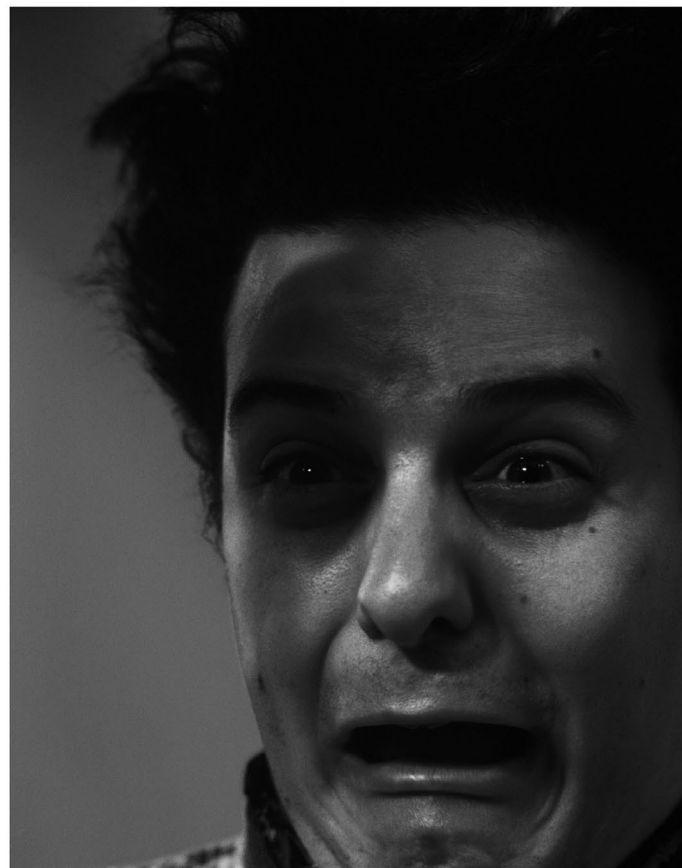


vraisemblable est plus étendu et plus mobile que la vérité. Il ressortit au *on dût*, antérieur à l'énonciation subjective, au *je*, et le proverbe en est une manifestation exemplaire<sup>10</sup>. Comme principe de la croyance, le vraisemblable désigne le jeu, le flou, l'irrégularité, sous une forme commune à la diversité des expériences.

L'introduction du contraste comique dans le drame rejoint l'ironie, telle que la conçoivent les romantiques allemands au début du dix-neuvième siècle : « forme du paradoxe », d'abord, puis « souffle divin » et « claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos »<sup>11</sup>. Aujourd'hui, cherchant à extrapoler le paradoxe, Lafont est tentée par une forme moderne du merveilleux, qui serait moins la nostalgie romantique du *naïf* qu'une imagerie du commun délivrée de l'ordre dogmatique de la représentation. Les masques colorés de la comédie sont de fausses têtes d'expression qui ne disent rien des passions humaines. Figurant une pure disposition à l'expression mimétique chez des acteurs occasionnels, ces visages anonymes réfléchissent le jeu même, l'activité de performance, la *claire conscience du jeu* libérée par la désorganisation du récit dramatique ; et, plus que les œuvres exposées, c'est cela, à travers elles, qui devrait être pour les visiteurs de l'exposition la chose à regarder, l'expérience à partager, l'image commune en train de s'actualiser<sup>12</sup>.

Après la trilogie noir et blanc, plus articulée, ces images figurent une sorte de régression, un babil feint, dirigé par l'artiste. On peut y voir également l'évocation, dans un lieu d'art, des performances plus ou moins improvisées d'un théâtre alternatif. Lafont a travaillé avec des gens jeunes, plus jeunes qu'elle, qui se connaissent et forment désormais à travers ses images un semblant de communauté. Mais elle s'en tient à ses habitudes. La communauté formée à l'occasion de l'exposition est *imaginaire*. Qui pourrait attester la réalité historique d'un groupe qui a entièrement péri dans un naufrage ? Personne. Mais Personne est déjà le faux nom qui permit à Ulysse de tromper Polyphème. Il fallait trouver une autre ruse. Seule la ruse de l'imaginaire pouvait défaire le drame et tromper les gardiens du récit. La phrase la plus retorse – l'autoréputation des *Souffleurs* – spécifie encore le genre de *celui* qui l'énonce. L'image ignore les genres. Elle est aucune personne, ou toutes en même temps, dans le temps, et les trois genres en une.



