⁹³. Comme nous venons de le constater, principalement deux approches sont présentes, l'une se basant sur un dévoilement univoque et une autre prônant l'ambiguïté d'un non-dévoilement. Et lorsque vient le moment de trouver une définition qui serait opératoire, nous sommes d'avis que le principe du dévoilement de l'illusion devient fondamental. Pour ainsi dire, un canular ne va opérer que s'il réussit d'abord à faire croire à l'illusion, pour ensuite la démanteler. Et

¹⁹¹ Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Claude Orsini, *op. cit.*, p. 320.

le non-dévoilement, à notre avis, vient diminuer les sentiments et les réactions face au canular.

Ainsi, comme le rappelle Kingwell, la révélation d'un canular provoque une prise de conscience, ce qui vient enrichir l'expérience qu'on en a, particulièrement la manière dont les contextes de sens sont toujours présupposés¹⁹⁴. « Après le dévoilement, c'est comme si nous étions suspendus de part et d'autre du seuil, à la fois dedans et dehors », explique l'auteur¹⁹⁵. Cette idée du seuil, c'est-à-dire l'état de suspension dans laquelle la révélation de la supercherie place le spectateur, à la fois dans la réalité et la fiction, rappelle l'importance du dévoilement. Entre autres, le concept de *parafiction* qu'amène l'auteure Carrie Lambert-Beatty fait référence à cet état intermédiaire. Celle-ci explique qu'une *parafiction* est toujours à mi-chemin entre le vrai et le faux, et aura constamment un pied dans le réel¹⁹⁶. La différence étant que Lambert-Beatty parle de l'œuvre comme étant un intermédiaire entre la réalité et la fiction, alors que Kingwell parle de sa réception qui provoquerait ce même sentiment chez le spectateur. Ce concept, à notre sens, justifie le dévoilement du canular puisque, métaphoriquement parlant, franchir ce seuil provoque l'état de conscience que Kingwell nomme comme étant « profond et stimulant », celui d'une autoréflexion sur les mécanismes de la pensée¹⁹⁷.

Beaucoup d'artistes présentés jusqu'à présent se basent sur l'idée de l'« auto-trahison intentionnelle » de Jeandillou, c'est-à-dire la présence d'indices permettant au spectateur de s'initier au secret du canular sans dépendre d'un dévoilement par

¹⁹⁴ Mark Kingwell, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁵ *Ibid.* Le philosophe canadien approfondit cette théorie du seuil dans une série de trois articles. Il utilise ce concept pour tenter de définir la conscience humaine: « [...] a threshold [...] has extension but no dimension ; it is literally zero degrees thick. The function of the threshold, therefore, is not to *be wide* but to *separate*, and thus *be crossed* ». Dans cette optique, le seuil est le moment de la révélation du canular. Voir Mark Kingwell (2006), *op. cit.*, p. 93.

¹⁹⁶ Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁷ Kingwell, *op. cit.*, p. 16.

l'auteur. Haüssler et Blum, par exemple, ont tous deux affirmé avoir présenté des projets dont la nature allait dans le sens de l'auto-dévoilement. C'était donc au spectateur d'être attentif et de découvrir les failles¹⁹⁸. Et dans cette optique, le dévoilement du canular, qu'il soit perpétré accidentellement par un média, par l'artiste lui-même, ou qu'il s'effectue par le récepteur grâce à des indices, nous amène à la contingence de cette pratique.

Nous continuons de croire que le dévoilement est un élément essentiel afin de comprendre le canular en art contemporain, mais comme nous venons de le démontrer, la manière de le dévoiler sera conditionnelle à plusieurs facteurs extérieurs : les médias, la diffusion à petite ou grande échelle du canular, la présence d'indices relevés ou non par un public, etc.¹⁹⁹.

En ce sens, l'idée de non-dévoilement pourrait devenir un trait associé à notre deuxième élément de définition, la diffusion. Le terme de « non-dévoilement » fait écho au canular lorsqu'il est dans sa phase mystificatrice, c'est-à-dire en train de berner quelqu'un, donc non dévoilé à ce moment. Également, lorsqu'on désire l'appliquer concrètement aux œuvres, cet aspect s'inscrit selon des modalités temporelles. Nous avons vu que des projets comme la Collection des Devautour et *A Tribute to Safiye Behar* tendent à entretenir la fiction, au sens où il n'y a pas eu de dévoilement officiel par les artistes ou les institutions dans les « règles de l'art » du canular. Ils ont été présentés plutôt comme des projets dont la nature fictive devient facilement identifiable lorsqu'on y prête attention, et cela renvoie au principe de l'auto-dévoilement ou « auto-trahison intentionnelle » du canular.

¹⁹⁸ À ce sujet, voir Mark Kingwell, *op. cit.*, p. 15 et Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁹ La vision du non-dévoilement du canular de Chalas est intéressante, mais elle tend à une théorie globale en sociologie de l'art, et ne s'applique pas concrètement à des œuvres en art contemporain à notre avis.

En revanche, nos éléments de définition – plausibilité, diffusion et dévoilement – se heurtent à la problématique du non-dévoilement, puisqu’il peut arriver qu’un canular ne soit jamais dévoilé, comme nous le verrons dans le troisième chapitre avec Jonathan Demers. Or, le non-dévoilement du canular pourrait-il être considéré comme un élément de définition opératoire ? Et sinon, comment peut-on nommer l’entreprise de fiction artistique qui n’aura pas de dévoilement, mais qui a su opérer dans un cadre « hors champ » et sans paratexte ? Il est évident que des indices révélant la fiction seront présents dans tous les canulars puisque même la fiction a ses limites de crédibilité. Entre 2005 et 2007, lorsque l’artiste et auteur Marc-Antoine K. Phaneuf écrit dans un livre de signatures d’une galerie la déclaration suivante : « Félicitations pour la belle expo ! J’ai jamais vu des œuvres aussi grandiloquentes! Content de t’avoir dans mon club » et signe Paul-Émile Borduas, y a-t-il une nécessité d’avoir un dévoilement²⁰⁰?

On comprend alors qu’un canular non dévoilé est une possibilité. Par exemple avec Blum, tout dépend du média qui a décidé d’écrire sur le sujet et de la manière dont cela a été fait. La réception sera donc différente, puisque celle-ci sera relative à chacun. Alors, les modalités temporelles entrent en jeu puisqu’il est impossible de savoir si la véritable nature de l’existence de Behar a été dévoilée à chacune des personnes qui ont vu ou entendu parler de ce projet. Et il faut noter qu’un canular peut être non dévoilé durant une longue période de temps, pour ensuite être dévoilé : on pense au groupe UltralabTM et à l’écart de huit ans entre le début et la révélation de leur projet.

En somme, notre définition suppose un dévoilement au canular en art contemporain. Il peut être dévoilé par l’artiste, par l’institution, par le public ou par les médias. C’est

²⁰⁰ « Portfolios_Canular », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 38.

dans la manière qu'il sera dévoilé que l'on note le caractère ouvert du canular : soit dévoilé par ses indices, donc auto-dévoilé, soit dévoilé « accidentellement » par un agent extérieur, ou bien dévoilé selon les « règles de l'art » du canular, c'est-à-dire par l'artiste. Et ce caractère ouvert du dévoilement nous amène à sa réception duelle et à ses modalités temporelles; le canular a la possibilité de circuler simultanément en tant que canular, donc en train de berner, et en tant que canular révélé.

Nous croyons que cette définition tend à montrer que le canular est une pratique spécifique dans le champ de l'art contemporain. Il se distingue par ses possibilités de dévoilement, et par sa double réception. En d'autres termes, la question du dévoilement se heurte au non-dévoilement, à savoir qu'il y a la possibilité qu'un canular ne soit *jamais* révélé. Il peut avoir réussi à berner définitivement quelqu'un. Dans ce cas-ci, ses modalités temporelles entrent en jeu puisque la révélation peut prendre des mois, même des années. Nous pourrions donc affirmer la spécificité du canular selon le jeu de son dévoilement en regard de ces modalités. Et dans certains cas, le canular met en scène ce jeu indéfiniment.

Pour conclure, nous avons présenté dans la première partie de ce chapitre un approfondissement du terme général de « canular », pour ensuite le définir spécifiquement dans le champ de l'art contemporain. Nous sommes d'avis que le canular, à l'opposé du sens général, comporte des significations profondes que nous tentons d'élucider dans ce mémoire : il peut être subversif. Il est également intéressant de constater que le canular, qu'il soit pris en français ou traduit en anglais par le terme de *hoax*, se définit comme une opération ludique, notamment par sa filiation avec la figure du *trickster* que nous explorerons dans le prochain chapitre.

Nous pouvons affirmer que le canular en art contemporain se distingue des autres pratiques qui utilisent la fiction et la tromperie, notamment à partir de sa capacité à agir dans un cadre plausible, celui de la vie quotidienne et de la réalité. Et l'absence de paratexte autour du canular lorsqu'il est en train de berner quelqu'un contribue à solidifier sa vraisemblance dans le réel. Cela renvoie à l'art contextuel, tel que défini par Paul Ardenne et analysé par Patrice Loubier, entendu ici comme étant le désir des artistes de s'extraire des lieux de l'art et de ses formes traditionnelles pour interagir au cœur d'un univers concret « en situation d'intervention et de participation »²⁰¹. Le canular en art contemporain pourrait donc être compris comme une forme d'art contextuel où le degré de vraisemblance est une condition *sine qua non*.

Les conditions d'existence de cette pratique artistique nous ont également amené à affirmer sa spécificité. Premièrement, la manière dont le canular sera dévoilé permet de le distinguer. Sa nature fictive peut être révélée par un média de manière « accidentelle », par l'artiste de manière « officielle », ou bien par le canular lui-même et son « auto-trahison ». Et ce dernier point, celui de l'auto-dévoilement par ses indices, vient également affirmer la spécificité du canular en art contemporain puisqu'il va permettre la possibilité à celui-ci d'exister simultanément en tant que canular dans sa phase « mystificatrice », donc en train de berner, et en tant que canular révélé. Tout dépend si le récepteur peut lire entre les lignes. Et cette condition devient d'autant plus importante lorsque les médias s'en mêlent, participant à cette double diffusion.

Finalement, la question à savoir si un canular peut n'être jamais dévoilé revient à se demander jusqu'où son rayonnement dans le temps peut s'accomplir. Dans son auto-

²⁰¹ Voir à ce sujet, Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Paris : Éditions Flammarion, 2002), et Patrice Loubier, « Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur l'art en contexte », *Inter art actuel*, n° 93 (2006), p. 32.

dévoilement et son dévoilement « accidentel », le dénouement est fragmenté selon chacun des récepteurs et donc différent selon leur interprétation personnelle. Et dans cette optique, il y a la possibilité de croire qu'un canular ne sera jamais dévoilé, ou bien dévoilé dans un temps extrêmement lointain, et peut-être indéfini. Nous démontrerons dans le prochain chapitre en quoi le canular est fondamentalement un *jeu* sur nos perceptions et nos croyances, et comment l'humour se manifeste à l'intérieur de cette pratique. Il sera question notamment du rire et du comique qui contribuent à la nature indécidable du canular.

CHAPITRE II

LA DIMENSION LUDIQUE ET COMIQUE DU CANULAR EN ART CONTEMPORAIN

En réaction à la « culture du politiquement correct », le romancier américain Bret Easton Ellis a dit ceci de l'humour : « l'essence de la comédie, c'est la méchanceté. [...] L'humour est toujours aux dépens de quelqu'un »²⁰². Nous pourrions ajouter à cela : l'humour se fait toujours aux dépens de quelqu'un ou *de quelque chose*. Par ailleurs, cet auteur est d'avis que l'humour « humanise » les gens, d'où sa nécessité. Quant à lui, le philosophe Henri Bergson, que nous présenterons dans ce chapitre, anticipe le constat de Easton Ellis, à savoir que le rire est un trait profondément humain, et « purement cérébral »; il exige une distance émotionnelle par rapport aux personnes ou aux choses qui le déclenchent²⁰³. Donc, la « culture du politiquement correct », celle de l'hyper-émotivité, serait antagoniste au rire, puisque celui-ci exige une « anesthésie momentanée du cœur », et comme l'indique le philosophe, le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion²⁰⁴.

La question de l'humour du canular ne semble intéresser les auteurs que partiellement. Beaucoup d'entre eux – notamment André Gattolin, Alice Motard et Claude Orsini – soulignent la dimension critique et subversive du canular au

²⁰² Easton Ellis, B. (2015, 20 juillet). The Bret Easton Ellis Podcast – Anthony Jeselnik. [Webradio, baladodiffusion]. Récupéré de *Podcastone – Bret Easton Ellis Podcast*, <http://podcastone.com/Bret-Easton-Ellis-Podcast> (traduction libre). Communément appelé *PC Culture*, ce terme est utilisé pour décrire les politiques de contrôle du langage, ou les mesures prises dans l'intention de ne pas offenser un groupe en particulier dans la société. L'expression est surtout utilisée de manière péjorative pour ainsi souligner le caractère excessif de ces politiques. L'écrivain Bret Easton Ellis est d'avis que cette culture est symptomatique de notre ère où les sentiments et l'émotivité ont pris le dessus sur la rationalité.

²⁰³ Henri Bergson, *Le Rire* (Paris : Éditions Flammarion, 2013), p. 62.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 63.

détriment de sa dimension humoristique²⁰⁵. Aussi, le canular, lorsque celui-ci est étudié dans les pratiques activistes, se présente d'abord comme une forme de réactivation de la critique sociale, par exemple chez les Yes Men et Joey Skaggs²⁰⁶. À notre avis, il semble y avoir une compréhension dualiste face au canular artistique. Pour être considéré comme sérieux et donc acceptable pour le milieu artistique, il doit être critique. Sinon, il sera considéré comme une simple blague, ou comme « mauvais tour ». Ce pourquoi les critiques, les chercheurs et le public pourront le discréditer puisqu'il sera perçu comme une espièglerie sans conséquence, ou bien comme peur de l'artiste de prendre position²⁰⁷. Nous croyons que l'acception courante du terme de « canular » est liée à cette tendance. Les auteurs tentent de le présenter comme forme critique, puisque sa définition générale, rappelons-le, met l'accent sur le caractère relativement bénin du canular. Évidemment, la question n'est pas de rejeter la dimension critique du canular puisque nous la présenterons plus en profondeur dans le troisième chapitre.

Néanmoins, nous sommes d'avis que l'humour – même celui apparemment inoffensif du canular – peut être une forme d'engagement. En fait, comprendre le canular à la lumière des théories sur le jeu et le comique vient consolider sa dimension critique. Nous le prouverons dans les sections suivantes : ces deux aspects sont à considérer comme étant beaucoup plus que simplement anodins²⁰⁸.

²⁰⁵ Voir à ce sujet Heinich, *op. cit.*, p. 116, et Bruno Péquignot, *op. cit.*, p. 312.

²⁰⁶ Michaël La Chance, « Détournement, imposture, falsification », *Inter art actuel*, n° 117 (2014), p. 4. Joey Skaggs est un artiste américain et « célèbre farceur ». Entre autres, il a opéré sous plusieurs pseudonymes, et est reconnu pour déléguer des acteurs jouant son rôle dans des entrevues. Sa principale cible est la propagande et la désinformation souvent véhiculées par les médias. Il est le producteur et réalisateur du documentaire *Art of the Prank* paru en 2015.

²⁰⁷ Voir à ce sujet Sylvette Babin, *op. cit.*

²⁰⁸ Rappelons que dans sa première acception du début du XIX^e siècle, un canular signifiait des « méchants tours » infligés aux jeunes recrues de l'École Normale Supérieure dans le but de développer leur sens de l'humour.

En premier lieu, nous présenterons la dimension ludique du canular à travers les théories de Johan Huizinga et de Roger Caillois, notamment en ce qui concerne leurs caractéristiques communes : le simulacre, la limitation dans le temps et l'espace et la dimension improductive et incertaine. Les conceptions plus contemporaines du ludique, celles de Marie Fraser et Jacinto Lageira, viendront compléter et enrichir notre démonstration. Les affinités du jeu et du canular artistique seront présentées en deux points avec ces auteurs : le pouvoir critique et l'ancrage nécessaire à la réalité. Par le jeu du canular avec les conventions du monde de l'art et la tromperie qu'il entretient, il sera également question de présenter l'artiste en dialogue avec la figure mythologique du *trickster*, un personnage fondamentalement paradoxal, créateur d'ordre et de désordre. Également, l'arme de prédilection du *trickster* étant l'humour, cela nous servira de pont pour la seconde partie de ce chapitre.

En deuxième lieu, nous aborderons l'approche vitaliste du rire et du comique chez le philosophe Henri Bergson, et de son affinité avec le canular. Sur ce point, le canular comme forme comique sera défini comme un « correctif » vis-à-vis un défaut social. Le partage du rire venant consolider ce lien social est également une caractéristique commune. Nous présenterons par la suite des approches théoriques « modernes » de l'humour, notamment avec André Breton, Marc Partouche, Daniel Grojnowski et Giseline Kuipers, pour illustrer l'accord du canular avec la dimension subversive et libertaire de l'humour, l'élément manquant dans la théorie de Bergson. Cet accord s'expliquera notamment par la visée du canular à vouloir faire rire, et la liberté qu'il prend à rire de *tout*. En somme, cette tension, entre un humour consensuel visant à « corriger » un travers social, et un humour transgressif et libertaire, va nous permettre de mieux illustrer la spécificité du canular dans le champ de l'art contemporain. En présentant celui-ci comme un *jeu* sur sa fonction sociale (régulateur du lien social) et transgressive (iconoclaste en cherchant à briser ce lien) – tel un mouvement de va-et-vient incessant entre ces deux concepts –, nous restons fidèle à

sa complexité inhérente. Dans notre argumentaire global, ce chapitre nous permettra d'étayer nos éléments de définition présentés précédemment, soit la plausibilité, la diffusion et le dévoilement, notamment avec les conceptions du jeu chez Huizinga et Caillois. Et il servira d'amorce pour notre analyse concrète des usages et fonctions du canular avec notre corpus dans le chapitre suivant.

De plus, cette partie du travail montrera le point d'ancrage du canular à l'intérieur du climat intellectuel et culturel de nos jours, spécifiquement lorsqu'on le définit comme forme humoristique. Il se heurte à cette culture du « politiquement correct », celle de l'hyper-émotivité que nous avons mentionnée au début de ce chapitre²⁰⁹. En réalité, cette culture n'est rien de plus qu'une réactualisation des débats sur la liberté d'expression en Occident. Or, que l'on pense à la montée des intégrismes religieux, à *Charlie Hebdo* et *Hara-Kiri* en France, ou au populisme de Donald Trump aux États-Unis, la nouveauté est au niveau du virtuel. Le web et les réseaux sociaux ont transformé cette réalité du numérique en agora d'importance égale, voire supérieure à la vie réelle et quotidienne. Notre contexte actuel serait donc teinté de cette hyper-émotivité qui aurait pris le dessus sur la rationalité; tout genre de critique ou d'humour sera forcément perçu comme cruel par quelqu'un quelque part sur le web. Beaucoup d'auteurs, Easton Ellis, Schilling et Valenti entre autres, voient la culture du « politiquement correct » comme une forme de censure vis-à-vis l'humour

²⁰⁹ Une blague a maintenant le pouvoir d'être diffusée et partagée à une grande échelle en peu de temps. Elle peut donc avoir un impact démesuré. Et à ce sujet, des auteurs comme Schilling et Valenti trouvent que les gens sont trop facilement offensés. Mais Lindy West voit quant à elle dans cette culture le côté positif de pouvoir aider les minorités visibles par exemple. Pour saisir l'ampleur d'un tel débat, voir Dave Schilling, « Has political correct culture gone too far ? », *The Guardian* (Londres), 14 décembre 2015. Récupéré de <https://www.theguardian.com/news/2015/dec/14/politically-correct-culture-millennials-generation>; Jessica Valenti, « PC culture isn't about your freedom of speech. It's about our freedom to be offended », *The Guardian* (Londres), 28 janvier 2015. Récupéré de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/28/pc-culture-freedom-of-speech-freedom-to-be-offended>, et Lindy West, « Political correctness doesn't hinder free speech – it expands it », *The Guardian* (Londres), 15 novembre 2015. Récupéré de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/nov/15/political-correctness-free-speech-racism-misogyny-university-yale-missouri>.

subversif. Le canular et sa prédilection à pouvoir rire de *tout* s'insère donc actuellement dans ce débat, qu'il soit dans le champ de l'art contemporain ou dans la culture populaire²¹⁰.

2.1 Définition de la notion de jeu chez Schiller, Huizinga et Caillois

Notre intention de mettre en lumière le canular comme forme ludique passe obligatoirement par les théories développées sur le jeu par Huizinga et Caillois dans leurs ouvrages respectifs, *Homo Ludens* (1938) et *Les jeux et les hommes* (1958), que nous présenterons en ordre chronologique. Mais en fait, tout chercheur s'intéressant au jeu se situe plus ou moins dans l'héritage de l'écrivain Friedrich von Schiller et de son ouvrage *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795-1796) que nous aborderons en premier.

Schiller dans son livre envisage la notion de jeu comme permettant à l'homme de trouver un équilibre entre ses deux instincts : l'instinct sensible et l'instinct formel²¹¹. Le jeu pour l'auteur se caractérise par un état de liberté et de plénitude venant lier ces deux natures²¹². Celles-ci sont antagonistes : l'instinct sensible pousse l'individu à déployer les puissances de son être, mais il lie l'esprit au monde de la réalité. Et l'instinct formel permet l'élévation de l'homme au-dessus de son indigence individuelle jusqu'à l'absolu²¹³. Par son absence de contraintes, le jeu se trouve donc à assurer l'équilibre mutuel des deux instincts de l'homme. Selon Haydée Silva Ochoa dans son étude du ludique dans la théorie et la critique françaises au XX^e

²¹⁰ Nous pensons également au colloque « Sans blague / No joke. La question de l'humour en art contemporain », présenté le 1^{er} et 2 avril 2016 au Musée d'art contemporain de Montréal.

²¹¹ Robert Leroux, introduction dans Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (Paris : Aubier, 1943), p. 11.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

siècle, Schiller constitue un point d'aboutissement, mais aussi le point de départ d'une problématisation en inaugurant le discours moderne sur le jeu²¹⁴. En renversant l'opposition jeu et sérieux, et en exposant une première relation entre l'art et le jeu, le philosophe allemand a ouvert la voie à de nouveaux questionnements, notamment repris par Huizinga et Caillois dans leurs ouvrages respectifs.

Dans son livre *Homo ludens* (1938), Huizinga défend la thèse que le jeu est coexistant à la culture et possède une fonction sociale. Il le définit comme suit :

Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience « d'être autrement » que dans la « vie courante »²¹⁵.

Huizinga est d'avis que sans le maintien d'une attitude ludique, aucune culture ne serait possible car celle-ci est inhérente à l'individu. En ce sens, la culture pour l'historien est toujours *jouée*²¹⁶. Celle-ci, dans ses phases primitives, porte les traits d'un jeu, et se développe sous les formes et dans l'ambiance qu'amène le ludique puisque dans les jeux, la communauté exprime son interprétation de la vie et du monde selon l'historien²¹⁷. Et plus le jeu sera apte à élever le niveau de vie de l'individu ou d'un groupe, plus il sera converti véritablement en culture²¹⁸.

Quant à Roger Caillois, celui-ci résume le jeu comme « [...] une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive »²¹⁹. À la définition de l'historien néerlandais, Caillois ajoute la dimension « improductive », et le fait que son issue est

²¹⁴ Haydée Silva Ochoa, « Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle », thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 61.

²¹⁵ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (Paris : Gallimard, 1951), p. 51.