Suzanne Lafont. *Grimace*, 1992. Tirage couleur (cibachrome), 150 x 119 cm.

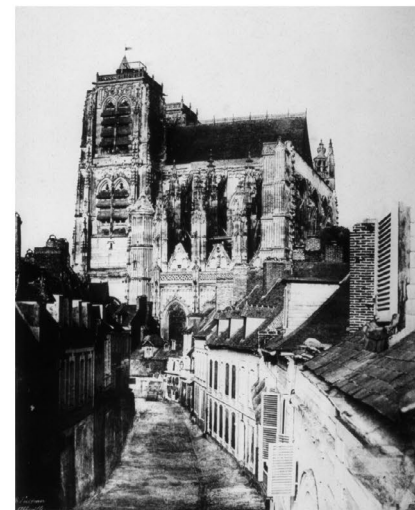
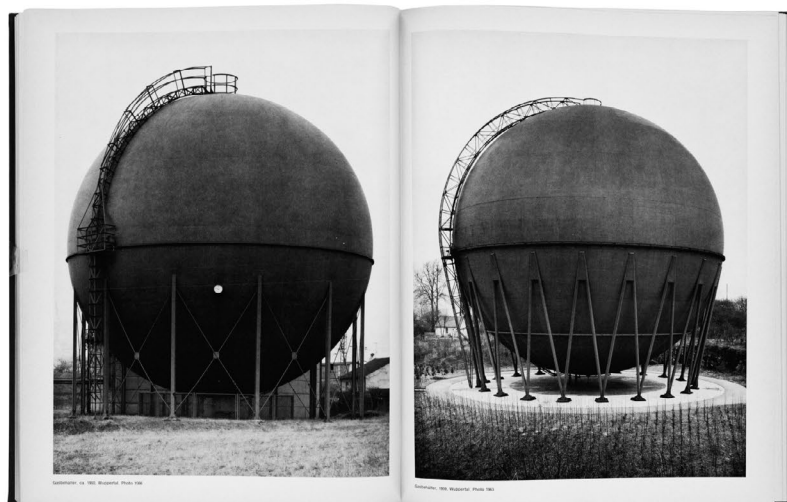
<sup>10</sup>. Du *on dût* participe également *Pendora* évoquée par Aristote dans les *Topiques*, c'est-à-dire, en langage moderne, les idées reçues, les lieux communs.

<sup>11</sup>. Ces définitions successives de l'ironie, attribuées à Friedrich Schlegel, apparaissent dans le *fragment* n° 48 et l'*idée* n° 69 de la revue *Athenaeum*, publiée entre 1798 et 1800 (*L'Absolu littéraire*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978, p. 87 et p. 213).

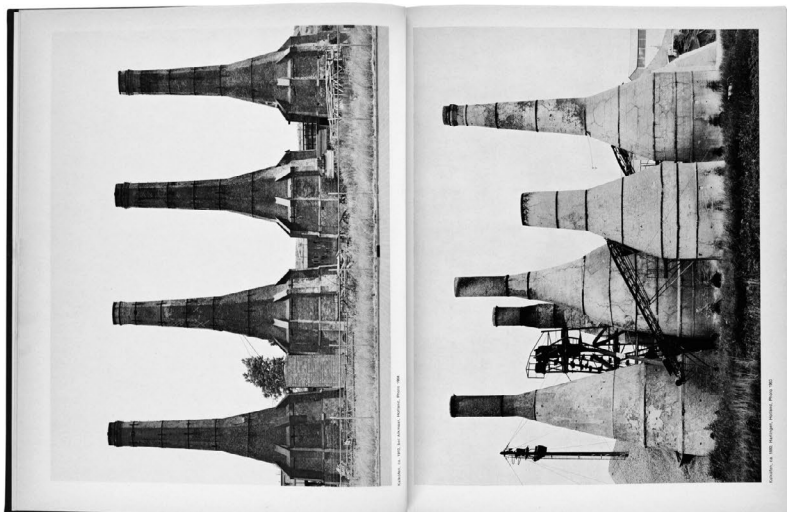
<sup>12</sup>. Dans l'évolution du théâtre antique, selon Nietzsche, le chœur accompagnant l'action dramatique était

devenu chez Euripide la présence sur scène du public, transformant la tragédie en comédie. « Avec lui [Euripide], c'est l'homme de tous les jours qui passa des gradins à la scène et le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de l'intrépidité, accusa désormais cette fidélité exaspérante qui reproduit jusqu'aux ratés de la nature. » (*La Naissance de la tragédie*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1977, p. 87-88).