²¹⁶ *Ibid.* p. 74.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.* p. 77.

²¹⁹ Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (Paris : Gallimard, 1967), p. 42-43.

« incertaine ». En plus de sa définition, le sociologue français propose quatre catégories fondamentales du jeu – l'*alea*, l'*agôn*, la *mimicry* et l'*ilinx* – et deux principes – *ludus* et *paidia* – servant à catégoriser les attitudes mentales des individus prenant part à différents jeux. L'*agôn* (la compétition) s'oppose à l'*alea* (le hasard), et l'*ilinx* (le vertige) à la *mimicry* (le simulacre)²²⁰.

Succinctement, l'*agôn* désigne un type de jeu où le concurrent a le désir de voir son excellence reconnue dans un domaine donné ce qui implique de sa part une attention soutenue, un entraînement approprié et la volonté de vaincre²²¹. À cela s'oppose l'*alea* où le ressort de ce type de jeu est l'arbitraire de la chance; tout le monde est sur un pied d'égalité et l'effort du joueur est de tenter d'équilibrer le risque et le profit²²². La *mimicry* – la classe qui nous intéresse le plus dans cette recherche – est un type de jeu où le joueur endosse un rôle et désire « faire croire » aux autres qu'il se trouve dans une situation ou un univers qui simule la réalité. Le dynamisme de la *mimicry* repose sur la création d'un personnage illusoire; le joueur déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre selon Caillois²²³. Au contraire de la *mimicry*, l'*ilinx* renvoie à la poursuite d'un certain degré d'étourdissement physique, de vertige et qui fait monter l'adrénaline. Aussi, l'*ilinx* fait référence à des jeux qui manifestent un certain goût, en principe réprimé, pour la mise en désordre de la destruction²²⁴. Le but de ce type de jeu serait une tentative de détruire la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une « sorte de transport voluptueux qui est en même temps un désarroi, tantôt organique, tantôt psychique »²²⁵.

²²⁰ *Ibid.* p. 50.

²²¹ *Ibid.* p. 53. Le mot grec *agôn* désigne un concours artistique ou sportif organisé dans la Grèce antique à l'occasion de cérémonies religieuses.

²²² *Ibid.* p. 56. *Alea* est le nom latin qui désigne le jeu de dés.

²²³ *Ibid.* p. 61. *Mimicry* est un terme anglais qui signifie « mimétisme ».

²²⁴ *Ibid.* p. 68. *Ilinx* signifie en grec « tourbillon d'eau ».

²²⁵ *Ibid.*

À l'intérieur de ces catégories, Caillois classe les jeux selon deux principes. La *paidia* représente les manifestations spontanées de l'instinct de jeu, qui correspondent à un besoin de détente, de distraction et de fantaisie « [...] dont le caractère impromptu et déréglé demeure essentiel, sinon l'unique raison d'être »²²⁶. Le sociologue oppose à la *paidia* le pôle du *ludus* qui exprime le goût pour la « difficulté gratuite », c'est-à-dire les jeux déterminés par les conventions, les techniques et les règles précises qui constituent l'activité ludique²²⁷. Ces deux approches fondent la dynamique fondamentale des jeux pour Caillois.

2.1.1 Le canular en art contemporain comme forme ludique : les affinités chez Caillois et Huizinga

Une première composante du jeu que nous pouvons associer au canular est le simulacre. Nous revenons à Caillois et à sa typologie des jeux, spécifiquement la *mimicry*. À vrai dire, le canular est une forme de *mimicry* si nous suivons la classification du sociologue français. Le canular s'y apparente premièrement par le « faire semblant » de celui-ci, où il s'agit d'être autre et d'agir différemment. En mimant la réalité dans laquelle il veut s'inscrire, la fiction du canular s'exprime tel un « masque », pour reprendre les termes de Caillois, et opère par dissimulation²²⁸. De la même manière, l'artiste du canular va opérer une tromperie en adoptant dans certains cas le comportement d'un personnage inventé et faire croire à l'existence de ce personnage. Par le jeu, le canular permet de créer des scénarios suggérant des versions alternatives de notre univers. Et comme le souligne Jean-Pierre Saez

²²⁶ *Ibid.*, p. 77. *Paidia* signifie « l'enfant » en grec.

²²⁷ *Ibid.*, p. 79. *Ludus* signifie en latin « jeu », « sport » ou « entraînement ».

²²⁸ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 67.

s'accordant ici avec la *mimicry*, le canular est un « jeu de masques » visant à révéler la facticité de la réalité en s'y conformant²²⁹.

Cependant, dans l'optique de Caillois, le jeu de type *mimicry* équivaut au théâtre et aux arts du spectacle en général²³⁰. Le sociologue met beaucoup l'accent sur l'aspect performatif de ce type de jeu. Or, en raison de la multiplicité des formes qu'il peut revêtir, le canular ne peut être considéré comme une pratique uniquement « performative »²³¹. Dans la plupart des cas, l'artiste ne « performe » pas le canular, au sens où il agit sous le couvert de l'anonymat. Il est en retrait, et ce sont les objets, les artefacts, les moyens d'informations et la présentation de ceux-ci qui viennent attester la plausibilité du projet²³². Nous retenons toutefois l'aspect de *mimicry* puisqu'il s'applique clairement au principe d'imitation du canular que nous avons déjà expliqué dans le premier chapitre. Et à cet effet, le terme *mimicry* se traduit par « mimétisme », renvoyant ici à Aristote et à la plausibilité du canular, notre premier élément de définition.

En guise de deuxième composante associée au canular, le ludique chez Caillois se trouve limité dans le temps et l'espace, et toujours encadré par une structure²³³. Chez Huizinga, l'essentiel de la notion de jeu véritable est que celui-ci à un moment va

²²⁹ Jean-Pierre Saez, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 92. Le simulacre pour Caillois se matérialise dans les formes culturelles suivantes : carnaval, théâtre, cinéma et culte de la vedette. Pour ce qui est des formes institutionnelles intégrées à la vie sociale, celui-ci mentionne l'uniforme, l'étiquette cérémoniale et les métiers de représentation. Ceci dit, dans l'optique des formes de simulacre institutionnelles intégrées à la vie sociale, nous pourrions rappeler l'importance de la forme « rite de passage » que peut avoir le canular grâce à son étymologie première renvoyant aux cérémonies d'initiations de l'École Normale Supérieure.

²³¹ Il peut l'être lorsque, comme au théâtre par exemple, un artiste incarne un personnage inventé, ou bien feint un rôle. L'artiste Thomas Grondin dans son projet *Géographie improbable* de 2001, diffusé par le 3^e impérial, s'était présenté en tant qu'urbaniste de la ville de Granby et présentait un portrait fictif de cette ville en 2051 avec à l'appui des archives et des entrevues avec les citoyens.

²³² Cet aspect sera plus approfondi dans le troisième chapitre avec les artistes de nos études de cas : le groupe Ultralab™, Jonathan Demers et Joshua Schwebel.

²³³ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 43.

cesser : « Les spectateurs retournent chez eux, les acteurs déposent leurs masques, la représentation est finie »²³⁴. Cela s'apparente à la notion de dévoilement du canular que nous avons présenté dans le premier chapitre. La tromperie du canular révélée permet la démonstration du fonctionnement de l'illusion pour un temps donné. Même si tout ce qui cesse n'est pas forcément de l'ordre du jeu, nous pouvons toutefois comprendre le canular comme forme ludique par son dévoilement, c'est-à-dire le moment où celui-ci se termine. S'enclenchera ensuite peut-être une réception différente comme on l'a vu au premier chapitre : institutionnalisation, médiatisation, etc.

Comme troisième composante, les dimensions improductive et incertaine du jeu mises en lumière par Caillois peuvent être associées au canular. Le jeu est « incertain » puisque son déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement selon l'auteur²³⁵. Nous avons déjà mentionné cet aspect pour le canular dans le premier chapitre dans la section sur « l'auto-trahison intentionnelle » du canular : il sera toujours imprévisible dans son dévoilement puisque tout dépendra si le récepteur pourra lire entre les lignes, et donc révéler la tromperie. Aussi, le jeu peut être « improductif » tel que Caillois le note : « ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte [...] aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie »²³⁶. Cette caractéristique anticipe notre volonté de présenter dans le troisième chapitre le canular comme étant parfois le résultat d'une visée créative plutôt que critique ou intéressée. Nous le présenterons également un peu plus loin en fin de section : un canular produit en premier lieu selon une finalité créative s'apparente non seulement à la conception de Caillois, mais aussi à celles de Schiller et Rancière.

²³⁴ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 51.

²³⁵ Roger Caillois. *op. cit.*

²³⁶ *Ibid.*

Nous remarquons à propos des deux premières composantes du jeu leur prégnance avec nos éléments de définition annoncés dans le premier chapitre. Le jeu de type simulacre chez Caillois – la *mimicry* – s'apparente à la plausibilité et au mimétisme du canular par leur capacité commune à vouloir « faire semblant ». Et le fait qu'un jeu soit limité dans l'espace et le temps nous amène à notre troisième élément de définition, le dévoilement. Tout comme le jeu, le canular doit se terminer à un certain moment puisque c'est par la fin de celui-ci que l'on peut saisir le pouvoir de l'illusion. Ironiquement, cette fin peut être considérée également comme un commencement pour les agents du milieu de l'art contemporain, c'est-à-dire le début d'une réflexion particulière. Bref, le canular comme forme ludique selon les définitions de Caillois et Huizinga nous permet de consolider notre argumentation d'une part sur son principe d'imitation et sur la nécessité de son dévoilement.

2.1.2 Le canular en art contemporain comme forme ludique : les affinités entre Fraser et Lageira

La vision du jeu de Huizinga et Caillois le présente comme régulateur de la vie en société. Dans une perspective évolutionniste, il est un facteur essentiel à la culture et à la civilisation. Cependant, ces théories ne permettent pas (ou peu) l'évocation de la fonction critique du jeu²³⁷. À cet effet, nous retenons la définition du ludique dans l'art contemporain selon la commissaire Marie Fraser et l'esthéticien Jacinto Lageira afin de soutenir l'idée que le canular en tant que forme ludique, sans pour autant

²³⁷ Laurent Di Filippo explique à cet égard certaines limites des théories du jeu chez Huizinga et Caillois, notamment parce que celles-ci reflètent parfois une vision personnelle du monde. Il illustre que la conception du jeu comme participant à faire de l'individu un être spirituel chez Huizinga serait en lien avec la position morale de l'historien, et mériterait d'être débattue. Également, Di Filippo mentionne la pensée dualiste de Caillois au niveau de sa vision des sociétés, de la question de l'altérité et du regard porté sur les différents peuples. Voir à ce sujet Laurent Di Filippo, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, n° 25 (2014), p. 301.

évacuer les premières composantes du jeu déjà énoncées, peut être compris comme une forme d'engagement critique vis-à-vis le réel.

Selon Fraser, le jeu peut se définir en tant que rupture avec les normes établies : « [...] jouer suppose aussi de déjouer [...] le jeu s'offre ainsi comme un espace de résistance, de rupture avec la norme et les conventions »²³⁸. L'auteure avance l'idée du jeu en art contemporain et de sa dimension de risque utilisée par les artistes comme un espace de détournement, déjouant les règles et renversant les barrières sociales²³⁹. Les manifestations ludiques, dans l'optique de Fraser, sont à même de recéler une interrogation sur le sens du monde, sur notre rapport à la réalité et sur notre perception du temps²⁴⁰. Cette attitude permet donc de faire émerger ce qui se dissimule derrière le jeu entendu de manière générale comme un loisir et un divertissement. De la même manière que le canular, Fraser explique notamment comment les œuvres de BGL, Paméla Landry et Mathieu Laurette entretiennent des liens avec la culture populaire et les médias de masse²⁴¹. Dans les deux cas, le ludique et le canular peuvent opérer une transformation de ces univers avec l'utilisation d'une ironie cinglante; ils déstabilisent, déjouent et renversent les normes établies.

À cet effet, si le canular et le ludique selon Fraser ont cette efficacité de *déjouer* certains préceptes, c'est également parce qu'ils se situent à l'intérieur de la réalité. Le jeu est une activité sentie comme fictive, mais elle ne pourrait fonctionner sans son rapport avec le quotidien, le commun et le familial²⁴². L'auteure est d'avis que le jeu renverse la logique de communication de masse et de la société du spectacle, déjà remise en question par Guy Debord, celle de l'image virtuelle et de la circulation de

²³⁸ Marie Fraser, « Attitudes ludiques en art contemporain », dans *Le Ludique* [catalogue d'exposition], sous la dir. de Marie Fraser (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2001), p. 14.

²³⁹ *Ibid.* p. 13.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 11.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.* p. 12.

l'information ayant pris le dessus sur l'expérience²⁴³. Plutôt que d'être seulement amusant et divertissant, le jeu, ancré dans la réalité, évoque notre expérience vécue et quotidienne de multiples manières par son côté angoissant et tragique²⁴⁴. Il souligne ce que la réalité contient de merveilleux ou d'inquiétant, et impose une mise à distance de la réalité et du quotidien en même temps qu'il les rapproche²⁴⁵.

Il est intéressant de soulever la concordance entre le jeu et le canular, et du rapport au réel objectif et à la fiction. Nous comprenons que le concept de jeu tel qu'amené par Fraser et le canular partagent cette caractéristique, à savoir qu'ils peuvent nous permettre de comprendre les glissements de la réalité à la fiction et inversement. Ils placent « l'individu dans un contexte qui suppose un rapport concret au monde, mais où tout réel est ainsi déjà en jeu : déjà joué, imprégné d'imaginaire, de récits, de fiction »²⁴⁶. En somme, le canular et le jeu puisent des éléments dans la réalité et le quotidien; ils ont un impact concret dans celle-ci. La différence étant que le ludique selon l'auteure fonctionne uniquement si le joueur est conscient qu'il est en train de jouer, voire d'être déjoué²⁴⁷. Le canular en art contemporain serait plutôt une forme ludique qui opère par une certaine tromperie, où certains joueurs (les critiques, le public, les institutions, etc.) ne sont pas informés qu'ils sont en train d'être déjoués.

Sur cette question, Jacinto Lageira mentionne également une condition essentielle du jeu qui est son ancrage dans le monde réel²⁴⁸. Il est important de souligner cette caractéristique du jeu, puisqu'elle va à l'encontre de ce que Huizinga et Caillois soutiennent, c'est-à-dire le jeu se situant « hors de la vie courante » et isolé du reste

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Jacinto Lageira, « Rien ne va plus », dans *Le Ludique* [catalogue d'exposition], sous la dir. de Marie Fraser (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2001), p. 99.

de l'existence²⁴⁹. Lageira rapproche le jeu utilisé en art à la notion de fiction telle qu'elle a été développée entre autres par Jean-Marie Schaeffer²⁵⁰. D'après l'auteur, le lien entre l'art et le jeu est indéfectible : tous deux se distinguent de la réalité, et se définissent comparativement à elle²⁵¹. Mais pour que ce lien fonctionne, il faudrait alors redéfinir la notion de « réalité », et le jeu (comme le canular) pourrait se présenter comme une nouvelle manière de rendre compte des relations entre la réalité et la fiction « ou ce que nous nommons telles par une séparation *parfaitement artificielle* » selon Lageira²⁵². On comprend donc que l'opposition du jeu avec le réel va de pair avec une redéfinition de celui-ci : une œuvre comprise comme fiction artistique permettrait d'établir des liens avec la factualité du monde et de maintenir l'autonomie de la fiction comprise comme réalité à part entière²⁵³.

Nous sommes d'avis que l'idée de Lageira peut s'appliquer au canular artistique puisque comme le jeu, il se définit par rapport au réel étant donné qu'il ne peut exister en dehors de celui-ci. Le canular doit être pétri d'une forme de réalité qui puisse être vécue²⁵⁴. Lageira explique le jeu et l'art selon le concept de réalité qui, au final, est une construction au travers de nos concepts et de nos langages. À ce sujet, nous croyons qu'il est nécessaire de présenter le canular comme opération ludique, cette fois au niveau de son ancrage dans le réel. En ce sens, le canular en art contemporain aura un impact concret dans la réalité puisqu'il puise à même celle-ci.

Cet ancrage dans la réalité du jeu se pose comme condition nécessaire au canular, et rappelle encore une fois son caractère plausible soit de pouvoir mimer la réalité dans

²⁴⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁰ Cette notion propose l'explication et la compréhension des œuvres plastiques comme des fictions.

²⁵¹ Jacinto Lageira, *op. cit.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

laquelle il veut s'inscrire, c'est-à-dire la nôtre. Également, cette condition essentielle du jeu permet de le comprendre comme une « forme de conscience ludique », c'est-à-dire une forme d'interrogation sur le sens du monde et sur notre rapport à la réalité²⁵⁵. En étant considéré comme un jeu, il permet de jeter un regard empreint d'une « lucidité critique » sur nos comportements et notre manière d'habiter et de penser le monde²⁵⁶.

2.1.3 Le canular en art contemporain comme forme ludique : la figure du *trickster*

La présentation du canular comme forme ludique nous amène aussi à la figure du *trickster* que nous avons déjà mentionnée dans le chapitre précédent, et que l'on associe dans ce cas-ci à l'artiste. À l'origine, le *trickster* est un personnage mythologique issu des Premières Nations qui se définit paradoxalement : il est créateur de désordre et destructeur d'ordre²⁵⁷. Il est également associé à un important pouvoir de transformation : il passe de la forme humaine à la forme animale, du genre masculin au genre féminin, et vice-versa²⁵⁸. Une fonction contemporaine du *trickster* serait, selon Bernadette Rigal-Cellard, son habileté à renverser l'ordre établi pour permettre une nouvelle perception de la vie; il a une fonction de subversion sociale et politique²⁵⁹.

²⁵⁵ Marie Fraser, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Paul Radin, *The Trickster : A Study in American Indian Mythology* (New York : Schocken Books, 1972), p. xxiii.

²⁵⁸ Jean-Philippe Uzel, « Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009, [En ligne]. Récupéré de www.actesbrantly.revues.org/241.

²⁵⁹ Bernadette Rigal-Cellard, *Le mythe et la plume : La Littérature indienne contemporaine en Amérique* (Monaco : Éditions du Rocher, 2004), p. 321.

Si d'emblée la figure du *trickster* est étudiée dans l'optique postcoloniale vis-à-vis les cultures des Premières Nations et de son utilisation par les artistes autochtones dans l'art contemporain, nous pouvons aussi l'associer à la figure de l'artiste créant un canular. À vrai dire, l'artiste adopte le rôle du *trickster* lorsque celui-ci s'amuse à renverser et à *jouer* avec les conventions sociales et l'ordre établi du monde de l'art. Celui-ci adopte une posture irrévérencieuse avec la création d'un canular. On pense à Iris Häussler qui a adopté plusieurs rôles durant son canular, dont celui d'archiviste lorsque le public visitait la maison de Wagenbach, ou à l'artiste Thomas Grondin dans *Géographie improbable*²⁶⁰. Dans ces deux cas, l'artiste révèle une aptitude de transformation de son propre rôle, en plus de modifier la réalité d'un champ ou d'une situation spécifique. La posture de l'artiste-*trickster* instaure un jeu sur la création de l'œuvre, et sur sa propre identité : parfois anonyme, révélée ou multipliée. Notons également qu'une des armes de prédilection du *trickster* est l'utilisation de la parodie et de l'humour irrévérencieux, pensons à Kent Monkman et à la figure de Miss Chief.

Pour terminer sur cette section de chapitre, il est donc possible de comprendre le canular en art contemporain comme une forme ludique. En associant certaines des caractéristiques du jeu, notamment la *mimicry* et la limitation dans l'espace et le temps, nous avons compris qu'elles sont à considérer comme inhérentes au canular si l'on se fie à notre définition présentée dans le premier chapitre avec la plausibilité et le dévoilement. Nous avons également remarqué que la dimension ludique du canular n'évacue en rien son engagement vis-à-vis le réel, suivant la définition de Fraser et Lageira. Tout comme le jeu, le canular ne peut être considéré comme étant en dehors du réel puisqu'il puise à même celui-ci. Ainsi, l'artiste-*trickster* du canular cherche à renverser l'ordre établi en adoptant des identités et des attitudes multiples, tout en jouant avec ceux-ci. Tel que mentionné précédemment, l'un des procédés du *trickster* est l'utilisation d'un humour parfois cinglant. Et si le canular en art contemporain

²⁶⁰ Voir note 231 pour l'explication du projet de Thomas Grondin.

peut être considéré comme une forme ludique, c'est également parce qu'il *joue* avec différentes facettes du comique.

2.2 La théorie de Bergson : fonction du rire et définition du comique

Le canular sera présenté dans cette section selon ses affinités avec certaines conceptions de l'humour, soit l'approche vitaliste du philosophe Henri Bergson, et sa nature transgressive chez des auteurs tels que Grojnowski. En premier lieu, Bergson présente son analyse sur le rire selon trois éléments : le rire est humain, il est cérébral et il a une fonction sociale. Dans son ouvrage *Le rire*, le philosophe se place du côté d'Aristote qui a associé la place du rire au domaine du comique. À ce propos, nous pouvons lire ceci du comique dans la *Poétique* : « Le comique tient [...] à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage »²⁶¹. Il est une imperfection qui n'engendre aucune conséquence pénible puisqu'il est dénué de toute gravité. Daniel Grojnowski et Henri Scepti sont d'avis que cette conception illustre la portée sociale du comique, chez Aristote et chez Bergson²⁶². L'idée commune aux deux philosophes est le comique inséré à l'intérieur d'un système de relations, un réseau très dense d'attitudes, d'observations et de réactions²⁶³. En ce sens, le comique ne peut fonctionner en dehors d'un système organisé, d'où sa portée sociale. Chez le philosophe français, le comique est censé sanctionner un travers ou du moins le corriger ou l'adoucir²⁶⁴. Par ailleurs, Bergson affirme « qu'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* »²⁶⁵. Le philosophe présente le rire à la manière d'un « rappel à l'ordre » vis-à-vis une attitude excentrique ou déviante à

²⁶¹ Aristote, *Poétique* (Paris : Éditions des Belles Lettres, 1990), p. 91.

²⁶² Daniel Grojnowski et Henri Scepti dans Henri Bergson, *op. cit.*, p. 17.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.* p. 24.

²⁶⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 62.

l'intérieur d'une société²⁶⁶. Ce rappel à l'ordre se trouve à être matérialisé par le *geste social* qu'est le rire. Au sein d'une collectivité, il a pour fonction de sanctionner celui qui tend à s'écarter des valeurs communes. Il souligne les tendances antisociales et invite l'individu à rire de celles-ci, ce qui peut encourager à les corriger selon le philosophe²⁶⁷.

En ce qui a trait à sa définition spécifique du comique, Bergson utilise d'abord la notion philosophique de mécanisme²⁶⁸. Ce concept s'explique comme un mouvement et son rapport avec le point de référence à partir duquel celui-ci peut être appréhendé et mesuré. La cause du comique est expliquée chez l'auteur par « un effet de raideur ou de vitesse acquise » au sens où le corps et l'esprit de l'humain sont aux prises avec une accélération viscérale et incontrôlable²⁶⁹. Il précise : « Ce qu'il y a de risible [...], c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne »²⁷⁰. Nous arrivons à la définition condensée du comique que donne Bergson : « *Du mécanique plaqué sur du vivant* »²⁷¹. Cette définition est de manière générale la plus retenue de l'essai du philosophe.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.* p. 22. Le « mécanisme » en philosophie renvoie à une vision qui assimile l'humain à un ensemble de fonctions obéissant à des systèmes réflexes et agissant selon un programme sur lequel la volonté consciente n'intervient pas.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 66. Bergson utilise comme exemple un homme qui trébuche afin d'illustrer sa définition du comique : « [...] par manque de souplesse, par distraction ou par obstination du corps, par un *effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient ».

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.* p. 83.

2.2.1 Le canular en art contemporain comme forme comique : le rire et sa force transgressive

Cette théorie de Bergson a ses limites, notamment parce qu'elle néglige la force transgressive du rire. L'auteur Daniel Grojnowski, un spécialiste du comique dans la littérature et dans les arts, s'intéresse à cette question dans son texte *Le rire de Bergson et ses limites* (2014) et recontextualise celle-ci pour l'époque moderne.

La composante subversive du rire serait, selon Grojnowski, évacuée par Bergson. Le philosophe français développe la signification sociale du rire sans jamais mentionner par exemple les films burlesques de son époque – ceux de Max Linder, Buster Keaton et Charlie Chaplin –, et cela témoignerait de sa « méconnaissance radicale » du rire et de l'humour « moderne »²⁷². La définition de l'auteur revient sur celle de Bergson :

[...] ce rire prend le parti de l'amoralité, voire de l'immoralité, il s'abandonne au plaisir d'enfreindre des règles communément admises, à l'avènement de la toute-puissance, au plaisir de mettre en scène nos turpitudes, les mille et un avatars de la folie humaine. Il se manifeste en toute liberté, dans l'exercice d'une jubilation sans contrainte. Il s'oppose, il s'expose, il prend le risque de déplaire. Il ne peut se réduire aux semonces du conformisme. Qu'il soit de défoulement, de transgression, de résistance ou d'exaltation, il échappe aux mailles du filet dans lequel Bergson voulait en capter les espèces²⁷³.

En d'autres termes, cette conception de l'humour prend en compte les références culturelles de chacun des individus ; ce qui est drôle pour l'un ne le sera pas nécessairement pour l'autre. Et Grojnowski débute son texte avec une citation de Pierre Desproges pour illustrer cette facette de l'humour : « On peut rire de tout mais pas avec n'importe qui »²⁷⁴. D'une certaine manière, cette phrase évoque la problématique du rire. À savoir qu'elle illustre la tendance en Occident à promouvoir l'humour et sa liberté d'expression, et en même temps de vouloir en déterminer les

²⁷² Daniel Grojnowski, « Le rire de Bergson et ses limites », *Études*, n° 11 (2014), p. 65. Le rire moderne arrive vers la fin du 19^e siècle selon lui. Mark Twain, Alphonse Allais et Alfred Jarry sont trois exemples relevant de cet « humour moderne ».

²⁷³ *Ibid.* p. 66.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 57.

frontières²⁷⁵. Cela envoie le message que finalement, on ne peut rire de *tout*²⁷⁶. Selon Grojnowski, l'humour « moderne » et sa transgression s'opposent à un comique de tradition²⁷⁷. Sa fonction libératrice est une composante fondamentale pour l'auteur : « [...] par le jeu, la subversion des normes et des interdits, [elle] est source de plaisir, parce qu'elle défie les règles et les usages de la vie sociale »²⁷⁸. Et Bergson échouerait à en rendre compte dans sa théorie.

Il est important de noter que la dimension subversive de l'humour a été étudiée par d'autres d'auteurs avant Grojnowski. On pense ici à André Breton et son *Anthologie de l'humour noir* (1939), ou bien à des sources plus contemporaines tels que Marc Partouche dans son ouvrage *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours* (2004), et *The Primer of Humor Research* (2008), un recueil dirigé par Victor Raskin. Chez Breton, la notion d'humour noir est définie comme une forme soulignant avec nihilisme et désespoir l'absurdité du monde; un contrepoison vis-à-vis la désespérante réalité extérieure²⁷⁹. Breton s'inspire également de Freud lorsqu'il énonce le caractère libérateur de l'humour noir²⁸⁰. À cet effet, le canular lorsque celui-ci souligne l'absurdité du monde de l'art avec un détachement et un amusement – on l'a vu notamment avec la figure fictive de Lana Newstrom et de son art invisible acheté par des collectionneurs – s'apparente à l'humour noir de Breton. L'auteur le présente comme étant l'ennemi de la sentimentalité, ce qui n'est pas sans rappeler les idées de Bergson et Easton Ellis,

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Nous revenons ici à la tendance actuelle évoquée en début de chapitre. La « culture du politiquement correct » serait considérée comme une forme de censure vis-à-vis le comique et l'humour jugés trop offensants pour certains groupes et minorités. Rappelons-le, le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion comme l'écrivait Bergson, et considérer une blague comme offensante serait une atteinte à la liberté d'expression pour certains.

²⁷⁷ *Ibid.* p. 58.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 60.

²⁷⁹ André Breton, *Anthologie de l'Humour noir* (Paris : J.J. Pauvert, 1966), p. 14.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 19. Le triomphe de l'humour serait « quelque chose de sublime et d'élevé » selon Breton.

c'est-à-dire que l'hyper-émotivité engendrant la « culture du politiquement correct » est un obstacle au rire transgressif.

Quant à l'auteur Marc Partouche, celui-ci présente, dans une perspective historique, l'humour en art contemporain comme moyen critique tel qu'il est utilisé depuis le XIX^e siècle par les artistes²⁸¹. La thèse générale de l'auteur est de présenter une histoire de l'art témoignant de la dualité permanente des débats existant entre culture haute et culture basse, sérieux et humour, art majeur et art mineur, et ce, à partir de 1830²⁸². Lorsque l'humour était subversif au premier plan, il devenait une force et une attitude par rapport au monde. Et dans cette optique, Partouche évoque les artistes utilisant actuellement l'humour comme forme de contestation vis-à-vis des modèles dominants et sclérosés²⁸³. Cette vision s'apparente à celle de Grojnowski sur l'attitude défiante du rire « moderne » à l'égard des normes et des interdits. Nous pourrions aussi inscrire le canular en art contemporain dans la vision de Partouche des œuvres duchampiennes et de la synthèse que l'artiste opère : « [...] en même temps que des œuvres sérieuses mais non dépourvues d'humour, il réalise des œuvres humoristiques non dénuées de sérieux [...] »²⁸⁴. En somme, le rire en général est considéré comme non-sérieux. Et lorsque celui-ci comporte une dimension transgressive tel qu'on le comprend avec le canular, il y a présence de ce *jeu* et de cette synthèse entre sérieux et non-sérieux.

Le choix de Grojnowski pour notre recherche est motivé entre autres par son expertise sur la pensée du philosophe Henri Bergson, à la fois sur sa théorie du rire et sur ses limites. À cet effet, nous croyons que la thèse de Grojnowski et celle de

²⁸¹ Marc Partouche, *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours* (Paris : Al Dante, 2004), p. 10.

²⁸² *Ibid.* p. 9.

²⁸³ *Ibid.* p. 10.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 114.

Bergson se complètent l'une et l'autre²⁸⁵. S'il est vrai que Bergson parle du rire comme d'un geste social partagé par plusieurs, celui-ci évacue la notion transgressive et controversée du rire, ce que Grojnowski souligne avec la conception « moderne » du rire et du comique. Dans cette optique, nous réitérons l'importance d'associer la pratique artistique du canular en art contemporain à la fonction libératrice du rire et de l'humour. D'une certaine manière, l'essence du canular est l'*immoralité* de ce jeu qu'il impose aux conventions sociales établies du monde de l'art. Il prend plaisir, de la même manière qu'avec l'humour « moderne », à enfreindre les règles communément admises. Dans ce cas-ci, ces règles peuvent être celles de représentation et d'authenticité de l'œuvre au sens général. D'autant que le canular une fois révélé ne sera pas assuré d'avoir les rieurs de son côté. L'art du canular est un art du risque attesté par son dévoilement, ce que l'humour « moderne » souligne également par sa fonction libératrice.

2.2.2 Le canular en art contemporain comme forme comique : les affinités avec la théorie de Bergson

Si plusieurs auteurs sont d'avis qu'à la base, le sens de « canular » est perçu un peu superficiellement comme une « bonne blague », nous croyons qu'il faut approfondir cet aspect souvent négligé (c'est-à-dire du subversif, de la transgression). C'est notamment l'humour et le comique du canular qui nous permettent d'affirmer sa spécificité comme pratique artistique.

À cet effet, plusieurs raisons nous ont amené à retenir la théorie de Bergson pour ce travail de recherche. Premièrement, le rire tient à un principe d'unité qu'il procure à

²⁸⁵ À la base, lorsque l'on s'intéresse à l'humour et au comique, il faut identifier ses différentes catégories : humour noir, vaudeville, frivole, absurde, etc. Bergson le mentionne brièvement dans son essai lorsqu'il présente le comique de caractère, de situation et des mots.

un groupe d'individus; celui-ci « cache une arrière-pensée d'entente [...] avec d'autres rieurs »²⁸⁶. Il provoque un sentiment d'appartenance, de la même façon qu'il unit les deux parties – le dupeur et la dupe, ou simplement le groupe visé – dans le discrédit du canular, comme le rappelle Bruno Péquignot dans son analyse²⁸⁷. L'auteur illustre que c'est bien par l'humour que le canular va « mettre à mal » une cible ou sinon la critiquer. Philippe Bourdeau est du même avis et mentionne le canular ayant une dimension « intégratrice » liée à une certaine forme d'humour²⁸⁸. Selon ces deux auteurs, le principe unificateur du canular est conçu comme une initiation²⁸⁹. Nous comprenons qu'ils font référence à l'acception originale de « canular » qui renvoyait à un bizutage, c'est-à-dire aux épreuves burlesques et brimades que l'on faisait subir aux élèves de première année en France. Et ce bizutage peut être infligé à tout (ou une partie) du corps social.

À ce propos, l'« effet de groupe » que crée le canular n'est pas sans rappeler cette idée de Bergson : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho »²⁹⁰. La différence étant que pour Bergson, les rieurs peuvent être réels ou imaginaires, c'est-à-dire que même si l'on rit seul, on rit toujours à l'intérieur d'un groupe puisque la société est notre milieu naturel. C'est à partir de là que le philosophe définit le rire comme un « geste social » ayant une fonction précise, celle d'« [...] intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait pas laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté [...] ou de malice »²⁹¹. Les termes utilisés par Bergson peuvent paraître

²⁸⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁷ Bruno Péquignot, *op. cit.*, p. 312.

²⁸⁸ Philippe Bourdeau, *op. cit.*

²⁸⁹ Voir Bruno Péquignot, *op. cit.*, p. 313 et Philippe Bourdeau, *op. cit.*, p. 63.

²⁹⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 65.

²⁹¹ *Ibid.* p. 181.

incisifs – il est d’avis qu’approfondir ce point ne serait pas très flatteur pour nous – mais reste que cela vient faire écho à l’acception du canular comme initiation²⁹².

Le principe d’une initiation, surtout dans le contexte scolaire où celle-ci sera vraisemblablement teintée d’humour, revient à rire d’un groupe visé, soit les étudiants de première année. Le but n’est point la destruction, mais dans ce cas-ci comme l’explique Péquignot, le canular s’inscrit dans un mouvement qui vise à marquer un passage d’un état dans un autre : d’exclu à initié²⁹³. Et ce passage d’un état à l’autre sera facilité par le rire puisque sinon, nous aurions tendance à connoter le canular négativement; celui-ci se rapprocherait alors du complot²⁹⁴. Par son principe unificateur, le rire permet donc d’atténuer la *lourdeur* de la révélation du canular, et en même temps, il permet d’être initié au secret de celui-ci.

Rappelons que la théorie de Bergson date de 1900. Et à cet effet, nous aimerions apporter une précision vis-à-vis celle-ci. Pour le philosophe, le rire que provoque le comique se déclenche lorsque le comportement d’un individu s’apparente à la manière d’un simple mécanisme alors que celui-ci devrait être attentif et s’adapter en conséquence, par exemple lorsqu’un homme distrait tombe alors qu’il aurait dû être attentif à ses alentours. Bref, de la *mécanique plaqué sur du vivant*. Par souci de mettre la théorie de Bergson à l’épreuve du canular et de notre époque actuelle, il serait plutôt question de voir comment la mécanique se substituant au vivant devient la règle. Il s’agirait donc de considérer la société comme irrémédiablement mécanisée et répétitive²⁹⁵. Et ce sont donc les sursauts de la vie qui viendraient provoquer le rire.

²⁹² Cette citation met également en lumière le fait que Bergson était conscient de la « méchanceté » du rire, l’aspect qu’il a moins exploré dans son analyse.

²⁹³ Bruno Péquignot, *op. cit.*

²⁹⁴ Philippe Bourdeau *op. cit.*, p. 62.

²⁹⁵ Cela rejoint ce que Michaël La Chance écrivait dans la revue *Inter* à propos des formes d’art de détournement, d’imposture et de falsification. La société devenue un « mauvais théâtre », où les

Cette idée rejoint celle développée par le philosophe allemand Peter Sloterdijk, avec son ouvrage *Critique de la raison cynique* (1983). Il y élabore une critique de la modernité qui, selon lui, serait désillusionnée par les échecs répétés du rationalisme et ébranlée dans sa croyance en l'*Aufklärung*, un courant de pensée que l'on associe aux Lumières²⁹⁶. Selon Sloterdijk, le cynisme moderne serait une réponse directe à ces désillusions face à la pensée des Lumières : la conviction profonde que l'ignorance est à l'origine du mal et que l'éducation et le savoir suffisent à le défaire. Dans cette perte de confiance, l'auteur croit que de renouveler l'*Aufklärung* passe par une critique du cynisme moderne en retournant au cynisme originel, le *kunisme*²⁹⁷. L'auteur différencie le « cynisme diffus », caractéristique des sociétés occidentales contemporaines, et le *kunisme* selon le trait particulier de l'insolence. Un retour au cynisme originel et à son insolence permettrait de briser l'aura de sérieux entourant la pensée éclairée selon Sloterdijk : « [...] la caractéristique du *kunique* est de rire fort et sans gêne. [...] [L]e rire du *kunique* vient des entrailles, il a un fond animal et se manifeste sans inhibition. [...] [C]e rire total et décripant fait table rase des illusions et des poses »²⁹⁸. En somme, le philosophe propose de ramener une attitude de non-sérieux, de désinvolture et d'humilité afin de réactiver la pensée éclairée des Lumières.

Dans cette optique, nous pourrions comprendre le canular en art contemporain comme une forme de *kunisme* vis-à-vis son milieu actuel : une société marquée par une désillusion face à l'apparence de liberté individuelle véhiculée par les médias, les politiques et les corporations, où finalement le « vaste mensonge » serait devenu la

médias et les politiques participeraient à un vaste mensonge, les pratiques de détournement diraient la vérité. Michaël La Chance, *op. cit.*

²⁹⁶ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique* (Paris : Éditions Christian Bourgois, 1983), p. 56.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 116.

²⁹⁸ *Ibid.* p. 188.

norme²⁹⁹. Dans ce contexte de « cynisme diffus », où l'on sourit avec mélancolie et mépris du « haut de sa puissance et de sa désillusion », le canular comme le *kunisme* de Sloterdijk proposent donc une pensée éclairée radicale en *démasquant* le sérieux et le confort du cynisme contemporain³⁰⁰. Nous pourrions également rattacher l'élément du rire plus libertaire et transgressif du canular au *kunisme* de Sloterdijk, au niveau de leur insolence partagée. Le cynisme originel prône la liberté face aux conventions communément admises, et cette tendance est également présente dans le canular. Donc, placé à l'intérieur d'une société désillusionnée par rapport à la liberté individuelle, et *mécanisée* par l'entremise de la marchandise – on pense à Guy Debord et au capitalisme dominant de *La société du spectacle* (1992) – le canular deviendrait un remède vis-à-vis cette tendance lourde.

Par conséquent et pour revenir sur Bergson, nous sommes d'avis qu'il serait plus juste, dans le contexte actuel, d'appliquer sa théorie en l'inversant. Dans un monde où la mécanique est la règle, ce sont ces écarts du *vivant* que provoque le canular vis-à-vis le monde de l'art qui engendrent le rire. Précisément, la vision du milieu artistique du critique Jed Perl corrobore notre idée de présenter la théorie de Bergson de cette manière. Dans son essai *Magicians & Charlatans* (2013), l'auteur pose un regard acerbe sur le champ de l'art contemporain gonflé par l'argent, qu'il qualifie de narcissique et pernicieux³⁰¹. Perl nous permet donc d'appliquer spécifiquement sa vision à la théorie « renversée » de Bergson, cette-fois à l'intérieur du monde de l'art.

En se conformant à la réalité devenue *mécanisée*, le canular serait donc un exemple du *vivant* provoquant ainsi le rire. Cela étant dit, si le principe de base du canular est

²⁹⁹ Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 2. On pense par exemple aux Panama Papers ou aux révélations d'Edward Snowden sur les programmes de surveillance de masse américains et britanniques.

³⁰⁰ Peter Sloterdijk, *op. cit.*

³⁰¹ Jed Perl, *Magicians & Charlatans : Essays on Art & Culture* (New York : Eakins Press Fondation, 2013), p. 11.

de faire passer pour vrai le fictif, et pour authentique l'artifice, qu'arrive-t-il lorsque son milieu naturel se trouve à être mécanisé à l'avance par le leurre et la feintise ? Peut-il encore révéler une certaine vérité ? Et ce milieu naturel peut être, comme on l'a vu, le milieu de l'art contemporain selon la vision de Perl ou la société en général selon Sloterdijk et Debord. Du moins, nous sommes d'avis qu'il introduit la vigilance par ce jeu entre l'altérité et l'identité, entre la réalité et la fiction. Et il est intéressant de comprendre le canular comme une forme appliquée du cynisme originel de l'Antiquité, que l'on oppose au sérieux du « cynisme diffus » contemporain.

Par la vigilance introduite avec la fiction du canular provoquant le comique pour certains, nous soulignons la pertinence de la théorie de Bergson dans le cadre de la recherche. Nous retenons de Bergson une conception du comique comme une irruption soudaine d'une ruse – le canular – dans la trame *mécanisée* des événements et des schémas de pensée de notre environnement immédiat. À la manière d'une intervention qui vient déranger l'ordre établi des choses, et venant introduire un élément comique là où le sérieux était présent, nous comprenons donc que le comique est intimement lié à la pratique du canular. Et lorsqu'il est rattaché à l'art contemporain, celui-ci devient socialement acceptable puisque le rire qu'il provoque est partagé par un groupe. L'attention de celui-ci est maintenant dirigée sur un point particulier, celui du rapport entre la mécanique et le vivant.

Nous avons également présenté la dimension transgressive de l'humour du canular, chose que Bergson fait moins (ou peu) dans sa théorie. À ce sujet, la pratique du canular en art contemporain relève de ce que l'auteure Giseline Kuipers nomme le « côté sombre » de l'humour, c'est-à-dire lorsqu'il est agressif, transgressif et subversif³⁰². Comme le mentionne l'auteure, en s'appuyant sur les travaux de Gruner

³⁰² Giseline Kuipers, « The sociology of humor », dans *The Primer of Humor Research*, sous la dir. de Victor Raskin (New York : Mouton de Gruyter, 2008), p. 382.

(1978) et Billig (2005), l'humour et le rire peuvent être considérés comme un acte de prétendue supériorité sociale, qui crée des perdants et des gagnants puisque chaque blague se trouverait à être fondamentalement un acte d'exclusion sociale ou une réprimande³⁰³. Et le canular fonde son action sur la transgression des limites sociales, au sens où son caractère libertaire lui permet d'inventer des faux personnages, d'utiliser le leurre, la feintise et d'enfreindre les règles communément admises de représentation et d'authenticité de l'œuvre d'art. Cette caractéristique du canular a la possibilité de causer autant de l'offense que de l'amusement et du rire.

Finalement, le canular en art contemporain opère sous une tension qui lui est inhérente par rapport à l'humour. Pour rester fidèle à sa complexité, nous pouvons affirmer qu'il fonctionne d'une part selon un approche fonctionnaliste de l'humour, c'est-à-dire qu'il assure le maintien de l'ordre social en agissant à titre de « correctif » vis-à-vis un trait pris en défaut puisque l'action de rire de quelqu'un ou de quelque chose le révèle comme dérogeant de la normalité selon Bergson. D'autre part, le canular participe de la vision « moderne » de l'humour, telle que développée par Grojnowski, Breton, Partouche et Kuipers. Par sa fonction libératrice face aux institutions de l'art, les préceptes communément admis de l'œuvre et du discours entourant sa forme et sa présentation, le canular s'associe à l'humour subversif. Cette tension entre la fonction sociale du rire et sa fonction transgressive est selon nous fondamentale à l'égard de cette pratique artistique.

Il faut noter toutefois que certains canulars opérés par des artistes, par exemple celui d'Iris Haüssler et *Pascal Rhoze* de Jonathan Demers qui sera analysé dans le troisième chapitre, peuvent avoir été réalisés dans le simple but de créer, sans « visée corrective ». Roger Caillois soulève un tel aspect lorsqu'il mentionne les caractéristiques du jeu : il a un côté improductif, donc désintéressé et infécond. Dans

³⁰³ *Ibid.* p. 383.

cette optique, Jacques Rancière nous permet de comprendre le canular comme une expression du concept de régime esthétique, défini par l'absence de finalité pratique univoque³⁰⁴. Il s'agit de la propriété d'être de l'art qui n'est plus régie par des critères de perfection technique, mais par l'assignation à « ce nouveau mode d'être sensible aux œuvres » qui devient une expérience spécifique qui suspend les connexions ordinaires entre apparence et réalité, forme et matière, activité et passivité, entendement et sensibilité.³⁰⁵ Lorsqu'il a pour but l'expression d'une créativité pure, le canular s'inscrit dans l'expérience spécifique du régime esthétique qui suspend les connexions ordinaires non seulement entre apparence et réalité, mais aussi entre forme et matière selon la théorie de Rancière³⁰⁶.

Revenons ici au point de départ de ce chapitre avec le ludique. Le canular sans visée « corrective » ou transgressive s'inscrirait donc dans la thèse de Schiller, également cité par Rancière, pour définir le régime esthétique. Schiller résume le jeu à une activité qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même, qui ne se propose aucune prise de pouvoir effective sur les choses et sur les personnes³⁰⁷. Donc, certains canulars peuvent être compris comme essentiellement ludiques selon le régime esthétique de Rancière. Par contre, ils seront toujours confrontés à la contingence de leurs composantes structurantes et à certains facteurs extérieurs.

Pour conclure le deuxième chapitre, mentionnons que l'auteur Julius Vexler illustre l'action de la comédie en expliquant qu'elle combine la responsabilité morale et l'impuissance intellectuelle³⁰⁸. Selon lui, l'humour générerait une variété de

³⁰⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris : Galilée, 2004), p. 44.

³⁰⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique* (Paris : La Fabrique, 2000), p. 31.

³⁰⁶ Jacques Rancière (2004), *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁷ Schiller dans Rancière, *Ibid.*

³⁰⁸ Julius Vexler, « The Essence of Comedy », *The Sewanee Review*, 43, n° 3 (1935), p. 301.

réactions, de la frivolité à la gravité, de la fantaisie à la grimace³⁰⁹. Et la comédie serait le contrôle de ces réactions par le rire. Corroborant la vision de Bergson, le rire pour l'auteur est indépendant du mépris et de la sympathie. Il ajoute que le rire est la *catharsis* de la comédie³¹⁰. Selon Aristote, la *catharsis*, c'est-à-dire la purgation des passions, est l'une des fonctions de la tragédie puisqu'elle libère le spectateur de celles-ci en les exprimant symboliquement. Chez Vexler, le rire est donc une forme de *catharsis* de la comédie. Et dans cette optique, le rire provoqué par le canular – qu'il soit sincère, affecté ou forcé – peut devenir son équivalent dans l'art contemporain; il permet un effet de « purification » presque thérapeutique chez les agents du milieu.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 309.

³¹⁰ *Ibid.* p. 293.

CHAPITRE III

FORMES ET USAGES DU CANULAR DANS 1999™, PASCAL RHOZE ET *PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS*

Nous avons illustré jusqu'à présent les caractéristiques et les conditions d'existence du canular dans le champ de l'art contemporain, en plus d'apporter certaines précisions sur ses affinités avec le ludique et le comique. Grâce à la théorie du rire de Bergson, nous constatons que le canular est utilisé la plupart du temps par les artistes comme un « correctif » : une manière de souligner un travers afin de le corriger³¹¹. De fait, il est déjà admis dans la littérature savante que le canular est un « correctif » à teneur critique. L'un de ses effets, variable selon les cas, est de perturber les représentations, les croyances et les positions admises. C'est la raison pour laquelle il est un excellent outil pour critiquer. Cependant, nous irons plus loin dans l'analyse. Le canular peut être compris au-delà de sa fonction critique. Par exemple, le projet de Jonathan Demers pose la question de savoir jusqu'où peut aller *concrètement* la fiction du canular lorsque sa tromperie est approchée dans un but purement créatif. La visée de « rectification » étant moins présente, le canular s'apparente à une certaine forme esthétique autonome, un concept que l'on retrouve dans la philosophie esthétique et politique de Jacques Rancière.

Ce troisième chapitre illustrera les formes et les usages du canular en art contemporain à travers trois études de cas. Précisément, et afin de cerner les différentes facettes de notre objet d'étude et d'appliquer les notions mises en lumière dans les deux chapitres précédents, il sera question d'analyser les projets artistiques du groupe Ultralab™, de Jonathan Demers et de Joshua Schwebel. Rappelons que

³¹¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 72.

nous avons choisi ces projets notamment en raison de la variété des moyens utilisés par ces artistes pour la diffusion du canular (cartons d'invitation, articles de revues et proposition d'exposition), et de la concordance de leur projet en regard des conditions d'existence que nous avons amenées au premier chapitre : plausibilité, diffusion et dévoilement. Cette présentation se fera en ordre chronologique, du plus ancien au plus récent en débutant avec le groupe Ultralab™ et les cartons d'invitations « piégés » envoyés au milieu de l'art parisien, en enchaînant avec Jonathan Demers et l'écriture « canularesque » de l'historien de l'art Pascal Rhoze et la fausse proposition d'exposition de Joshua Schwebel.

3.1 1999™ d'Ultralab™

3.1.1 Le groupe Ultralab™

Ultralab™ est un groupe d'artistes français à géométrie variable créé à Paris en l'an 2000. Depuis 2007, il est composé de Frédéric Bortolotti, Gosia Galas, Olivier Körner, P. Nicolas Ledoux et Jean-Luc Lemaire³¹². Leur pratique artistique prend forme dans la création de fictions visuelles, à la fois discrètes et furtives. Ainsi, le langage plastique d'Ultralab™ est à la fois multiforme et hétérogène; il s'articule à travers plusieurs médiums : situations, installations, films, publications, dessins, programmes informatiques, piratages, faux et usage de faux, sites internet, etc³¹³.

Par exemple, l'installation *L'Île de Paradis™ (Version 1.15) / Un voyage au milieu du temps* présentée au Jeu de Paume en 2007 rend compte de cette hybridité. L'œuvre

³¹² Site officiel du groupe Ultralab™, Récupéré le 29 mars 2016 de <http://www.worlds-of-ultralab.org/>.

³¹³ *Ibid.* L'appellation « TM » ou « marque déposée » est utilisée de manière ironique par le groupe puisque leurs œuvres se soustraient au marché de l'art.

était un dispositif multimédia entraînant les visiteurs dans « un Jeu de Paume reconstruit » à la manière d'un jeu vidéo³¹⁴. Le visiteur se déplaçait donc virtuellement dans les salles d'exposition, parsemées d'îlots créant un territoire paradisiaque fictif. Et ce parcours permettait aux visiteurs d'accéder virtuellement à des passages secrets du bâtiment du Jeu de Paume, autrement inaccessibles dans la réalité³¹⁵. Notons également que l'installation débordait des salles d'exposition du centre. Elle prenait forme dans d'autres endroits du bâtiment avec des écrans permettant aux visiteurs de suivre en direct la partie en cours. Également, il y avait des « Archipels » de bois peints en monochromes aux couleurs de la gamme de *L'Île* dans les espaces publics et non publics du centre : escaliers, couloirs, salle de documentation, toilettes, etc.³¹⁶. Succinctement, ce projet visait une subversion et une réactivation de la notion d'utopie. *L'Île de Paradis* rend bien compte des procédés et des visées utilisés par le groupe d'artistes : le mélange réalité-fiction, l'utilisation de la technologie et la présence de nombreuses références à l'histoire de l'art, au cinéma, et à la politique. Notamment, le bleu du cinéma numérique des écrans de l'installation faisait référence aux œuvres d'Yves Klein³¹⁷.

Le groupe d'artistes se conçoit comme une « équipe de réalisation cinématographique ». L'une de leurs visées est de continuer le cinéma par d'autres moyens que ceux auxquels ce dernier nous aurait habitués durant le XX^e siècle³¹⁸. En s'intéressant aux univers virtuels, aux nouvelles technologies et aux réseaux de diffusion alternatifs, l'approche du groupe UltralabTM se situe aux frontières de l'art, de la science et de la communication³¹⁹. Ghislain Mollet-Viéville définit leur pratique

³¹⁴ Ghislain Mollet-Viéville, « UltralabTM la stratégie du produit dérivant », *Art Press*, n° 339 (2007), p. 48.

³¹⁵ *Ibid.* p. 49.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Site officiel du groupe UltralabTM, *op. cit.*

³¹⁹ *Ibid.* UltralabTM table sur la confusion des genres, des identités et sur l'aura de complexité qui entoure certaines de leurs œuvres. Leur site officiel pourrait être interprété comme volontairement

comme une insertion dans le social et comportant des projets diversifiés souvent ironiques et ambigus³²⁰. L'œuvre *1999*TM s'inscrit dans le caractère subreptice des interventions du groupe.

3.1.2 La plausibilité de *1999*TM ou *L'affaire des cartons piégés*³²¹

Cette « affaire » débute en novembre 1998. Les acteurs du monde de l'art parisien reçoivent de faux cartons d'invitation pour différents vernissages, sur lesquels on pouvait lire des noms d'artistes réels, une imitation du logo et du design graphique des institutions et des galeries dont l'invitation semblait provenir. Par exemple, on remarquait sur un carton, envoyé pour un vernissage le 12 décembre 1999, le titre « OPERATION by ORLAN, show trans synthétique » et on pouvait reconnaître le logo et le nom du directeur de la galerie Art : Concept, Olivier Antoine (voir Annexe A). Le fait qu'il n'y avait aucun vernissage au lieu et à la date donnés, devenait alors difficile à discerner selon Elisabeth Lebovici³²². Ces cartons furent disséminés à travers une liste d'envoi d'envergure constituée d'artistes, de propriétaires de galeries, d'agents culturels, de critiques d'art, de collectionneurs, etc. L'envoi des cartons dura de 1998 à 1999, et UltralabTM dévoila le pot aux roses huit ans après le début du projet, soit en 2006.

« mystérieux » notamment en raison de son esthétique web assez brute, et une présentation de leurs projets sans logique ni souci de validité de certains de ces liens. Mais peut-être que cela trahit aussi une certaine négligence à garder leur site Web actualisé.

³²⁰ Ghislain Mollet-Viéville, *op. cit.*, p. 49.

³²¹ L'appellation « trademark » est présente dans plusieurs autres titres d'œuvres du groupe. Nous croyons que son utilisation fait appel à l'ironie subversive de leur pratique artistique. En bref, le « droit des marques » confère à une entreprise ou un particulier le monopole d'exploitation de la marque, et dans ce cas-ci, UltralabTM détourne son utilisation puisque la plupart de leurs œuvres échappent au marché de l'art. Également, *1999*TM est le nom donné par UltralabTM à ce projet sur leur site officiel, tandis que *L'affaire des cartons piégés* est le titre attribué par une journaliste, et que certains critiques et théoriciens ont repris. Nous utiliserons la première appellation dans cette partie de la recherche.

³²² Elisabeth Lebovici, « L'affaire des cartons piégés », dans *Rumors as media* [catalogue d'exposition], sous la dir. de Stephen Wright (Istanbul : Akbank Sanat, 2006), p. 81.

Dans son analyse, Sandrine Morsillo mentionne l'imitation réussie des cartons d'invitations comme l'un des éléments essentiels venant enclencher la fiction : « Les cartons sont parfaitement imités. L'on y trouve tous les éléments nécessaires à l'annonce d'exposition : un visuel et un texte, le nom de l'artiste, des puissances invitantes, le titre et les dates. La mise en forme est une forme de signature du lieu »³²³. Le premier envoi de ces cartons d'invitation annonçait l'exposition de l'artiste français Vincent Corpet dans les galeries du centre d'art Jeu de Paume, une institution d'État³²⁴. Elisabeth Lebovici, à propos de la plausibilité de ce premier envoi, souligne son caractère « cruel » : l'image de Corpet et de son œuvre était fidèlement reproduite, et le logo du Ministère de la Culture était présent (voir Annexe A)³²⁵. Étant donné l'imitation si bien rendue, la réception de ces cartons a provoqué un malaise chez les agents du milieu. Par exemple, les autorités du Ministère de la Culture furent appelées afin de démentir les informations circulant dans les médias. L'artiste Vincent Corpet fut également accusé d'avoir orchestré l'« affaire des cartons piégés »³²⁶.

La plausibilité dans le cas de 1999TM se réalise par un procédé d'usurpation d'identité des galeries visées, c'est-à-dire par l'imitation de tous les éléments associés à un carton d'invitation : grille graphique de l'institution, images de l'artiste, lieu et date, etc. Les titres fictifs des expositions étaient aussi crédibles puisque relativement minimaux ou inexistant. À vrai dire, nous croyons qu'UltralabTM misait sur la vraisemblance que les noms d'artistes populaires conféraient aux cartons, et que dans ce sens, le titre devenait accessoire dans leur projet. Par exemple, une exposition de

³²³ Sandrine Morsillo, « Des fictions d'exposition », dans *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques* sous la dir. de Bernard Guelson (Paris : Publications de la Sorbonne, 2011), p. 78.

³²⁴ Elisabeth Lebovici, *op. cit.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

Jeff Koons s'intitulait « Works », alors que les cartons d'invitation pour Mathieu Laurette et Vincent Corpet ne comportaient aucun titre, seulement le nom des artistes. Nous croyons que le carton de l'artiste Orlan était le plus « suspect » à cause de son aspect presque parodique : le sous-titre de « OPERATION by ORLAN » était « Show trans synthétique. Soirée transplastique et radiations sub-basses ». Le seul autre élément « étrange » des cartons était les lieux d'exposition inusités de ces faux vernissages, comme par exemple la cafétéria dans laquelle Claude Closky allait exposer durant le mois de mai 1999.

Tous ces éléments étant réunis, le canular peut donc devenir crédible puisqu'il a su mimer les apparences de la réalité dans laquelle il s'est inscrit, c'est-à-dire la situation des vernissages et les cartons d'invitation. Et comme le souligne Morsillo, le carton d'invitation possède un certain statut dans le milieu artistique. Il est la trace, la preuve de l'exposition à voir³²⁷. Il participe à la fois des archives de l'artiste et de la galerie. En utilisant des noms d'artistes réels, Ultralab™ confère aux cartons la vraisemblance nécessaire pour convaincre. Notons aussi que l'imitation graphique était sans faille, c'est l'information de leur contenu respectif qui était fausse.

3.1.3 La diffusion de 1999™

En ce qui concerne la diffusion du canular, celle-ci est intimement liée au rôle des médias. La circulation des cartons va amener les journalistes à s'y intéresser de différentes manières. Le fait que 1999™ eut autant de résonance dans le milieu artistique et non artistique à l'époque fut son importante couverture médiatique.

³²⁷ Sandrine Morsillo, *op. cit.*, p. 75.

En 1999, les revues *Beaux-Arts* et *Technikart* affichent en gros titres respectivement « Les faux cartons sèment le trouble » et « Depuis quelques mois, un petit malin inonde les boîtes aux lettres de faux cartons d'invitation à de faux vernissages. Qui est-il ? Quelles sont ses invitations ? Que fait la police ? »³²⁸. Ces articles faisaient le compte rendu des interventions du groupe en insistant sur leur anonymat. Notons que l'article paru dans *Technikart* prend le ton de l'enquête policière et du polar; l'auteur Anaïd Demir semble adopter la posture du journaliste-détective vis-à-vis le projet en faisant des entrevues avec des galeristes³²⁹. En 2000, Philippe Dagen dans *Le Monde* écrit : « Le gang des faux cartons d'invitations frappe encore »³³⁰. Une intrigue est donc lancée, et cet important battage médiatique participait à rendre visible l'œuvre du groupe d'artistes. Rajoutons que les galeries, pour éviter la confusion, envoyaient des rectificatifs, des « contre-cartons ». Ainsi médiatisés, les cartons sont devenus une « affaire » selon Morsillo³³¹.

Faisant suite au « bouche à oreille », et à la révélation par la presse de la circulation de faux cartons, les journaux à fort tirage se sont intéressés à cette histoire lorsqu'un article dans *Libération* présente un entretien avec les auteurs de 1999TM sous le couvert de l'anonymat. Cette entrevue de décembre 1999 donnait quelques détails sur l'action du groupe UltralabTM. Par exemple, ils mentionnent le fonctionnement des listes d'envoi du monde de l'art, la planification des envois des cartons et le financement du projet. Selon Lebovici, l'entrevue provoqua plusieurs rumeurs et fausses accusations dans le milieu³³². La raison étant que l'entrevue mentionnait la

³²⁸ *Ibid.* p. 77. Voir à ce sujet, « Les faux cartons sèment le trouble ». *Beaux-Arts magazine*, n° 179 (1999), auteur inconnu. Récupéré de <http://www.worlds-of-ultralab.org/1999-cartons/presse.html>, et Anaïd Demir, « Qui pirate l'art contemporain? », *Technikart*, n° 31 (1999). Récupéré de <http://www.technikart.com/qui-pirate-lart-contemporain/>.

³²⁹ Anaïd Demir, *op. cit.* Le titre en couverture de la revue était « L'imposteur des vernissages contre-attaque ».

³³⁰ Sandrine Morsillo, *op. cit.*

³³¹ *Ibid.*

³³² Elisabeth Lebovici, *op. cit.*, p. 82.

provenance des auteurs : certains du milieu de l'art, d'autres du monde de l'édition et des communications³³³. Ils étaient un collectif. Et dans ce sens, le principe du « coupable est toujours parmi nous » relançait l'intrigue à un point où certains artistes et galeristes ont dû démentir publiquement leur non-implication dans ce projet³³⁴. Aussi, la publication d'un faux compte rendu dans *Art Press* (nous imaginons que l'auteure était dans le coup) de l'exposition fictive de Vincent Corpet au Jeu de Paume se rajouta à la diffusion du çanular³³⁵.

3.1.4 Le dévoilement par Ultralab™

En août 2006, soit huit ans après le début de l'affaire des cartons piégés, deux membres du groupe Ultralab™ révélèrent leur identité dans le cadre de l'exposition *Rumour as media* organisée par Stephen Wright à Istanbul³³⁶. Les cartons exposés en salle étaient empilés l'un sur l'autre en plusieurs exemplaires du même carton. Il y avait aussi la présence des « contre-cartons » envoyés par certaines galeries. Si la révélation venait clore cette histoire, celle-ci était en quelque sorte déjà terminée. Et on peut se demander pourquoi Ultralab™ aura attendu aussi longtemps avant de révéler leur identité puisque l'envoi des cartons aura duré onze mois, à raison de un par mois, de 1998 à 1999. Lebovici affirme qu'une des raisons du groupe en ce qui

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Sandrine Morsillo, *op. cit.*, p. 79.

³³⁵ *Ibid.* p. 76. Voir Juliette Noirceuil, « Vincent Corpet » section Expos. *Art Press*, n° 244 (1999), p. 90. Nous supposons que l'auteure a publié un faux compte-rendu, puisque celle-ci note, par exemple, le discours d'ouverture de Catherine Trautman, alors Ministre de la Culture, à propos des nouvelles orientations de la Galerie : « plus fun ! Aux limites de l'extrême ! ». Cela dit, Sandrine Morsillo dans son analyse du projet tient pour acquis que Noirceuil s'est fait prendre au piège. Ghislain Mollet-Viéville écrit que la revue *Art Press* s'est fait prendre au jeu. Elizabeth Lebovici note aussi l'article de Noirceuil comme un véritable compte rendu d'une fausse exposition. Finalement, ces trois auteurs ont peut-être été victimes d'un autre çanular...

³³⁶ « Portfolios_Canular », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 36.

concerne le dévoilement du projet 1999TM serait d'ordre moral³³⁷. La rupture de l'anonymat coïnciderait avec le monde « post-11 septembre 2001 » et la guerre contre le terrorisme où l'anonymat serait retourné du côté du pouvoir³³⁸. Pour le groupe d'artistes, prendre la parole en son nom était à nouveau un geste politique³³⁹. La revendication par UltralabTM de la création de ce projet aura permis, entre autres, de prouver leur compétence à être invisible. Selon Morsillo, 1999TM s'est développé au fil du temps comme leur « carte d'affaire » professionnelle et artistique³⁴⁰.

3.1.5 1999TM ou « Le plaisir de foutre un peu la merde... »³⁴¹

Le projet des faux cartons d'invitation aura secoué le monde de l'art français à l'époque. Déjà revendiqué sous le couvert de l'anonymat par UltralabTM lors de leur entrevue dans *Libération*, la visée des cartons piégés était de souligner la rigidité du milieu et de son « copinage » : « Nous dénonçons la façon dont le milieu de l'art fonctionne en réseau. Nous parlons de collectif et d'activisme comme une réponse à la création contemporaine, du mystère et de l'anonymat comme une proposition artistique »³⁴². L'idée du collectif était en quelque sorte une réponse au fonctionnement en réseau fermé du milieu de l'art contemporain dont tous les agents opèrent individuellement et avec favoritisme. En l'occurrence, nous pourrions associer le projet d'UltralabTM à la pratique des Yes Men et du *hoax* activiste.

³³⁷ Elisabeth Lebovici, « Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts », dans *Samaran 2* (Blou : Éditions Monografik, 2006). Récupéré de <http://www.worlds-of-ultralab.org/1999-cartons/psychopatho.html>.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Sandrine Morsillo, *op. cit.*

³⁴¹ UltralabTM cité par Elisabeth Lebovici dans Stephen Wright, *op. cit.*, p. 84.

³⁴² *Ibid.*

*1999*TM permet de révéler le « juste jeu des accointances du milieu » en associant – et dissociant – un artiste avec une galerie ou une institution³⁴³. Lebovici présente ce projet comme le révélateur de la « psychopathologie de la vie artistique française »³⁴⁴. En utilisant le médium du carton d'invitation, qui est encore aujourd'hui l'outil de communication par excellence du réseau de l'art en dépit du courrier électronique, *1999*TM a réussi à révéler l'économie d'une (fausse) exposition. Selon Ghislain Mollet-Viéville, le projet des faux cartons visait à piéger de grandes institutions et des galeries importantes en développant des contaminations entre ce qui se présente comme une actualité artistique bien réelle et de l'information fictionnelle³⁴⁵. Le résultat était donc un milieu de l'art embarrassé et en quelque sorte pris dans sa propre toile : les réactions frénétiques sur les auteurs masqués, accusant un peu tout le monde, et la création de « contre-cartons » qui ne faisaient qu'entretenir la confusion. Également, le détournement des fonctions multiples du carton – à la fois comme invitation, comme trace de l'exposition, et comme archives de l'artiste et de l'institution – souligne l'originalité de la critique opérée par *Ultralab*TM.

De nos études de cas, ce projet est le plus critique en raison des revendications activistes du groupe, mais il est aussi le plus désintéressé. Tel que relevé dans l'entrevue qu'ils ont donnée en 1999, *Ultralab*TM avait un certain plaisir à court-circuiter le milieu artistique le plus gratuitement possible. En réalité, nous remarquons une certaine évolution dans les attitudes du groupe. Si en 1999, ils revendiquaient le « plaisir de foutre un peu la merde », le contexte de l'« après-11 septembre » a su changer le contexte d'anonymat du projet des faux cartons.

³⁴³ Elisabeth Lebovici, « Psychopathologie de la vie quotidienne... », *op. cit.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Ghislain Mollet-Viéville, *op. cit.*, p. 48.

Également, le caractère comique du projet se manifeste dans les multiples réactions des agents du milieu. Dans son analyse, Lebovici qualifie les cartons de « comiques et méchants », mais inoffensifs³⁴⁶. L'auteure est également d'avis que plusieurs des réactions des acteurs du milieu de l'art étaient positives³⁴⁷. Certains galeristes visés par les cartons tels que Emmanuel Perrotin et Frédérique Valentin considéraient le projet comme pertinent et humoristique³⁴⁸. À ce propos, *1999*TM s'inscrit dans la définition de l'humour moderne de Grojnowski. Rappelons que le théoricien définit ce concept comme étant la volonté de pouvoir rire de *tout*. Et la nature éminemment transgressive de l'humour moderne s'apparente aux réactions des acteurs du milieu de l'art face au projet d'UltralabTM : certaines ont été positives, d'autres non. De plus, l'importante couverture médiatique de cette histoire prouve l'attitude subversive du groupe d'artistes à l'égard d'un moyen de communication respecté et établi : le carton d'invitation.

Nous pourrions également revenir sur Bergson et sa théorie sur le rire – de la *mécanique* plaquée sur du *vivant* – que nous avons expliquée au deuxième chapitre en la renversant. Chez UltralabTM, leur vision du réseau de l'art contemporain comme étant rigide s'apparente à une vision *mécanisée*. Le milieu fermé et hiérarchisé opérant par « copinage » et partialité peut se traduire comme étant « mécanique », donc habituel et confortable, sans dérangements ni trouble. Et c'est pourquoi nous pouvons considérer les faux cartons d'invitation – le canular – comme des *sursauts du vivant* qui provoquent le rire, incorporés à l'intérieur d'un réseau de communication devenu « irréfléchi » et automatique.

³⁴⁶ Elisabeth Lebovici, *op. cit.*, p. 84.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Propos recueillis par Lebovici, *Ibid.*

En terminant sur cette étude de cas, voici la réponse du groupe à la question posée en 1999 par Lebovici, à savoir si leur action dépassait le canular : « Nous l’espérons, sinon nous aurions produit un seul carton ! S’il ne s’agissait que d’une proposition esthétique, elle serait bien faiblarde. Nous essayons d’aller plus loin [...] »³⁴⁹. De même, Morsillo mentionne brièvement le projet *1999*TM comme étant une fiction : « [...] un canular ne se serait pas prolongé dans le temps et aurait rapidement été mis au jour »³⁵⁰. L’auteure ici suppose l’acception courante du terme de « canular », c’est-à-dire une blague inoffensive, et ignore ses visées et ses fonctions autant critiques qu’humoristiques. De la même manière pour *Ultralab*TM, que l’on peut soupçonner d’avoir « jouer le jeu » de l’entrevue journalistique, leur réponse sous-entend qu’un canular ne pourrait être aussi bien organisé. Or, nous sommes d’avis que *1999*TM est bel et bien un canular, seulement celui-ci se trouve à avoir été un dispositif pluriel, systématique et méthodique, « contaminant » le réel à l’aide des rumeurs dans les médias.

3.2 Jonathan Demers et *Pascal Rhoze* (2005-2007)³⁵¹

Jonathan Demers est un historien de l’art québécois. Il a été, entre autres, le directeur du centre d’artistes AXENÉO7 à Gatineau de 2008 à 2014. Actuellement, il assure la direction du Musée d’art contemporain des Laurentides. En toute rigueur, Demers n’a pas de pratique artistique connue autre que notre cas à l’étude³⁵². Cela dit, celui-ci s’intéresse dans son processus de création autour de *Pascal Rhoze* à la mystification dans les arts visuels, et dans son mémoire de maîtrise portant sur le projet.

³⁴⁹ *Ibid.* p. 85.

³⁵⁰ Morsillo, *op. cit.*, p. 78.

³⁵¹ Le projet de Demers ne porte pas de titre officiel. Pour cette partie, nous utiliserons le titre de *Pascal Rhoze*, soit le faux auteur créé par Demers.

³⁵² Jonathan Demers, « Œuvres sans demeure », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, janvier 2008, p. 3.

3.2.1 La plausibilité de *Pascal Rhoze*

L'idée de Demers fut de créer un faux historien de l'art portant le pseudonyme de Pascal Rhoze. Au total, trois articles furent rédigés et publiés : deux sous le faux nom de Pascal Rhoze, et un signé par Demers³⁵³. Le premier texte fut publié en 2005 dans la revue *Ex_situ* des étudiants en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal³⁵⁴. Titré « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans *À travers toi* du regroupement d'artistes SRCA », il rendait compte de la pratique artistique d'un collectif d'artistes inventé : le Système de Retransmission des Corps Architectoniques (voir Annexe B)³⁵⁵.

Le deuxième article fut publié dans la revue d'art actuel *ETC* en 2006 et faisait le compte rendu d'une performance intitulée *Se rendre hommage, enfin !* Au cours de celle-ci, l'artiste Spencer Graal, qui n'est pas réel même si l'article contenait des photos de sa performance, simulait son propre kidnapping. Le public était convié à une performance de Graal, pour ensuite le voir se faire enlever par des ravisseurs par l'entremise d'une caméra cachée sur ses vêtements. L'exposition était donc la salle vide équipée d'un écran diffusant la séquestration de Graal qui dura deux semaines. Rhoze s'intéressait dans ce compte rendu à la valeur du corps en art actuel³⁵⁶. En somme, cette performance de Spencer Graal n'a jamais eu lieu puisqu'elle a été

³⁵³ *Ibid.* p. 4.

³⁵⁴ Pascal Rhoze, « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans *À travers toi* du regroupement d'artistes SRCA », *Ex_situ*, n° 8 (2005), p. 5.

³⁵⁵ Il s'agissait d'une critique de l'exposition du SRCA au Centre des sciences de Montréal puisque celle-ci « traite à la fois de la technologie et de l'implication du spectateur ». Il est aussi mentionné à la fin de l'article que l'exposition est présentée jusqu'en janvier 2006, sans date de fin spécifique. Sous la plume de Pascal Rhoze, l'article explique le travail du SRCA qui fonctionne par transformation de l'architecture de la salle d'exposition « à partir de données saisies par des caméras capables de capter la sensibilité des spectateurs ». Pascal Rhoze, *op. cit.*

³⁵⁶ Jonathan Demers, « Dévoiler le pot aux roses ! », *Esse – arts et opinions*, n° 60 (2007), p. 35.

inventée par Demers. Cependant, il ne mentionne nulle part qui était présent dans les photographies de la performance insérées dans l'article, mais on peut supposer qu'il s'agit de connaissances de l'artiste (voir Annexe B).

La plausibilité du projet de Demers repose sur la « qualité » des articles que celui-ci rédige, même si selon nous, les traits d'écriture parodiques qu'il utilise viennent mettre en péril cette plausibilité de manière évidente. Par exemple, ces deux articles empruntaient le vocabulaire scientifique habituel des historiens de l'art : description spécifique d'une œuvre, présence d'acronymes, citations de théoriciens connus tels que Jean Baudrillard et Marcel Mauss, ajout d'un support visuel « réaliste », méthodologie universitaire, etc. Le processus de persuasion de Demers s'apparente à ce que l'auteure Claudette Oriol-Boyer nomme « l'écriture canularique pseudo-scientifique »³⁵⁷. À savoir, les mécanismes de l'écriture scientifique se trouvent à être grossis et caricaturés à l'intérieur des faux articles de Demers : renseignements biographiques à propos de Pascal Rhoze, son rapport avec d'autres membres de la communauté artistique, références bibliographiques et lexique scientifique spécialisé³⁵⁸. Par exemple on note l'enflure de l'analyse de Rhoze à l'égard de la performance : « Le corps de Graal ne sert plus d'instrument performant dans le but de faire de l'art, il devient Art. Il ne participe plus au monde, il est hissé hors du monde social en prenant la forme nouvelle d'un corps "iconique" »³⁵⁹. Oriol-Boyer explique également la teneur d'un texte pseudo-scientifique qui est le contraste entre le sérieux et les jeux de langages parodiques, ce que nous constaterons dans les sections suivantes³⁶⁰.

³⁵⁷ Claudette Oriol-Boyer, « Perec et l'écriture canularique », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (Paris : L'Harmattan, 1999), p. 30.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 32.

³⁵⁹ Pascal Rhoze (2006), *op. cit.*, p. 59.

³⁶⁰ Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 32, et Jonathan Demers (2008), *op. cit.*, p. 19. Un autre élément, selon Demers, assurant la crédibilité de son projet fut d'« humaniser » le personnage de Pascal Rhoze. Selon lui, cette étape fut une partie intégrante de son œuvre – il qualifie ce processus de plausibilité de « performance discrète » – ce qui se traduisait par l'apparition des traits de personnalités de Rhoze à

3.2.2 La diffusion de *Pascal Rhoze*

En ce qui concerne la diffusion, il est nécessaire de distinguer deux éléments dans le cas de Demers. Les faux articles publiés par l'artiste se voulaient selon lui des « œuvres » au sens où la publication par les revues montréalaises agit comme support de diffusion. Les articles sont ainsi « exposés » à l'intérieur des revues. Cela relève donc de l'analyse d'Anne Moeglin-Delcroix et des catalogues-expositions de Seth Siegelau : la publication n'est en l'occurrence qu'un mode de présentation de ces œuvres³⁶¹. Dans ce cas-ci, les faux articles de *Ex_situ* et *ETC* participent à une fiction non révélée. En premier lieu, le support de diffusion est intégré directement dans la démarche du projet, sans quoi celui-ci ne pourrait exister. Certes, sans la publication des articles, le canular n'aurait pas fonctionné. Mais étant donné que les articles sont des créations qui n'existent pas en dehors du support de la revue, la diffusion du canular est donc à considérer autrement puisque, comme nous l'expliquerons plus loin, le travail de Demers se rapproche des procédés de l'art conceptuel.

Comme deuxième élément, la diffusion à proprement parler du canular de Demers s'est produite lorsque celui-ci a soumis ses faux articles aux comités de rédaction des revues *Ex_situ* et *ETC*. Le but étant atteint – les articles ayant été acceptés – le support de communication qu'est le médium de la revue scientifique va à son tour relayer l'existence de Rhoze et des œuvres fictives créées par Demers.

travers les courriels échangés avec le comité éditorial des revues *Ex situ* et *ETC*. Toutefois, ces courriels ne sont pas accessibles dans le mémoire de Demers. Voir à ce sujet Jonathan Demers (2008), *op. cit.*, p. 19.

³⁶¹ Anne Moeglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57 (1996), p. 111.

Par ailleurs, les médias de masse, c'est-à-dire des médias capables d'atteindre et d'influencer une audience d'une certaine importance, ne sont pas à considérer pour la diffusion de ce canular. L'impact du projet de Demers est donc difficile à appréhender. Toutefois, le faux article sur Graal signé par Pascal Rhoze est disponible en ligne, facilement accessible à quiconque³⁶². Selon nous, la diffusion de ce canular n'était pas la première visée de Demers, au sens où celui-ci ne cherchait pas à tromper d'autres individus que ceux travaillant pour les revues. Son objectif était de publier ces deux textes de manière à *activer* la carrière et l'existence de l'historien d'art Pascal Rhoze. Et dans cette optique, le support de communication et de diffusion qu'est l'article de revue scientifique devient autant un moyen qu'une fin en soi pour le canular de Demers.

Ce projet s'apparente au travail des auteurs du manifeste « A Media Art », tel qu'il a été présenté par Alexander Alberro³⁶³. En 1966, la pratique de ce collectif, composé entre autres d'Eduardo Costa, de Raul Escari et de Roberto Jacoby, consistait en une « élimination » de l'objet d'art. Réalisant le pouvoir des médias dans la construction des événements artistiques, ces artistes publièrent des articles sur une exposition n'ayant jamais eu lieu³⁶⁴. Le but était de détourner le médium et l'impact de l'information dans une visée beaucoup plus engagée que celle de Demers³⁶⁵. En soulignant ce pouvoir face au consommateur, où celui-ci ne serait plus intéressé à savoir si une exposition eut réellement lieu ou non, les artistes sud-américains ont su

³⁶² L'article de Pascal Rhoze à propos de Spencer Graal est accessible à cette adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/34947ac>.

³⁶³ Alexander Alberro, « Reconsidering conceptual art 1966-1977 », dans *Conceptual Art : A Critical Anthology*, sous la dir. d'Alexander Alberro et Blake Stimson (New York : MIT Press, 2000), p. xxvi.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ On pense également à l'auteur Jorge Luis Borges lorsque celui-ci publie des « œuvres invisibles », notamment *Pierre Ménard, auteur du Quichote* en 1939. Borges fait la critique d'un ouvrage de Pierre Ménard, un écrivain français fictif du dernier siècle. Voir à ce sujet Kristal Efrain, *Invisible Works : Borges and Translation* (Nashville : Vanderbilt University Press, 2002).

créer une pratique où la transmission de l'œuvre est plus importante que sa production.

En revenant sur nos éléments de définition du canular en art contemporain, le projet de Demers opère sur sa réception duelle. Après le dépôt du mémoire de l'artiste, le projet est simultanément diffusé comme canular en train de mystifier (les articles dans *Ex_situ* et *ETC*), et en tant que canular révélé (le mémoire de Demers et la révélation de celui-ci dans *Esse*). À ce sujet, nous constaterons dans la prochaine partie que même un canular révélé par un artiste comporte certaines limites.

3.2.3 Le dévoilement par Jonathan Demers

Le dévoilement de *Pascal Rhoze* s'est produit en deux étapes. D'un côté, le dévoilement de la facticité de son identité coïncidait avec la publication du numéro sur le canular de la revue *Esse*³⁶⁶. Ironiquement, le moment de clore la vie de Pascal Rhoze fut le moment où celui-ci sera le plus humanisé par Jonathan Demers. Celui-ci publie en 2007 un article expliquant comment il a su démasquer la fausse identité de Rhoze³⁶⁷. En opérant ainsi, Demers et Rhoze deviennent deux entités séparées l'une de l'autre et par conséquent, la première instance du dévoilement du canular prend les allures d'un pseudo-dévoilement. Dans l'article, Demers adopte la position du

³⁶⁶ Jonathan Demers (2008), *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁷ À ce sujet, Demers écrit dans cet article qu'il a su démasquer Rhoze par les incongruités de ces articles et de son nom. Le nom de Pascal Rhoze faisait référence à l'alter ego féminin de Marcel Duchamp, Rose Sélavy. Aussi, la séparation entre Demers et Rhoze s'illustre à la fin de son texte par cet « échange » entre eux : « Et puis, coup de veine, une collègue [...] me mit en contact, par courriel, avec Pascal Rhoze. Ce dernier refusa de me rencontrer, mais accepta de répondre à quelques-unes de mes questions par échange de messages électroniques », Demers (2007), *op. cit.*, p. 36.

détective ayant réussi à démasquer l'imposteur, et par le fait même, il se distancie de la figure imaginaire qu'il a créée³⁶⁸.

Par la même occasion, il se sert de ce recul pour énoncer les intentions de son projet à travers les interactions entre lui et Rhoze : « La publication [des faux articles] était uniquement le lieu d'exposition de ses créations »³⁶⁹. Nous comprenons ici l'affinité du projet de Demers à l'art conceptuel et aux catalogues-expositions de Seth Siegelaub des années 1960. Le marchand d'art et commissaire américain édite certains catalogues d'expositions, celles-ci n'existant que dans et par ces catalogues³⁷⁰. Les cas de *January 5-31, 1969* et *1969 March 1969* sont des exemples où le catalogue est à la fois premier et autosuffisant. Il n'est pas subordonné à l'exposition d'une série d'objets³⁷¹. Demers ne revendique pas spécifiquement l'influence de Siegelaub dans son projet. Il mentionne cependant des « travaux en art conceptuel » dans l'article paru dans *Esse*, mais n'en fait aucune mention dans son mémoire. Cela dit, nous pouvons comprendre certaines affinités entre le projet *Pascal Rhoze* et les catalogues-expositions. Notamment, le principe commun est la création d'œuvres qui n'existent qu'à travers un support de communication et de diffusion : le catalogue et l'article de revue. La différence étant que Demers ajoute la dimension fictive de son projet, que nous explorerons dans la section suivante.

³⁶⁸ L'effet de distanciation dans le domaine du théâtre, tel qu'il a été théorisé par Bertolt Brecht, cause une rupture dans la narration fictionnelle, de manière à s'adresser directement au spectateur. Nous pourrions voir dans le canular de Demers ce même effet de distanciation par l'article « Dévoiler le pot aux roses ! » En « brisant le quatrième mur », Demers s'adresse au lecteur et dévoile d'une certaine manière les clés de lecture de son œuvre et les indices de la facticité de Pascal Rhoze. En prenant cette distance avec la réalité, Demers rend le lecteur conscient des mécanismes en jeu sous ses yeux, même si celui-ci ne fait que dévoiler une partie du « pot aux roses ». En ce sens, le dévoilement fait partie d'une autre pièce de théâtre imaginé par Demers, celle où la figure de Pascal Rhoze est la création d'un autre individu.

³⁶⁹ Jonathan Demers (2007), *op. cit.*, p. 35.

³⁷⁰ Anne Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 108.

³⁷¹ *Ibid.*

Nous croyons que cet article paru dans *Esse*, où Demers ne fait que dévoiler une partie de la véritable nature de son projet, est une manière pour lui d'explorer le processus de création déjà entamé depuis la publication du premier article dans *Ex_situ* en 2005. Et finalement, le potentiel de ce processus devient immense et considérable. D'une certaine manière, la fiction du canular de Demers, avec le troisième article faisant un pseudo-dévoilement, a la possibilité d'être poursuivie *ad vitam æternam*.

D'un autre côté, le dévoilement du canular *Pascal Rhoze* s'est produit par l'entremise du mémoire de maîtrise de Jonathan Demers. Cette fois-ci, il a *tout* dévoilé³⁷². Soulignons ici que le projet de création de cette identité fictive s'est fait dans le cadre de sa maîtrise production en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal en 2008. Conséquemment, le mémoire de Demers intitulé « Œuvres sans demeure » fait l'analyse de son propre projet artistique, et dévoile le processus créatif ainsi que ses différents modèles et inspirations : Marcel Duchamp et les readymades, les mystifications littéraires, les œuvres « sans auteur et sans spectateur » de la XV^e Biennale de Paris et Stephen Wright en 2006, etc.³⁷³. Le titre « Œuvres sans demeure » fait allusion aux œuvres invisibles imaginées par Demers et publiées dans les revues : « [...] je pouvais faire sans faire, uniquement penser sans jamais réaliser »³⁷⁴.

Ce mémoire se trouve à être le dévoilement véridique et final du canular. De plus, le travail universitaire de recherche et d'analyse que celui-ci a effectué vient légitimer le projet *Pascal Rhoze* autant au niveau artistique que scientifique. Le dévoilement de

³⁷² « Dans le but de dissiper toute ambiguïté quant à ce travail, j'affirme donc clairement que je suis derrière tout [sic] les noms, personnes, textes, images, etc. de ce mémoire. Je suis à la fois Pascal Rhoze, Spencer Graal, SRCA, et aussi Jonathan Demers », Jonathan Demers (2008), *op. cit.*, p. 4.

³⁷³ *Ibid.* p. 53.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 7.

cette histoire se fait au profit de la recherche et du potentiel que Demers a tenté d'explorer. En d'autres termes, à l'intérieur du cadre universitaire, le dévoilement de *Pascal Rhoze* s'associe à la transparence et l'intégrité académique de sorte à auto-légitimer son projet. Mais cette révélation officielle n'abolit en rien le caractère espiègle voire subversif de son geste.

3.2.4 Les possibilités de *Pascal Rhoze*

Ce cas de figure créé par Jonathan Demers souligne la double réception du canular, en plus d'ajouter un second degré de complexité. Comme nous venons de le constater, le premier dévoilement fait par Demers est teinté d'une fausse honnêteté. L'article que celui-ci publie dans *Esse* comme étant la « révélation du pot aux roses » sur l'identité de Pascal Rhoze développe la fiction de son projet encore plus loin. Rappelons ici que le but de l'historien était de créer des œuvres « à faible coefficient de visibilité » dans des articles de revues, ceux-ci devenant les lieux d'exposition³⁷⁵. Selon cette logique, le troisième article de Demers s'inscrit dans son processus de création.

Il faut noter que les deux manières de dévoiler le canular par Demers – l'article de *Esse* et son mémoire – sont distinctes l'une de l'autre, au sens où l'article ne fait pas mention du mémoire et ne donne pas d'indices sur le fait que l'identité de Rhoze est une création de Demers. Dans ce cas-ci, il y a bien une double réception du canular, et tout dépendra du texte auquel le lecteur aura accès. La singularité de ce projet est

³⁷⁵ Stephen Wright dans Demers (2008), *op. cit.*, p. 61. Tel que nous l'avons mentionné, Demers s'est fortement inspiré de ce concept de Wright pour la XV^e Biennale de Paris. On peut voir aussi la concordance du titre du mémoire « Œuvres sans demeure » de Demers avec celui du texte *Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur* (2006) de Wright.

son dévoilement, puisqu'en général, la double réception du canular fonctionne sur le principe d'avoir découvert ou non la supercherie par le récepteur.

Chez *Pascal Rhoze*, cette double réception fonctionne selon le principe que le premier dévoilement par Demers – le moment du « retour à la normal » – reste encadré par le leurre. Nous avons expliqué dans le premier chapitre que l'utilité du dévoilement du canular est de confronter le spectateur au pouvoir de l'illusion. Dans ce cas-ci, l'article de Demers confronte le lecteur à ce pouvoir au travers d'une seconde illusion. À la lecture de l'article « Dévoiler le pot aux roses ! », le lecteur sera mis au courant que l'identité de Pascal Rhoze est fausse, mais va continuer à croire qu'il ne s'agissait en aucun cas de l'idée de Demers, mais bien d'un individu voulant garder l'anonymat. Et puisque l'on associe de manière générale le dévoilement du canular au principe de transparence, Demers vient interrompre celui-ci et continue de creuser le mystère autour de l'identité de Pascal Rhoze et de son « créateur ».

Également, Demers dans son mémoire se revendique de la mystification et non du canular³⁷⁶. En se basant sur l'analyse des mystifications littéraires faite par Jean-François Jeandillou, Demers est d'avis que son projet de faux articles en emprunte les traits. Notamment, plusieurs incongruités présentes dans les deux premiers articles sont une brèche vers le concept de l'« auto-dévoilement » selon Demers³⁷⁷. S'il est vrai que Demers adopte les stratégies langagières associés à la mystification littéraire – la pseudonymie par exemple –, nous croyons que le troisième article faisant office

³⁷⁶ *Ibid.* p. 40.

³⁷⁷ Tel que mentionné précédemment, le nom de Pascal Rhoze faisait référence au pseudo féminin de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, et à une mystification littéraire de Pierre Durant, un écrivain et journaliste français qui aurait utilisé plusieurs pseudonymes au courant de sa carrière, dont celui de Pascal Rose. Également, le nom Spencer Graal faisait référence au film *Da Vinci Code* et au Saint Graal. La documentation visuelle de l'article de la revue *ETC* ne concorde pas avec les informations contenues dans le compte rendu, etc.

de pseudo-dévoilement pose un problème de logique du point de vue des intentions de l'artiste.

L'une des visées de Demers avec ce projet était de « [...] considér[er] [les textes] comme des créations artistiques, non au sens de créations littéraires, mais comme des créations en arts visuels au même titre que les travaux conceptuels »³⁷⁸. Tel que mentionné au premier chapitre, nous sommes d'avis que le terme de « mystification » est d'emblée associé au champ de littérature, et donc la volonté de Demers de vouloir inscrire son projet dans un courant comme l'art conceptuel l'associe plus directement à la pratique du canular. Également, la stratégie d'écriture adoptée par Demers de « parodier » l'écriture scientifique en histoire de l'art l'inscrit dans ce qu'Oriol-Boyer appelle « l'écriture canularesque pseudo-scientifique », que nous avons présentée au préalable. Évidemment, nous n'évacuons pas le potentiel de *mystification* de ce projet – rappelons que « canular » et « mystification » sont les termes les plus perméables au niveau de leur signification –, seulement nous croyons que le terme de canular est plus juste à l'égard du projet *Pascal Rhoze*.

D'ailleurs, les incongruités placées volontairement par Demers dans ses articles soulignent le caractère ludique et comique de son projet³⁷⁹. L'utilisation des acronymes à profusion (la phrase « L'architecture se déplace donc de l'autre, vers l'intérieur de soi » devient l'acronyme ADAVIS dans *Ex_situ*), et l'absurdité de certaines informations (il mentionne des « caméras de surveillance à observation émotive » utilisées pour prévenir des vols de banque) sont des exemples où Demers s'est visiblement amusé à vouloir faire rire³⁸⁰. Il s'agit de l'étude de cas où la dimension critique est plus subtile que sa dimension comique, exploratoire, voire

³⁷⁸ Jonathan Demers (2007), *op. cit.*, p. 35.

³⁷⁹ Jonathan Demers (2008), *op. cit.*, p. 46.

³⁸⁰ *Ibid.*

spéculative. Évidemment, l'humour n'exclut pas l'intention critique, mais elle est moins affirmée par Demers. Et si celui-ci affirme que la visée de son projet n'était pas de critiquer ou de déstabiliser le milieu de l'art, elle est tout de même non négligeable³⁸¹. Ceci dit, nous considérons plutôt ce canular pour son potentiel de création vis-à-vis le détournement du réel, spécifiquement la propagation de l'existence fictive de *Pascal Rhoze* qui dans ce cas-ci a le potentiel d'être infinie.

3.3 *Please Do Not Submit Original Works* (2012) de Joshua Schwebel

3.3.1 Joshua Schwebel

Joshua Schwebel est un artiste canadien originaire de Toronto. Il a complété un baccalauréat à l'université Concordia, et une maîtrise à la Nova Scotia College of Art and Design à Halifax. La pratique artistique de Schwebel se fonde sur la confrontation entre la représentation et la reconnaissance de l'art, qu'il articule à travers des interventions furtives et des détournements³⁸². Précisément, cet artiste confronte et perturbe la représentation artistique en la situant à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières institutionnelles, et en adoptant une position anti-commerciale. Par exemple, le projet *Circulaire* de 2014, présenté dans la programmation du centre Verticale, consistait en une copie au dessin d'une circulaire du magasin Rossy, et imprimée en 1500 exemplaires³⁸³. L'artiste avec la collaboration de Publisac a ensuite distribué anonymement les circulaires dans un quartier de Laval. L'œuvre pour Schwebel était la découverte de la circulaire et les interrogations qu'elle allait susciter, et non l'objet lui-même qu'il considérait comme

³⁸¹ Jonathan Demers (2007), *op. cit.*

³⁸² Site officiel de l'artiste Joshua Schwebel, Récupéré de <http://joshuaschwebel.com/home.html>.

³⁸² Dominique Sirois-Rouleau, « Antagonisme de l'art "hors les murs" », *Espace : Art actuel*, n° 111 (2015), p. 77.

³⁸³ *Ibid.*

un artéfact³⁸⁴. En donnant le pouvoir au spectateur qui *activait* son projet par la découverte de la circulaire, Schwebel infiltre l'espace quotidien, hors des murs et du cadre institutionnel de l'art. Et selon Sophie Castonguay, son travail est à considérer dans la lignée des mouvements artistiques tels que l'art conceptuel et la critique institutionnelle³⁸⁵.

3.3.2 La plausibilité de *Please Do Not Submit Original Works*

Le canular de Schwebel fut d'envoyer une soumission de projet d'exposition au centre d'artistes montréalais articule en utilisant le nom de l'artiste canadien Micah Lexier. La proposition fut acceptée par le comité du centre. Suivant la réponse positive, Schwebel dévoila son canular par un courriel adressé à Julie Tremble, la coordonnatrice à l'époque en 2012³⁸⁶. Le canular fut tout de même exposé dans les espaces d'art sous forme d'installation composée notamment des correspondances électroniques imprimées entre Joshua Schwebel et Julie Tremble, ainsi que la contribution de Micah Lexier à ce projet³⁸⁷. L'exposition dura du 24 août au 30 septembre 2012.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Sophie Castonguay, « [Caché] – doublement Nul si découvert », *ETC*, n° 101 (2014), p. 23.

³⁸⁶ Amber Berson, « Classic Fake-Out. Joshua Schwebel at Articule », *Esse – arts et opinions*, n° 82 (2014), p. 73.

³⁸⁷ *Ibid.* p. 74. Lexier avait été mis au courant par Schwebel après la perpétration du canular, et il accepta le projet. La contribution de Lexier était donc de sa propre initiative. Celle-ci était l'envoi d'un courriel présentant un colophon, c'est-à-dire la note finale d'un manuscrit où le copiste donne des indications sur sa copie et son nom. Ce colophon était une feuille de papier 8.5 x 11 d'une série datant de 1993 intitulée *Preparatory Drawings for a Portrait of the Morrish Family*. La feuille de papier n'était pas une œuvre et ne comportait pas de titre pour Lexier. La raison de ce choix était qu'on pouvait lire une phrase demandant à l'imprimeur de signer le nom de Lexier. Selon lui, cela permettait de comprendre que par le passé, Lexier avait déjà demandé à quelqu'un de l'imiter, et cela résonnait avec le projet de Schwebel. Notons que ce qui fut exposé sur les murs d'art fut une copie du courriel que Lexier envoya à Julie Tremble, et non le colophon.

Please Do Not Submit Original Works a fonctionné, d'une part, grâce à l'utilisation du nom, et de l'appropriation du curriculum vitae et du portfolio d'un artiste canadien reconnu³⁸⁸. La vraisemblance était donc déjà attestée par la figure de Lexier, qui a été ciblé scrupuleusement par l'artiste canadien³⁸⁹. D'autre part, dans le dossier de proposition que Schwebel a envoyé à *articule*, celui-ci a inclus de faux documents – tel que le texte présentant la proposition de Lexier qui consistait en un journal donné gratuitement aux visiteurs du centre – et ce dossier fut envoyé à partir d'une fausse adresse électronique³⁹⁰. Dans l'analyse que fait Amber Berson du projet de Schwebel, celle-ci est d'avis que la fausse proposition que Schwebel a envoyée avait une thématique commune avec le travail de Samantha Kinsley, une artiste de Nouvelle-Écosse qui allait partager l'espace du centre³⁹¹. Le projet *Mass* de Kinsley était un dessin de grande dimension fait avec une épingle, et présenté « en cascade » dans l'espace d'exposition³⁹². Par cette concordance entre les deux projets, la fausse proposition devenait plausible, et apparemment pertinente pour la programmation d'article.

³⁸⁸ Dans un échange courriel avec Schwebel, celui-ci nous a communiqué d'autres précisions. Le portfolio qu'il a construit était constitué d'images de projets de Lexier trouvées en ligne et dans des monographies que Schwebel avait numérisées. Le portfolio contenait également des photographies personnelles prises par l'artiste lors d'une exposition de Lexier à Toronto. Le curriculum vitae fut trouvé en ligne, auquel Schwebel ajouta un dossier de presse composé d'articles et d'entrevues avec Lexier trouvés en ligne également (Correspondance électronique avec Joshua Schwebel, 27 avril 2016).

³⁸⁹ Selon Berson, le choix de s'arrêter sur Lexier par Schwebel fut motivé par la reconnaissance de cet artiste canadien autant au niveau artistique que commercial. Lexier est un artiste s'intéressant à l'appropriation artistique, de la même manière que Schwebel, et qui s'inscrit comme lui dans les pratiques conceptuelles.

³⁹⁰ *Ibid.* p. 73.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Site web d'article, Sam Kinsley, *Mass*, présenté du 24 août 2012 au 30 septembre 2012, Récupéré de <http://articule.org/en/projects/mass>. Les perforations dans le papier représentaient notamment le nombre de cents présents dans le chiffre de sa dette personnelle.

3.3.3 La diffusion de *Please Do Not Submit Original Works*

Le projet de Joshua Schwebel fut diffusé dans son intégralité comme canular dévoilé. Les traces « physiques » du canular, de son commencement jusqu'à sa conclusion, furent présentées et accrochées dans les locaux d'article (voir Annexe C). La documentation était, entre autres, la proposition d'exposition écrite par Schwebel sous le nom de Lexier, la lettre d'acceptation du « projet » de Lexier rédigée par Julie Tremble, et la lettre de Schwebel adressée à l'article qui dévoila le pot aux roses. Dans ce cas-ci, le canular dévoilé a su bénéficier d'un diffuseur institutionnel, de la même manière que *1999TM* fut exposé dans les espaces d'Akbak Sanat en Turquie. Le but de Schwebel n'était pas de diffuser une fausse information à grande échelle, mais bien de tromper l'équipe du centre montréalais. Ayant réussi, l'installation *Please Do Not Submit Original Works* fonctionne à la manière d'une œuvre achevée. Ce que le public est amené à voir sont les traces de l'interaction entre l'artiste et la représentante du centre, et le faux dossier d'artiste qu'a créé Schwebel. Donc, il s'agissait de la documentation d'un canular terminé, par opposition à la documentation d'un canular « actif » comme dans le cas du projet de Blum et des documents attestant l'existence de Safiye Behar que nous avons présenté au premier chapitre.

Ce canular comportait également une deuxième partie que nous attribuons à sa diffusion par son utilisation du médium de la performance-conférence. Dans le cadre de l'exposition, l'artiste mandata un panel de critiques composé de Patrice Loubier et du père de Schwebel, qui adopta l'identité d'un critique d'art new-yorkais fictif appelé Carl Samuels³⁹³. Le public était ainsi induit en erreur en pouvant croire à un « vrai » critique d'art. Cette performance consistait en la figure de Samuels lisant une déclaration déjà écrite par Schwebel; celle-ci proclamait de manière grandiloquente le

³⁹³ Amber Berson, *op. cit.*, p. 75.

rejet du canular perpétré par l'artiste canadien³⁹⁴. Par la suite, il s'agissait pour Loubier de relire une deuxième fois la déclaration précédente, mot pour mot. Cette répétition fonctionnait pour Schwebel comme un indice du détournement de la table ronde, à la manière d'une « auto-trahison ». Selon Berson, cette performance réaffirmait la thématique de l'attribution de l'auteur, déjà présente dans l'installation³⁹⁵. Il s'agissait pour l'artiste, à travers cette performance-conférence, de « dramatiser » la critique faite à son projet³⁹⁶. L'acceptation du projet de Schwebel par le centre d'artistes peut être vue comme un échec, au sens où le comité aurait dû au départ rejeter la proposition initiale étant donné que rien n'avait été écrit par Lexier lui-même. Et cette performance à articule semble être la réponse de Schwebel face au consentement du centre vis-à-vis l'adoption de son projet, donc réalisant la fonction correctrice du canular.

3.3.4 Le dévoilement de *Please Do Not Submit Original Works*

Tel que mentionné précédemment, la « révélation du pot aux roses » se fait par l'artiste canadien lorsque celui-ci apprend que la fausse proposition qu'il a rédigée en utilisant le nom de Lexier est acceptée par le centre. Moins d'une semaine s'était écoulée entre la lettre de Julie Tremble adressée à Micah Lexier (27 avril 2012) et le courriel envoyé par Schwebel à cette dernière lui dévoilant son identité (3 mai 2012)³⁹⁷. Par la suite, le courriel de dévoilement de Schwebel à Lexier (date inconnue), et la réponse positive de ce dernier (15 septembre 2012) ont suivi. En somme, le but étant atteint, le dévoilement était de mise.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Site officiel de Joshua Schwebel, *op. cit.*

3.3.5 *Please Do Not Submit Original Works* : le canular et la critique institutionnelle

La visée de ce projet est clairement affirmée par Schwebel et Berson : il s'agissait de souligner une contradiction dans le processus de sélection des centres d'artistes³⁹⁸. Selon l'auteure, le climat d'austérité sévissant dans le milieu des arts au Canada amène les centres d'artistes à s'institutionnaliser de plus en plus³⁹⁹. En utilisant le nom de Micah Lexier, un artiste reconnu et établi du milieu, Schwebel a tenté d'exposer la problématique présente dans le mandat de certains centres d'artistes : celle résultant de la volonté d'exposer la pratique radicalisée d'artistes émergents et l'ambition de présenter des artistes respectés⁴⁰⁰. Suivant cette visée, le canular de l'artiste canadien s'inscrit dans le courant de la critique institutionnelle.

Berson explique que ce projet est une illustration des idées lancées par Andrea Fraser au sujet du changement de paradigme de la critique institutionnelle, à savoir comment les artistes, maintenant devenus des figures institutionnalisées de l'histoire de l'art peuvent encore participer de ce courant⁴⁰¹. Or, le projet de Schwebel va se terminer par son institutionnalisation. Le souhait de Fraser de démanteler et perturber les institutions artistiques a évolué vers la défense de celles-ci, et pourrait s'appliquer à *Please Do Not Submit Original Works* selon Berson. Selon l'auteure, le projet qui se voulait critique au départ a su générer un dialogue important entre l'artiste et le

³⁹⁸ Amber Berson, *op. cit.*, p. 73.

³⁹⁹ *Ibid.* Ce phénomène a été abordé dans d'autres projets de Schwebel tel que *Popularity* de 2012. Cette intervention publique impliquait la visite de 750 spectateurs embauchés par l'artiste (soit trente-cinq par jour sur cinq semaines au total), chacun recevant un cachet issu de la bourse du CALQ de Schwebel, dans une galerie de Montréal afin d'augmenter anormalement ses statistiques de visites.

⁴⁰⁰ *Ibid.* Selon Schwebel, le faux dossier envoyé à l'artiste qui présentait les grandes lignes du projet de Lexier était volontairement flou, et mince en contenu. Le choix de s'arrêter sur le centre d'artistes montréalais fut motivé entre autres par le mandat d'artiste se disant ouvert aux « artistes testant les limites du geste artistique en prenant des risques dans des alternatives hors des institutions ».

⁴⁰¹ Andrea Fraser, « From the critique of institutions to an institution of critique », dans *Institutional critique. An anthology of artist's writings*, sous la dir. d'Alexander Alberro et Blake Stimson (Cambridge : MIT Press 2011), p. 409.

comité de programmation d'article. L'institutionnalisation du projet de Schwebel peut être comprise comme l'acceptation du centre face à la critique qu'il a opérée.

Également, Fraser conclut son texte sur l'idée de ne pas être contre l'institution, puisque les artistes en font aussi partie. L'auteure est d'avis que la critique institutionnelle opposant l'art à l'institution, ou bien qui suppose l'existence de pratiques artistiques radicales ne pouvant exister qu'en dehors des institutions, est un concept contredit notamment par le travail de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Hans Haacke⁴⁰². En élargissant la conception de l'institution artistique dont elle fait une condition irréductible à l'existence de l'art lui-même, nous comprenons l'idée avancée par Fraser, celle de l'internalisation de l'institution artistique par l'ensemble des agents du milieu (artistes, public, critiques, historiens, etc.)⁴⁰³. Schwebel a renouvelé cette approche dans son canular.

L'aspect comique du projet *Please Do Not Submit Original Works* se manifeste dans son titre ironique. Il fait référence aux règlements de soumission des centres demandant aux artistes d'envoyer des diapositives plutôt que les œuvres d'art elles-mêmes, alors que l'« œuvre originale » de Schwebel est dans son envoi. Toutefois, le comique est moins présent dans le projet, et nous croyons que cela est dû à l'échelle réduite de son canular. En ce sens, il visait la fonction du comité de programmation du centre d'artistes. À cette échelle, la relation entre Schwebel et article devient une relation étroite, presque personnelle. Et sur ce point, *Please Do Not Submit Original Works* renvoie aux problématiques de l'art d'appropriation, notamment sur la paternité de l'œuvre, la signature et la propriété intellectuelle⁴⁰⁴.

⁴⁰² *Ibid.* p. 411.

⁴⁰³ *Ibid.* p. 413.

⁴⁰⁴ Nous sommes d'avis que le potentiel de risques du projet de Schwebel, qui s'est finalement résolu avantageusement, s'apparente aux réactions face au projet *Bootleg* de l'artiste québécois John Boyle-Singfield. « Bootleg » désigne une copie illégale d'une œuvre piratée. En 2013, celui-ci présentait à la

Dans le cas de Schwebel, Lexier a réagi positivement à son projet comme on l'a mentionné précédemment. Le projet de Schwebel fut conçu dans la visée d'être un « correctif » pour article. S'il a su provoquer le rire chez les employés du centre et son comité de sélection, c'est grâce à Schwebel qui a su viser juste en soulignant un travers et une insuffisance. Lors de la performance-conférence et de la discussion autour du projet, les membres du comité ont pu prendre la parole et expliquer leurs réactions⁴⁰⁵. La plupart étaient agréablement surpris d'avoir été bernés, puisque justement, ils ne se « prenaient pas au sérieux »⁴⁰⁶. Le comité a également expliqué les motivations du choix de Lexier à Schwebel, notamment celui-ci n'avait pas eu d'exposition à Montréal depuis plusieurs années.

Pour conclure ce chapitre, nos trois études de cas démontrent les usages variés du canular en art contemporain. Nous avons analysé les projets du groupe Ultralab™, Jonathan Demers et Joshua Schwebel à travers les éléments de définition apportés au premier chapitre, à savoir la plausibilité, la diffusion, et le dévoilement. Tel que nous l'avons mentionné tout au long de la recherche, le canular est souvent analysé comme une forme critique. Il n'est pas faux de le comprendre ainsi; on l'a vu dans l'utilisation du canular activiste, ou dans son utilisation critique par les Mattes. Cela

galerie Espace Virtuel une version piratée de l'exposition précédente, *Hors Champ*. Boyle-Singfield s'était approprié les œuvres d'artistes comme Adad Hannah, Marisa Portolese et Marc Séguin en les copiant volontairement de mauvaise qualité. Le projet *Bootleg* fut controversé, et eut une certaine résonance dans les médias, dont une lettre du président du RAAV qui condamna le projet de Boyle-Singfield. L'artiste québécois, subissant une certaine pression du milieu artistique et des médias, a choisi de fermer l'accès à son exposition. En d'autres termes, le projet d'œuvre-exposition *Bootleg* fut exposé « intégralement » sans que le public y ait accès. À la différence de Schwebel, qui cible précisément et méthodiquement un artiste et une institution, l'ampleur du projet *Bootleg* accrut le potentiel de risques, pour finalement basculer dans un dialogue de sourds entre l'artiste, l'institution, les agents concernés du milieu artistique et les médias de masse. Voir Dominique Sirois-Rouleau, « La manifestation interdite de l'art à l'œuvre », *Esse – arts et opinions*, n° 82 (2014).

⁴⁰⁵ *Discussion avec Joshua Schwebel, Patrice Loubier et Carl Schwebel*, [en ligne, baladodiffusion]. (2012, 23 septembre). Récupéré de <http://www.articule.org/fr/projects/micah-lexier>.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

dit, nous venons de présenter des cas de figures qui excèdent et vont approfondir cette visée critique que l'on associe généralement à cette pratique. Il peut être, dans le monde de l'art, apprécié comme tel, de manière « désintéressée ». Nous revenons donc aux idées de Rancière mentionnées au deuxième chapitre, à savoir que le canular en art contemporain a la possibilité d'être compris comme forme esthétique autonome, qui n'a pas besoin de fonction critique expresse.

Le groupe Ultralab™ a su utiliser le caractère de plausibilité du canular qui est dans ce cas-ci pratiquement sans faille. Ces faux cartons d'invitation auraient pu bernier quiconque, et nous croyons que si l'initiative était refaite aujourd'hui dans le milieu de l'art, les réactions seraient encore démesurées, peut-être même pires si l'on se fie aux réactions engendrées par les canulars présentées tout au long de la recherche. Avec son projet *Pascal Rhoze*, Jonathan Demers aura démontré que le canular est un jeu constant entre les limites du vrai et du faux, et de ce qui en emprunte les apparences, à savoir la vérité du dévoilement. Il est un exemple où le canular une fois lancé dans le monde réel a la possibilité de libérer son potentiel de mystification jusqu'à un moment peut-être indéfini. Et Joshua Schwebel a su démontrer que le canular utilisé comme un « correctif » et une forme contestataire à l'endroit de l'institution artistique peut se résoudre dans un dialogue entre l'artiste et l'institution.

Évidemment, la teneur critique de ces projets n'est pas à omettre. Ultralab™ s'est attaqué au réseau de l'art parisien en tentant de court-circuiter le carton d'invitation, un moyen privilégié de communication. Schwebel visait l'institution du centre d'artistes et son comité de programmation en le mettant au défi de rejeter une soumission de projet d'un artiste connu et respecté du milieu. L'initiative de Demers est sans doute le projet le moins critique de notre échantillon puisque comme il l'a expliqué, son but était d'exposer des œuvres qui n'avaient d'autre existence que dans les revues d'art. La tromperie des comités de rédaction chez *Ex_situ* et *Esse* est

présente, mais elle a été opérée dans un but purement artistique selon nous. Le régime esthétique de Rancière nous permet donc de le comprendre ainsi : comme une forme d'appréhension du sensible sans dimension critique expresse.

Également, nous comprenons que ces canulars ont fonctionné parce que la tromperie s'est faite au départ dans le cadre de l'expérience de la vie quotidienne au sens de Goffman. À l'intérieur d'un cadre réel composé d'actions et d'interactions humaines sans l'institution en tant que lieu, Ultralab™, Demers et Schwebel ont utilisé un médium plausible de communication entre les agents du milieu de l'art : les cartons envoyés par les institutions, les soumissions d'articles à des comités de rédactions et la soumission d'un projet artistique à un comité de programmation. Il y a donc eu un canular parce que les artistes ont su infiltrer le cadre normatif et habituel du milieu de l'art; hors du contexte de l'exposition, mais selon une connaissance particulière de son fonctionnement. Et la présentation du canular dans le cadre institutionnel – musée, centre d'artistes, galerie, etc. – dans les cas du groupe Ultralab™ et de Schwebel n'a pu se faire que lorsqu'il a été dévoilé.

Demers reste un cas singulier dans notre étude. Nous croyons que cela pourrait être lié au fait qu'il n'est pas considéré comme un artiste au sens professionnel du terme; il est d'abord un historien d'art et un gestionnaire. Et son unique projet *Pascal Rhoze* peut être compris comme le canular d'un historien d'art vis-à-vis l'un de ses médiums de prédilection. Il fait donc comme historien de l'art la réciproque de ce que Kosuth et d'autres ont fait comme artistes, soit de s'approprier le médium de l'histoire de l'art, c'est-à-dire l'article savant⁴⁰⁷. Demers a opéré un mélange entre la mystification littéraire – création d'un critique d'art fictif – et l'art conceptuel – la création

⁴⁰⁷ Voir à ce sujet Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* (Genève : Institut d'art contemporain & Art Edition, 1999), et Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), *Conceptual Art : A Critical Anthology* (Cambridge : MIT Press, 1999).

d'œuvres qui n'existent que dans les revues. Et parce que son projet comporte un pseudo-dévoilement dans *Esse* et un dévoilement officiel dans son mémoire, ce canular est un exemple où la fiction « purement créative » est au premier plan, même s'il continue d'opérer sous une certaine tromperie. Et le potentiel de diffusion de la fiction que nous avons soulevé le distingue à l'intérieur de notre analyse.

En d'autres termes, les formes et les fonctions du canular seront pratiquement toujours liés à sa réception comme nous venons de le voir dans ce chapitre. Par exemple, nous aurions entrepris une lecture différente des fonctions de *Please Do Not Submit Original Works* si celui-ci avait été reçu par Lexier comme une usurpation de son identité, mettant en jeu le statut juridique du projet de Schwebel. Donc, par conséquent, le canular est une pratique artistique essentiellement contingente

CONCLUSION

Ce mémoire a esquissé une étude sur les formes et les modes de fonctionnement du canular, à la fois dans la culture populaire et dans le champ de l'art contemporain. Initialement, notre interrogation était de comprendre comment celui-ci fonctionne comme pratique artistique, et quelles étaient ses caractéristiques spécifiques. Divisée en trois chapitres, notre recherche a d'abord tenté de le cibler à travers sa définition et sa présence dans l'histoire de l'art du XIX^e et du XX^e siècle. Aussi, nous avons approfondi ses affinités théoriques avec le ludique et le comique, et son utilisation concrète par les artistes contemporains. À notre avis, une brève conclusion se résumerait en ces termes : le canular en art contemporain est une pratique ludique impliquant des tensions se manifestant selon deux aspects respectifs, à savoir son dévoilement et son humour. La première tension concerne l'alternative entre le dévoilement et le non-dévoilement du canular. Si nous avons été en mesure de prouver la nécessité du dévoilement au canular dans l'art contemporain, il est cependant impossible d'éliminer la possibilité du non-dévoilement de celui-ci. On l'a vu, cette pratique artistique a la possibilité de mettre en scène un questionnement constant sur sa propre nature en tant que canular « révélé ». C'est un peu comme si le canular, une fois lancé dans le milieu de l'art contemporain ou la société, ne peut être autre chose qu'une équivoque. Il y aura presque constamment un va-et-vient entre son dévoilement et son non-dévoilement une fois qu'il est reçu par ses « victimes », et plus le nombre de celles-ci augmente, plus l'équivoque sera puissante. L'autre tension du canular concerne la nature du rire qu'il peut susciter. Par son humour, il est à la fois un outil de correction d'un travers social, mais il n'est pas pour autant vertueux. Ce rire provoqué par le canular peut s'avérer également transgressif et cruel puisqu'il est profondément indépendant des conventions sociales. Il ne fait pas rire tout le

monde, et le canular opère sur cette tension entre un humour à la fois traditionnel et un humour corrosif et iconoclaste. Bref, il est moins bénin qu'il peut sembler.

D'une part, nous voulions tenter d'apporter une définition opératoire du canular dans le champ de l'art contemporain. Étant donné son acception courante – une blague et une moquerie inoffensive –, il était nécessaire d'approfondir son étymologie, son origine ainsi que sa traduction dans la langue anglaise, le *hoax*. Nous avons pu retenir au passage la pertinence d'une des premières définitions du canular datant de 1914, c'est-à-dire comme un rite de passage : une initiation dans un contexte scolaire au départ infligée aux nouveaux étudiants de l'École Normale Supérieure. Et ce rituel servait, entre autres, à inculquer le sens de l'humour. Il y a donc dans le canular une forte filiation avec l'humour, une piste qui était à explorer selon nous. Dans le but de clarifier le terme de « canular », nous avons différencié celui-ci de son plus proche parent, la mystification, selon l'étude qu'en a fait l'auteur Jean-François Jeandillou. Si le canular et la mystification partagent le même principe, celui de tromper dans le but de se moquer, nous avons vu que le terme de mystification s'applique de manière plus précise au champ littéraire étant donné les nombreuses études faites à ce sujet, la première datant de 1812. En d'autres termes, le canular en art contemporain se manifeste moins dans un objet, mais bien dans les interactions et les situations autour de celui-ci.

Nous avons également recontextualisé le canular au niveau de ses affinités avec les courants artistiques de l'histoire de l'art du XIX^e et XX^e siècle, soit avec les Incohérents, Dada et l'art web. L'inclusion de cas de figures notables nous a permis de situer la genèse de cette pratique dès 1910, avec le peintre Joachim-Raphaël Boronali et l'œuvre *Et le coucher s'endormit sur l'Adriatique*, peinte avec la queue d'un âne. Les premiers canulars artistiques ont d'abord été des instruments de contestation envers les agents du milieu de l'art, ciblant principalement les critiques

et les Salons affichant un biais favorable envers les nouvelles tendances de l'art moderne de l'époque. La pratique évoluera vers l'ouverture de ses formes et de ses actions, notamment sur la possibilité de créer et « faire vivre » des fictions artistiques à l'intérieur des institutions, tel que l'ont fait Yoon-Ja & Paul Devautour, et Peter Hill. Dans le contexte de l'art contemporain, les procédés du canular, tels que l'emploi de tours, l'utilisation de la fiction et de la figure du *trickster*, imprègnent la pratique artistique d'artistes comme Cattelan, Motti et Monkman. À l'heure actuelle, et ce depuis l'avènement d'Internet, un canular – artistique ou non – a la possibilité d'être créé, diffusé et dévoilé (ou non-dévoilé) en l'espace de quelques minutes.

Lorsqu'il a été question de définir cette pratique dans le champ de l'art contemporain, nous l'avons fait selon trois éléments, ou conditions opératoires d'existence : la plausibilité, la diffusion et le dévoilement. Cette première caractéristique s'explique d'abord par l'effet de réel que crée le canular. Pour fonctionner, il doit s'inspirer de la réalité ambiante ou de situations plausibles en mimant leurs apparences, un ressort déjà mis en lumière chez Aristote avec la mimésis. Nous avons également souligné l'importance de considérer l'action de la tromperie du canular à l'intérieur du cadre de l'expérience réelle et quotidienne chez Goffman. Il s'agit d'une caractéristique fondamentale qui le différencie des autres pratiques en art contemporain utilisant la fiction. Une fois cette condition remplie par le canular, sa diffusion est nécessaire. Ses différents types de diffusion nous ont permis de spécifier ses modalités, notamment lorsque celui-ci se voit médiatisé en tant que canular « actif », c'est-à-dire lorsqu'il est dans sa phase mystificatrice, ou en tant que canular révélé. Or, la coexistence possible de deux conditions (l'existence du canular comme canular dévoilé ou « actif ») vraisemblablement opposées renforce, d'une part, l'ambiguïté inhérente du canular, et d'autre part, le différencie des autres pratiques connexes en art contemporain. Comme troisième élément de définition, nous avons considéré l'importance du dévoilement, puisqu'il s'agit du moment où l'illusion sera terminée,

et à partir duquel la réception du canular sera dorénavant complète. Comme l'indique Kingwell, le dévoilement est le moment où nous sommes confrontés au pouvoir de l'illusion créée par le canular. D'une certaine manière, l'individu serait au *seuil* de cette illusion, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur provoquant ainsi un état de conscience stimulant, celui d'une autoréflexion sur les mécanismes de pensées. Il s'agit d'un élément important à retenir pour quiconque s'intéresse à cette pratique artistique.

En opposant le dévoilement du canular à la problématique du non-dévoilement, nous affirmons que celui-ci doit se doter d'un dévoilement pour être nommé ainsi. La possibilité du non-dévoilement fut cependant déjà affirmée par certains auteurs, notamment Yves Chalas et Claude Orsini, et cette position s'explique par une vision du canular où son ambiguïté inhérente deviendrait la norme pour toutes les œuvres en art contemporain. Suivant cette vision, le canular serait en quelque sorte neutralisé, et perdrait sa charge critique et corrosive. Également, considérer le non-dévoilement vient évacuer la possibilité qu'il peut s'écouler plusieurs mois – même plusieurs années comme nous l'avons remarqué chez Ultralab™ – entre la création d'un canular et son dévoilement.

Le but de ce travail de recherche était également d'affirmer la spécificité de la pratique du canular en art contemporain, et à cet effet, nous croyons que l'objectif a été atteint. À la lumière de la littérature qui porte sur notre sujet, un approfondissement de la forme comique et ludique du canular s'imposait. Si plusieurs auteurs se sont intéressés au canular, c'est d'abord pour le présenter en tant que forme autoréflexive et critique dans l'art et la littérature. L'humour et le jeu du canular sont considérés par tous les auteurs qui s'y intéressent : son acception courante est généralement partagée. Toutefois, le ludique et le comique se trouvent à être moins étudiés. Et notre hypothèse de départ était de considérer le canular, sans pour autant

évacuer ses visées critiques, comme forme ludique et comique afin d'attester de sa spécificité. Pour ce faire, les théories sur le jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois ont permis de le comprendre en tant que *jeu* avec les conventions, empruntant parfois l'habit du *trickster*. Également, il est à considérer selon la typologie de Caillois comme un type de *mimicry*, c'est-à-dire que le canular permet à l'artiste de jouer un rôle en devenant un personnage illusoire. Par contre, cette association peut sembler équivoque pour certains : la *mimicry* étant un type de jeu surtout associé aux arts du spectacle. Dans ce cas-ci, la définition du ludique tel que développée par les auteurs Marie Fraser et Jacinto Lageira nous a permis de saisir une autre dimension du ludique que nous avons associée au canular : il permet de jouer et en même temps de *déjouer* les attentes d'un agent du milieu de l'art en plus d'être une forme d'engagement vis-à-vis le réel.

Également, afin de considérer le canular comme forme comique, la théorie sur le rire de Bergson a servi d'élément central à cette démonstration. Cette idée du rire, à la fois en tant que « correctif » vis-à-vis un travers social et en tant que geste visant à consolider le lien de groupe, est essentiel pour la compréhension de cette pratique dans l'art contemporain. Selon nous, la théorie du rire de Bergson – de la *mécanique* plaquée sur du *vivant* – fonctionnerait ainsi pour notre époque : le canular est un geste social, une forme du *vivant*, qui, avec le leurre, opère sous le déguisement de la *mécanique* afin de s'insérer dans l'environnement. En d'autres termes, la société devenue irrémédiablement mécanisée par la technologie et la réalité virtuelle, le canular devient du *vivant* plaqué sur la *mécanique*, mais seulement lorsqu'il sera dévoilé comme tel, c'est-à-dire comme canular révélé.

En guise de troisième section à ce mémoire, il était nécessaire de mettre à l'épreuve les éléments théoriques développés dans les deux chapitres précédents. Nous avons étudié trois projets variés, autant dans leurs médiums que dans leurs motivations : des

revues scientifiques en art faisant vivre un faux historien avec ses comptes rendus sur de fausses expositions, des cartons d'invitation « piégés » pour de faux vernissages et la soumission d'un faux projet d'exposition sous le nom d'un artiste réel. Ultralab™, Jonathan Demers et Joshua Schwebel sont des artistes contemporains qui nous ont permis, encore une fois, de saisir la complexité, la diffusion, la révélation et la création des canulars en plus de pouvoir mettre en application nos conditions opératoires à une définition en art contemporain.

En tout dernier lieu, nous en sommes arrivés à une constatation et une limite importante pour notre recherche. Lorsqu'il est question d'étudier des phénomènes tels que la réalité, la fiction et le pouvoir de l'illusion, nous admettons que notre étude a pu se faire selon une vision apparemment binaire. Car ultimement, c'est à travers des rapports d'opposition relevant d'une attitude quasi dualiste – vrai-faux, réalité-fiction, illusion-certitude, etc. – que nous avons pu cerner notre objet d'étude, et affirmer sa spécificité. Cela étant dit, nous avons présenté des approches ouvertes. Par exemple, la question du *seuil* du canular et l'état de suspension qu'apporte sa révélation, les pratiques artistiques « en marge » telles que la *parafiction* et les « superfictions », la vision des œuvres d'art comme des métaphores de la réalité selon Lageira, etc.

Une autre piste à explorer aurait été la contingence du canular en art contemporain, l'idée sur laquelle nous avons conclu le troisième chapitre. Nous savions au départ que le canular avait une dimension indécidable, et en explorant ses modalités d'action et ses affinités théoriques avec l'humour (un correctif et une transgression), nous avons réalisé la prégnance de cette caractéristique pour notre objet d'étude. Il est à la fois résistant à la définition, et lorsqu'il est applicable concrètement aux projets des artistes, la réception (aléatoire la plupart du temps) du canular conditionne fortement l'interprétation qu'on peut en faire. En d'autres termes, la contingence du canular en art contemporain fait en sorte que le chercheur doit constamment être prêt à découvrir

une nouvelle analyse d'un canular révélé. Et en même temps, il doit attendre que d'autres canulars soient découverts ou révélés d'une quelconque manière... C'est ce qui fait sa richesse heuristique et sa complexité déterminante.

ANNEXE A
1999™

Ultralab™, cartons d'invitations à des vernissages fictifs, 1998-1999.



**OPERATION
by ORLAN**

SAMEDI 12 DÉCEMBRE 1998
SHOW TRANS SYNTHÉTIQUE
SOIRÉE TRANSPLASTIQUE ET RADIATIONS SUB-BASSES

●
OUVERTURE DES PORTES 21 H
BEFORE 21 H / 23 H
FERRAETURE DES PORTES 6 H

●
DJS INVITÉS
LAURENT GARNIER (M), AMBLANT FAMILY (detroit)

Orlan, même opération chirurgicale-performance, Paris, © Alain Dariné



Ultralab™, cartons d'invitations à des vernissages fictifs, 1998-1999.



January 29th - February 27th 1999

JEFF KOONS

Works

Vernissages January 28th 6-00 p.m.

Repères #108 special issue
Text by Jean Boudrillard

Galerie Lelong

PARIS
15, rue de Tilsitt - 75008
Téléphone 33 (0)1 47 53 15 19
Facsimile 33 (0)1 47 53 54 55

ZÜRICH
Léopoldstrasse 14 - 8000
Téléphone 41 (0)1 251 11 20
Facsimile 41 (0)1 252 52 85

NEW YORK
20 West 57th Street NY 10019
Téléphone 212 512 46 70
Facsimile 212 267 00 26



Jeu de Paume

Guillaume Tournemire,
Ministre de la Culture et de la Communication

Jacques Fassinetti,
Président de la Galerie Nationale
du Jeu de Paume

Etienne Auber,
Directeur de la Galerie Nationale
du Jeu de Paume

sous patronage de leur haute Excellence
d'ambassade à l'Organisation
de l'Exposition

Vincent Corpet

du lundi 7 décembre 1998
de 10h à 19h

présentation à la galerie de 11h à 19h

1, place de la Concorde, Paris
arrivé par le train de Paris

Invitations pour deux personnes
et cartes sera distribués à l'entrée

Le programme sera présenté
du 7 décembre au 14 décembre 1998



ANNEXE B
PASCAL RHOZE

Pascal Rhoze, « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans À travers toi du regroupement d'artistes SRCA ». *Ex_situ*, n° 8 (2005), p. 4.

ne sont certes pas des catégories
tions prenant place dans la sphère
une communauté pour en changer
ons au sein du public

occupations demeurent et les canaux
à petites doses. À la question de la
ut citoyen a une responsabilité social
rtagées par plusieurs, si tant est qu
plus en plus axée sur le marché d
mensions et de voies d'exploration
jet à jamais inachevé, une révé
du adressées aux artistes engagé
it d'un contenu purement idéal
concerne le caractère créatif de
diffusion. Là se situe son intérêt

Québec, Les Presses de

N° 115, octobre/novembre/décembre

ouvertures, N° 50, Hiver 2004, p. 28-33.
N° 191, juillet/août 2003, p. 47

À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans À travers toi du regroupement d'artistes SRCA

par Pascal Rhoze

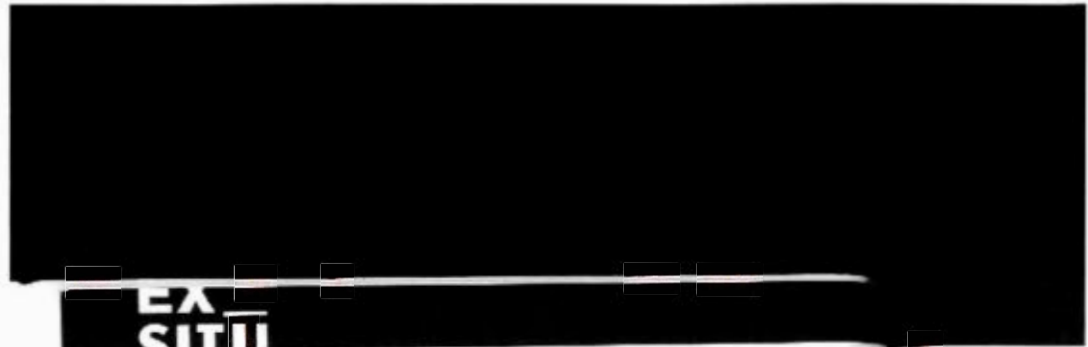
L'exposition *À travers toi* étrangement exposée au Centre des sciences de Montréal traite à la fois de la technologie et de l'implication du spectateur. Celui-ci est invité à modéliser l'espace qu'il visite, et ce, contre son gré. Dans le but de bien comprendre l'œuvre, une description minutieuse de l'espace d'exposition s'avère le meilleur moyen d'analyser les enjeux fondamentaux. Par un dispositif technologique complexe, *À travers toi* nous sonde littéralement l'intériorité. Le titre, à ce propos, pourrait laisser croire à un environnement connu que serait celui de la sentimentalité amoureuse, en particulier lorsque l'on entre dans la première pièce de l'exposition.

Cette première pièce est peinte en rose et contient deux portes qui se font face. En entrant par la première, le spectateur pénètre dans une salle de grandeur moyenne, vidée de tout mobilier, comme si un voleur était passé avant nous. On retrouve sur les murs latéraux des portraits de personnages féminins que l'on pourrait qualifier de « portrait de charme ». Dans des poses et des costumes qui rappellent l'imagerie des catalogues de vêtements pour femme, Christine, Sabine, Justine, Clémentine et Line semblent avoir laissé un souvenir à un dénommé Charles, d'après les dédicaces qu'elles ont inscrites sur leur photo respective. Sous chacune des images, un petit trou dans la paroi murale cache un capteur. Ceux-ci sont si subtils, tels des caméras de surveillance, qu'un spectateur plus ou moins attentif passerait sans jamais déceler le dispositif de pointe qui se cache derrière les murs.

Le dispositif

Les artistes du groupe SRCA (Système de retransmission des corps architectoniques) utilisent un dispositif de pointe dans le domaine des caméras de surveillance. Au fait des dernières études sur le sujet, étant eux-mêmes issus du domaine des sciences, les artistes utilisent une nouvelle technologie qui observe l'intérieur des corps dans un but très précis, de là le titre de l'exposition. Ce type de « caméra-senseur » capte l'émotion vive du spectateur et non simplement son image. À partir des ondes que celui-ci dégage, l'appareil sensible de détection des humeurs vives transcode le schéma ondulatoire du sujet pour le transmettre à un ordinateur central qui y associera une émotion, une humeur particulière. Dans le monde de la surveillance, ce type d'appareil est utilisé à des fins de prévention. De cette manière, les tempéraments de colère ou de rage sont détectables dès l'entrée d'un sujet dans une banque ou dans quelconque lieu susceptible de se faire dérober ses avoirs.

Pascal Rhoze, « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans À travers toi du regroupement d'artistes SRCA ». *Ex_situ*, n° 8 (2005), p. 5.



Une fois que le spectateur termine sa visite de la première salle il emprunte la seconde porte qui le mène au cœur d'une salle beaucoup plus grande. Il se retrouve alors dans un lieu en mouvement. Tout bouge autour de lui, comme si l'architecture se déconstruisait. Jusqu'à n'avoir presque plus rien aux alentours jusqu'à ce qu'un seul de déconstruction soit absent. À ce moment, le processus inverse est entamé jusqu'à la construction d'une nouvelle architecture dans laquelle le spectateur prend place. L'activité qui se déroule autour de nous prend environ dix minutes à se modifier. Les murs se déplacent, les couleurs changent, l'environnement autour se transforme. Ce type de changement d'espace, que l'on associe habituellement au monde de la réalité virtuelle devient un moment véritablement réel. Ce qui rend cette incursion possible, c'est que l'architecture de la seconde pièce est mobile, riche, modifiable et soumise par un système de ventilation qui gonfle et dégonfle les segments de la structure pour la rendre changeante, selon l'humidité vive recueillie dans la pièce précédente.

À travers qui?

Lorsque le spectateur entre dans la salle suivante, il pénètre dans l'émotion du spectateur précédent. Les données recueillies dans la salle rose sont alors retournées à un SMAM (Système de modélisation de l'architecture mobile) qui, lorsque la seconde porte s'ouvre, déclenche la transformation de ce second espace pour le rendre à l'image du spectateur entrant. L'architecture se déplace donc de l'autre, vers l'intérieur de soi. **ALWAYS**

Avant fait des études au collège de psychophysique ainsi qu'en science de l'observation des comportements humains, les membres du groupe SRCA cherchent à construire des imageries tridimensionnelles qui sont issues des émotions du spectateur. Ils soulèvent la sensibilité des structures phénoménales ils pénètrent à l'aide d'un système scientifique de pointe, les parois de la peau pour en extraire les phénomènes internes qui régissent nos actions, c'est-à-dire nos sentiments. C'est pour cette raison qu'à partir de leur recherche sur les caméras de surveillance à observation émotive (S.O.E.) ils ont créé un dispositif architectural qui s'inscrit parfaitement à l'intérieur des dernières recherches en architecture des mille ans de vie. Une exposition à vivre avec soi-même!

Toujours un peu plus loin. Ra-
laise préager tous les j
dans quant à la moult
accet sur la mise en u
stratant, la commasa
ceuvre dont elle fin
médiation de notre éper

Gregor Schneider a
Dans un coin sombre de
l'œil, une œuvre d'art
d'un symbole misal
catholique. C'est auqu
les frontières entre les pi
les conséquences de ces j
du sculpteur portait auto
la mise en crise du réel j
dans ses travaux antérie

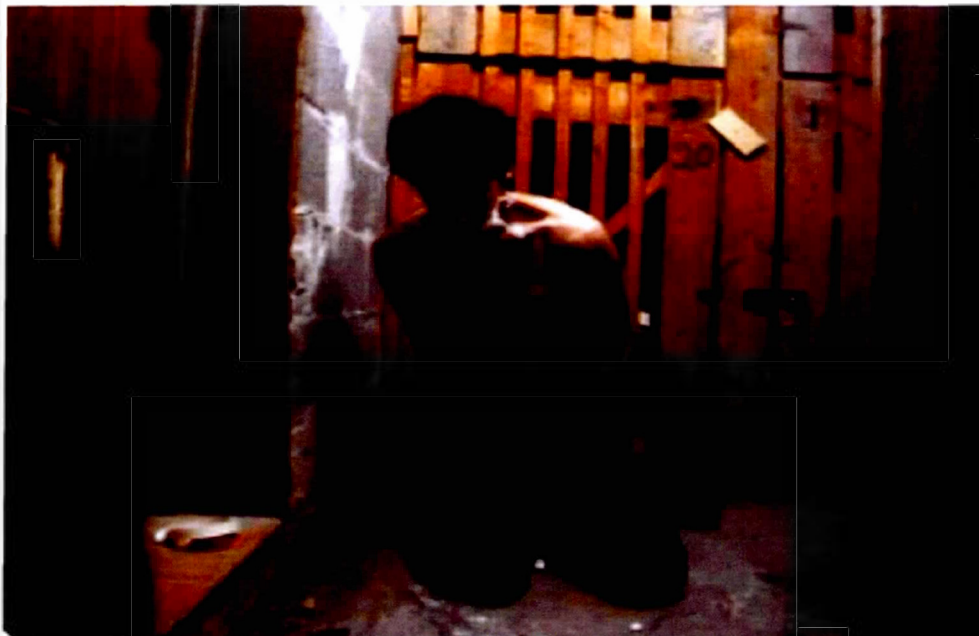
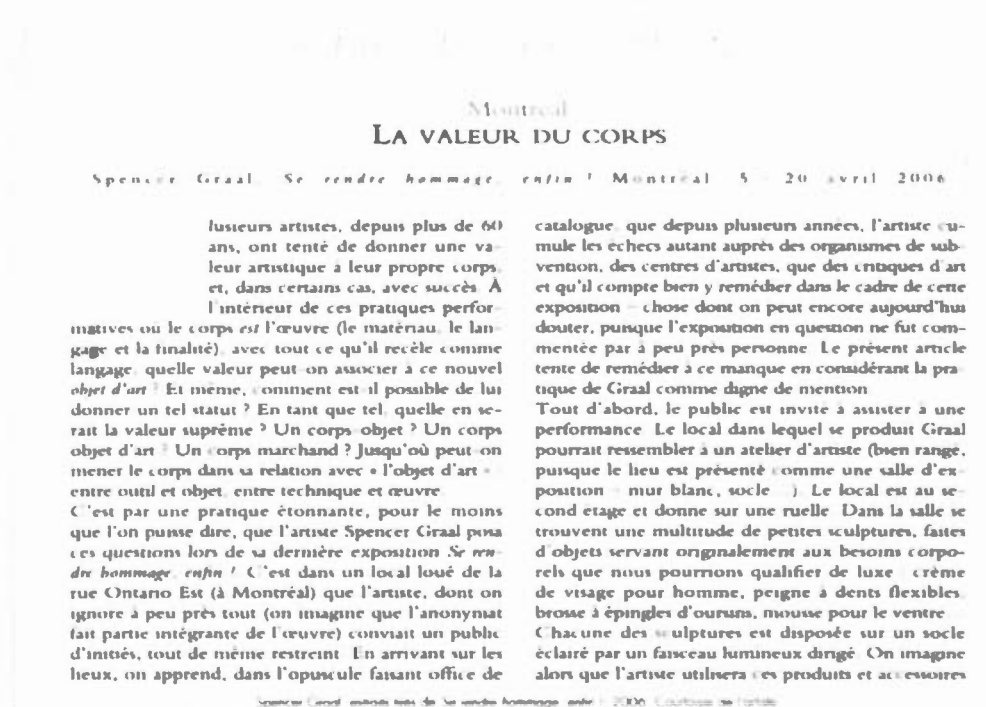
Engagé dans un tout se
ramifié comme un labo
À même sa demeure, l'a
complément pas la suite
ouvertures des fenêtres
sustien des espaces se re
sou installation, inconnu
Haut et avec les vitres

Provoquant un mouvement
personnel afin de recréer
du pavillon allemand de l

À travers toi, Centre des sciences de Montréal
jusqu'au 20 janvier 2006

1. La psychophysique est définie par Alfred Jarry comme la science des relations analogiques. Voir à ce sujet Alfred Jarry, « Centre et espace des sciences », Montréal, *publinter* 1994, dans *Œuvres*, éd. Bédarida, Robert Laffont, Paris, 1994, p. 272-283.

Pascal Rhoze, « La valeur du corps ». *ETC*, n° 75 (2006), p. 57.



Pascal Rhoze, « La valeur du corps ». *ETC*, n° 75 (2006), p. 58.



lors de sa performance. Sur un des murs se trouve un écran de projection où s'inscrit et se désinscrit le message « en attente »

Détail, exposition

L'artiste amorce sa performance. Il porte un chandail où est dissimulée une caméra miniature. L'inscription « en attente » disparaît alors de l'écran, et une image nerveuse apparaît – qui est en fait la retransmission de ce que filme la caméra cachée dans le vêtement. Graal est au fond de la salle. Il avance, dans une sorte d'allée construite par les socles sur lesquels se trouvent les produits de beauté. Il déambule entre les soins corporaux, n'y allant pas de main morte. Il passe environ cinq minutes au premier socle (soin facial). Dès lors, comme il y a environ 40 socles, les spectateurs craignent d'être là pour longtemps. Aussi, ils anticipent l'état dans lequel Graal arrivera à eux, au bout du parcours – surenduit de plus de 40 produits. Certes, la performance risquait d'être longue, mais jamais nous n'aurions pu prévoir ce qui arriva.

Graal était à peine arrivé au troisième socle lorsque deux hommes cagoulés surgirent de l'étage supérieur, via une fenêtre grande ouverte, et munis de cordes d'escalade. Ils immobilisèrent l'artiste à l'aide de ruban collant et se précipitèrent de nouveau vers la fenêtre ouverte. Comme le public se trouvait à l'extrême opposé de la pièce, et pris par surprise, per-

sonne ne bougea – ce qui facilita le travail des ravisseurs. Ces derniers descendirent avec l'artiste le dernier étage, aboutissant dans la ruelle, où une voiture les attendait. Surpris de la tournure des événements, les spectateurs se tournèrent vers l'écran – tout y était diffusé en direct. Il était donc possible, à cause du chandail équipé d'une caméra cachée, de suivre l'enlèvement en temps réel. Le trajet de voiture dura environ une heure, puis nous assistâmes à la séquestration de Spencer Graal, qui venait de se donner, par le biais de la dérobation, un statut de luxe, d'œuvre d'art ! Lui-même étant cette Œuvre à laquelle une bande de ravisseurs (ou collectionneurs) accordait une grande valeur.

Durant les deux semaines que dura l'exposition, les spectateurs visitant l'espace vidé de son performeur étaient face à une salle remplie de socles et équipée d'un écran diffusant l'évolution de la séquestration de Graal. Durant les premiers jours, l'espace d'enfermement était un endroit sombre (sous-sol). Ensuite, l'artiste fut transporté dans une salle close assez luxueuse. Un endroit ambigu, difficilement localisable, où Graal était la fois dissimulé et présentable. Depuis le départ, les ravisseurs (collectionneurs) connaissaient l'existence de la caméra dissimulée dans le chandail de l'artiste, qui diffusait en direct l'événement dans l'espace d'exposition. Ils mirent donc le chandail dans la même pièce que Graal, vi-

Pascal Rhoze, « La valeur du corps ». *ETC*, n° 75 (2006), p. 59.



sant l'artiste, épiant ses moindres gestes, tant pour leur bénéfice que pour celui des spectateurs se trouvant dans l'autre salle, rue Ontario.

Par un moyen plutôt inusité, l'artiste s'est donné une valeur. Pas n'importe quelle valeur, peut-être la plus grande : la valeur de Collection. Celle que l'on possède non pas pour ses vertus économiques, marchandes ou même utilitaires, mais par amour. Il donne au corps même de l'artiste le statut d'objet, tel qu'il ne fut jamais autant clairement illustré dans les pratiques de la performance. Comme le dit Jean Baudrillard :

« tout objet a deux fonctions : l'une qui est d'être pratiqué, l'autre qui est d'être possédé. La première relève du champ de totalisation pratique du monde par le sujet, l'autre d'une entreprise de totalisation abstraite du sujet par lui-même en dehors du monde. Ces deux fonctions sont en raison inverse l'une de l'autre. À la limite, l'objet strictement pratique prend un statut social : c'est la machine. À l'inverse, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. Il cesse d'être tapis, table, boussole ou bibelot [et corps dans le cas ici présenté], et c'est ce qui fait tout son intérêt] pour devenir "objet" (*Le système des objets*) ».

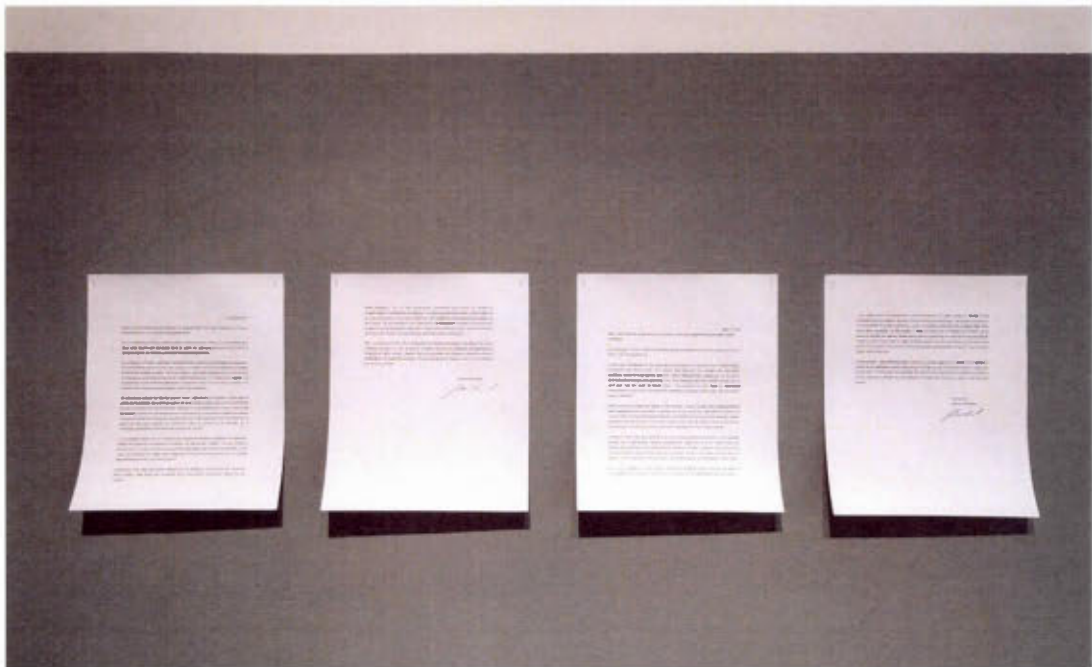
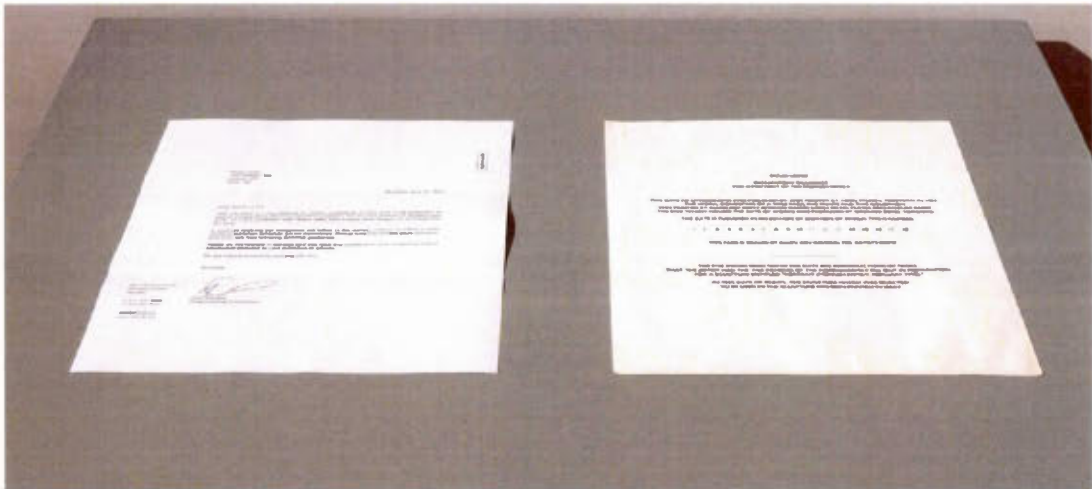
Tant que le corps sera utile, il n'arrivera jamais à atteindre le statut d'« objet pur », comme le nomme Baudrillard. Ce n'est qu'une fois retiré de sa réalité

en tant que corps qu'il parvient à échapper à l'utilitarisme pour s'élever véritablement à la valeur de l'œuvre d'art, ce que Graal est peut-être le premier à réussir totalement. Il n'est plus le célèbre outil technique dont nous parlait l'anthropologue Marcel Mauss. Il opère un dérapage entre le corps technique du performeur (pour deux raisons : le corps comme outil et matière dans la représentation, et par les multiples produits de beauté ou émerge encore plus l'idée du corps technique) et le corps en tant que finalité totale, en tant que véritable objet. Il ne sert plus de catalyseur comme dans la performance en général. Il se sert qu'à être aimé. Le corps de Graal ne sert plus d'instrument performant dans le but de faire de l'art, il devient Art. Il ne participe plus au monde : il est hissé hors du monde social en prenant la forme nouvelle d'un corps « iconique ». De la transformation prévue de son corps par les produits de beauté à l'enlèvement de ce même corps diffusé en tant qu'« objet d'art », la structure sémantique (étude du sens) que Graal donne à sa corporalité dans *Sérendipie hommage*, enfin illustre sa grande réussite artistique en même temps que le désarroi de n'être qu'un corps inactif et louangé – la partie d'une collection à jamais inachevée.

PASCAL RHOZE

ANNEXE C
PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS

Joshua Schwebel, documents imprimés des échanges entre l'artiste et la direction d'article, 2012.



Lettre de Julie Tremble adressée à Micah Lexier, 2012.

art icule

Micah Lexier
170 Fairlawn Ave.
Toronto, ON
M5M 1S8

Montreal, April 27, 2012

Dear Micah Lexier,

With this letter, it is my pleasure to confirm acceptance of your work to be presented as part of articule 2012-2013's programming season. We are very pleased to present your work, as a duo exhibition with Halifax artist Sam Kinsley, from August 24 to September 30, 2012.

A contract outlining our obligations will follow in the coming months, in which a more detailed exhibition schedule will be determined. Please note that articule pays exhibition and artist talk fees following CARFAC guidelines.

Please do not hesitate to contact us if you have any questions or wish to send us further information pertinent to your exhibition at articule.

We are looking forward to working with you.

Sincerely,



Julie Tremble
Programming Coordinator

BIBLIOGRAPHIE

- [auteur N/A]. (1999). Les faux cartons sèment le trouble. *Beaux-Arts magazine*, 179.
Récupéré de <http://www.worlds-of-ultralab.org/1999-cartons/presse.html>.
- Abdelmalek Ali, A. (2004). Edgar Morin, sociologue et théoricien de la complexité : des cultures nationales à la civilisation européenne. *Sociétés*, 4.
Récupéré de www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-99.htm.
- Alberro, A. (2000). Reconsidering conceptual art 1966-1977. Dans A. Alberro et B. Stimson (dir.). *Conceptual Art : A Critical Anthology*. New York : MIT Press.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Éditions Flammarion.
- Aristote. (1990). *Poétique*. Paris : Éditions des Belles Lettres.
- Babin, S. (2007). Le canular est un canular. *Esse – arts et opinions*, 60, 3.
- Bergson, H. (1900). *Le Rire* (éd. 2013). Paris : Éditions Flammarion.
- Berson, A. (2014). Classic Fake-Out. Joshua Schwebel at Article. *Esse – arts et opinions*, 82, 72-75.
- Braudeau, M. (2005, 15 juillet). Orson Welles, le génie mystificateur. *Le Monde*.
Récupéré de http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/07/15/orson-welles-le-genie-mystificateur-par-michel-braudeau_672792_3208.html.
- Breton, A. (1966). *Anthologie de l'Humour noir*. Paris : J.J. Pauvert.
- Brousseau S. (2009). Le canular, une pratique renouvelée par le web. *NT2 – Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré de <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/le-canular-une-pratique-renouvelee-par-le-web>.
- Brunel, R. (2010). Gianni Motti – La grande menace. *Esse – arts et opinions*, 68, 11-15.
- Brunette, E. (2014). Identity correction : comment se porte votre identité ? *Inter art actuel*, 117, 10-13.

- Caillois, R. (1967). *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris : Gallimard.
- Camfield, W.A. (1991). Marcel Duchamp's *Fountain* : Its History and Aesthetics in the Context of 1917. Dans R. Kuenzli et F. Naumann (dir.). *Marcel Duchamp : Artist of the Century* (p. 65-94). Cambridge : MIT Press.
- Castonguay, S. (2014). [Caché] – doublement Nul si découvert. *ETC*, 101, 22-27.
- Centre National de la Recherche Scientifique. (2005-). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/>.
- Chalas, Y. (1999). Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 103-114). Paris : L'Harmattan.
- Champey, I. (2001). Un formalisme réaliste. Dans *Formalisme, jeu de formes* (p. 75-101). Paris : Publications de la Sorbonne.
- Dachy, M. (2011). *Dada & les dadaïsmes*. Paris : Éditions Gallimard.
- Dagen, P. (1997). *La haine de l'art*. Paris : Grasset.
- De Duve, T. (1989). *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Paris : J. Chambon.
- Deglise, F. (2014, 1^{er} octobre). Art invisible : le leurre de la CBC fait le tour du monde. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/419884/art-invisible-le-leurre-de-la-cbc-fait-le-tour-du-monde>.
- Demers, J. (2007). Dévoiler le pot aux roses !. *Esse – arts et opinions*, 60, 34-35.
- Demers, J. (2008). *Œuvres sans demeure* (mémoire de maîtrise). Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/1449/>.
- Demir, A. (1999). Qui pirate l'art contemporain? *Technikart*, 31. Récupéré de <http://www.technikart.com/qui-pirate-lart-contemporain/>.
- Di Filippo, L. (2014). Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois. *Questions de communication*, 25, 281-308.

- Domecq, J.-P. (2008). *Artistes sans art ?*. Paris : Agora.
- Easton Ellis, B. (2015, 20 juillet). The Bret Easton Ellis Podcast – Anthony Jeselnik. [Webradio, baladodiffusion]. Récupéré de *Podcastone – Bret Easton Ellis Podcast* <http://podcastone.com/Bret-Easton-Ellis-Podcast>.
- Efrain, K. (2002). *Invisible Works. Borges and Translation*. Nashville : Vanderbilt.
- Fraser, A. (2005). *Museum Highlight : The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge : MIT Press.
- Fraser, A. (2011). From the critique of institutions to an institution of critique. Dans A. Alberro et B. Stimson (dir.). *Institutional critique. An anthology of artist's writings* (p. 408-426). Cambridge : MIT Press.
- Fraser, M. (commissaire). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. (2001). *Le Ludique*. [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Gattolin, A. (2006). Prélude à une théorie du hoax et de son usage subversif. *Revue Multitudes*, 25, Récupéré de <http://www.multitudes.net/Prelude-a-une-theorie-du-hoax-et/>.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- George-Cosh, D. (2006, 12 septembre). Reclusive downtown artist a hoax. *The National Post*. Récupéré de <http://www.nationalpost.com/news/story.html?id=239193a1-a542-47df-a6b7-0cc7fdadad1c&k=7209>.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Greene, R. (2005). *L'art Internet*. Paris : Thames & Hudson.
- Grojnowski, D. (1981). Une avant-garde sans avancée [Les "Arts incohérents", 1882-1889]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 73-86.
- Grojnowski, D. (1991). L'âne qui peint avec sa queue [Boronali au Salon des Indépendants, 1910]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 88, 41-47.
- Grojnowski, D. (2014). Le rire de Bergson et ses limites. *Études*, 11, 57-67.

- Gronlund, M. (2012). Eva and Franco Mattes : Camping in the Art World. Dans *Anonymous, untitled, dimensions variable* (p. 5-19). Londres : Galerie Carroll / Fletcher.
- Guelton, B. (2011). *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Heinich N. (1999) L'hypothèse du canular : authenticité et gestion des frontières de l'art. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 115-131). Paris : L'Harmattan.
- Heinich, N. et Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, création, fiction*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Hill, P. (2000). *Superfictions. The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice*.
Récupéré de <http://www.superfictions.com/phd/intro.html>.
- Huizinga, J. (1943). *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (2^e éd.). Paris : Gallimard.
- Jeandillou, J.-F. (1994). *Esthétique de la mystification*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Jeandillou, J.-F., (1999). Inesthétique de la réception (Le canular textuellement). Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 255-272). Paris : L'Harmattan.
- Jones, J. (2014, 30 septembre). Invisible art : the gallery hoax that shows how much we hate the rich. *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/sep/30/invisible-art-hoax-lana-newstrom-cbc>.
- Jouannais, J.-Y. (1997). *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*. Paris : Éditions Verticales.
- Jouannais, J.-Y. (2003). *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*. Paris : Beaux-arts magazines livres.

- K. Phaneuf, M.-A. (2007). Ludisme et ambiguïté dans le canular contemporain. *Esse – arts et opinions*, 60, 31-32.
- Kelly, P., et Oldring, P. (2014, 23 septembre). This is That – New York artist creates art that is invisible and collectors are paying millions. [Webradio, baladodiffusion]. Récupéré de *This is That with Pat Kelly & Peter Oldring* <http://www.cbc.ca/radio/thisisthat/>.
- Kingwell, M. (2006). Crossing the Threshold : Towards a Philosophy of the Interior. *Queen's Quarterly*, 113, 91-103.
- Kingwell, M. (2007). Sur les traces de Joseph Wagenbach. *Esse – arts et opinions*, 60, 14-17.
- Kuipers, G. (2008). The sociology of humor. Dans Victor Raskin (dir.). *The Primer of Humor Research* (p. 361-399). New York : Mouton de Gruyter.
- La Chance, M. (2014). Détournement, imposture, falsification. *Inter art actuel*. 117, 2-4.
- Lacroix, P. (1875). *Mystificateurs et mystifiés : histoires comiques en 1875*. Paris : Les éditions Chapitre.
- Lageira, J. (2001). Rien ne va plus. Dans Fraser, M. (commissaire). Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. *Le Ludique* (p. 95-99). [Catalogue d'exposition]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lambert-Beatty, C. (2009). Make-Believe : Parafiction and Plausibility. *October Magazine*, 129, 51-84.
- Larousse. (2008-). *Dictionnaire de français*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/>.
- Lebovici, E. (2006a). L'affaire des cartons piégés. Dans Wright, S. (commissaire), Akbank Sanat, Istanbul, Turquie. *Rumors as media*. [Catalogue d'exposition]. Istanbul : Akbank Sanat.
- Lebovici, E. (2006b). Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts. *Samaran 2*. Blou : Éditions Monografik. Récupéré de <http://www.worlds-of-ultralab.org/1999-cartons/psychopatho.html>.
- Loubier, P. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur l'art en contexte. *Inter art actuel*, 93, 32-33.

- Majastre, J.-O. (1999). Le canular, le désir. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 19-27). Paris : L'Harmattan.
- Moeglin-Decroix, A. (1996). Du catalogue comme œuvre d'art et inversement. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 56/57, 95-117.
- Mollet-Viéville, G. (2007). Ultralab™ la stratégie du produit dérivant. *Art Press*, 339, 48-51.
- Montclair, F. (1999). La littérature fantastique romantique : entre canular et malversation. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 61-74). Paris : L'Harmattan.
- Morsillo, S. (2011). Des fictions d'exposition. Dans B. Guelton (dir.). *Fictions & médias, intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Motard, A. (2007). Tout ça ne nous rendra pas la vérité. *Esse – arts et opinions*, 60, 7-12.
- Muracciole, M. (2000)...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache. *Le Portique*, 5. Récupéré de <http://leportique.revues.org/402>.
- Nodier, C. (1812). *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Office québécois de la langue française. (2000-). *Le grand dictionnaire terminologique*. Récupéré de <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>.
- Ohlheiser, A. (2015, 24 novembre). Did Drake die ? No, that was – yawn – a 4chan hoax. *The Washington Post*. Récupéré de <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/11/24/did-drake-die-no-that-was-yawn-a-4chan-hoax/>.
- Oriol-Boyer, C. (1999). Perec et l'écriture canularesque. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 27-41). Paris : L'Harmattan.

- Orsini, C. (1999). De l'universalité du canular... Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 319-335). Paris : L'Harmattan.
- Ouellet, D. (2011). *La duplicité à l'œuvre: la mystification dans L'abrégé d'histoire de la littérature portative et Bartleby et compagnie d'Enrique Vila-Matas* (mémoire de maîtrise). Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/4262>.
- Partouche, M. (2004). *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Paris : Al Dante.
- Perl, J. (2013). *Magicians & Charlatans: Essays on Art & Culture*. New York : Eakins Press Fondation.
- Picard, R. (1945). *Artifices et mystifications littéraires*. Montréal : Dussault et Péladeau.
- Pinto, E. (2001). *Formalisme, jeu de formes*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Poinsot, J-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Paris : Les presses du réel.
- Radin, P. (1972). *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*. New York : Schocken Books.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rannou, P. (2007). Du canular considéré comme un des beaux-arts. *Esse – arts et opinions*, 60, 3-5.
- Rigal-Cellard, B. (2004). *Le mythe et la plume : La Littérature indienne contemporaine en Amérique*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Robert, P., Rey-Debove, J., et Rey, A. (c2008). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Ryan, A. J. (1999). *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver : UBC Press.

- Saez, J.-P. (1999). Onze thèses sur le canular avec illustration. Dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.). *Du canular dans l'art et la littérature*. Quatrième rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble (p. 7-19). Paris : L'Harmattan.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil.
- Schiller, F. (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier.
- Schilling, D. (2015, 14 décembre). Has political correct culture gone too far ?. *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com/news/2015/dec/14/politically-correct-culture-millennials-generation>.
- Schwebel, J., Loubier P. et Schwebel C. (2012, 23 septembre). Discussion avec Joshua Schwebel, Patrice Loubier et Carl Schwebel. [Webradio, baladodiffusion]. Récupéré de <http://www.articule.org/fr/projects/micah-lexier>.
- Silva Ochoa, H. (2011). *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*. (Thèse de doctorat). Université de Paris III. Récupéré de <http://lewebpedagogique.com/jeulanguage/files/2011/01/PoetiquesLud.pdf>.
- Sioterdijk, P. (1983). *Critique de la raison cynique*. Paris : Éditions Christian Bourgois.
- Sirois-Rouleau, D. (2015). Antagonisme de l'art "hors les murs". *Espace : Art actuel*, 111, 76-79.
- Uzel, J.-P. (2009). Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada. *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : coédition INHA / musée du quai Branly. Récupéré de <http://actesbranly.revues.org/241>.
- Valenti, J. (2015, 28 janvier). PC culture isn't about your freedom of speech. It's about our freedom to be offended. *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/28/pc-culture-freedom-of-speech-freedom-to-be-offended>.
- Vexler, J. (1935). The Essence of Comedy. *The Sewanee Review*, 3 (43), 292-310.
- West, Lindy. (2015, 15 novembre). Political correctness doesn't hinder free speech – it expands it. *The Guardian*. Récupéré de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/nov/15/political-correctness-free-speech-racism-misogyny-university-yale-missouri>.