## Entre les beaux-arts et les médias



Édouard Baldus. Église St-Vulfran à Abbeville, 1855.  
Tirage sur papier albuminé, 44,5 x 54,5 cm.



Bernd et Hilla Becher. Doubles pages de *Anonyme Skulpturen*.  
En haut : Gazomètres à Wuppertal, Allemagne, 1966 et 1965.  
En bas : Fours à chaux près d'Alkmaar, Hollande, 1968 (à gauche), et à Harlingen, Hollande, 1965 (à droite).



Bernd et Hilla Becher. Château d'eau, Crusnes, France, 1984.  
Tirage argentique noir et blanc, 40 x 50 cm.



John Heartfield mit Polizeipräsident Zörgiebel  
(John Heartfield avec le chef de la police Zörgiebel).  
Photomontage pour AIZ (n° 57, 1929), 28 x 21,1 cm.

## John Heartfield, photomonteur

La notion de montage, présente dans le photomontage, conjugue deux références : à l'industrie – puisqu'on parle de chaîne de montage ou d'assemblage – et au cinéma, qui est lui-même une industrie. Le photomontage participe également de l'héritage du cubisme. Il désigne l'application strictement bidimensionnelle du principe du collage, dont l'assemblage est, depuis Schwitters, l'extension plastique et environnementale. Pratiquée dans les années 1920 par des artistes d'obédiences diverses, voire opposées, cette technique a fait l'objet de multiples débats. S'opposèrent, parfois violemment, non seulement ses partisans et ses détracteurs – ceux-ci se recrutant dans le camp de la Nouvelle Objectivité et du réalisme descriptif, documentaire ou « socialiste » – mais aussi ceux qui acceptaient l'emprise de l'industrie publicitaire, en cherchant, tel Schwitters, à l'orienter dans une direction artistique, et ceux qui, par conviction anticapitaliste, la rejetaient.

En 1931, deux ans après la grande manifestation de Stuttgart, *Film und Foto* (appelée souvent *Fifo*), une exposition sur le photomontage organisée à Berlin par l'artiste hollandais Cesar Domela, affilié à De Stijl, rassembla pour la première et la dernière fois tous les courants d'une pratique constructiviste dont les applications



## Entre les beaux-arts et les médias



Gerhard Richter. *Tisch* (Table), 1962. Huile sur toile, 90 x 113 cm.

Le recouvrement partiel de *Tisch*, en réponse à la difficulté de transformer une image trouvée, ne fut pas seulement une solution picturale ; il inscrivait dans la peinture l'efficacité du mécanisme de censure de l'inconscient. En tentant, par la suite, un impossible rapprochement entre la mémoire photographique des camps de concentration et une imagerie pornographique, Richter a vérifié que le modèle de l'actualisme pop recouvrait pour lui un tout autre enjeu : la difficulté du deuil de la Seconde Guerre mondiale dans la culture amnésique de la société de consommation, importée des États-Unis. L'association de la pornographie et des camps est restée contenue dans *l'Atlas*. Mais *Tisch* a marqué l'exacte limite ou, mieux, la frontière – car une frontière constitue elle-même une zone, elle a une étendue, une épaisseur – sur laquelle opère la transformation picturale de la mémoire photographique. Cette transformation est un *travail* ambigu qui révèle et occulte. La peinture révèle l'image en l'accomplissant comme *tableau* ; mais l'accomplissement du tableau procède d'une sélection qui ressortit aux mécanismes de la censure. Dans les petites photos peintes, c'est-à-dire en l'occurrence littéralement couvertes de peinture, ce qui peut apparaître comme un simple jeu, ou exercice, participe encore de l'ambivalence de la mémoire<sup>58</sup>.



Gerhard Richter. Planche 17 de *l'Atlas*, 1967.

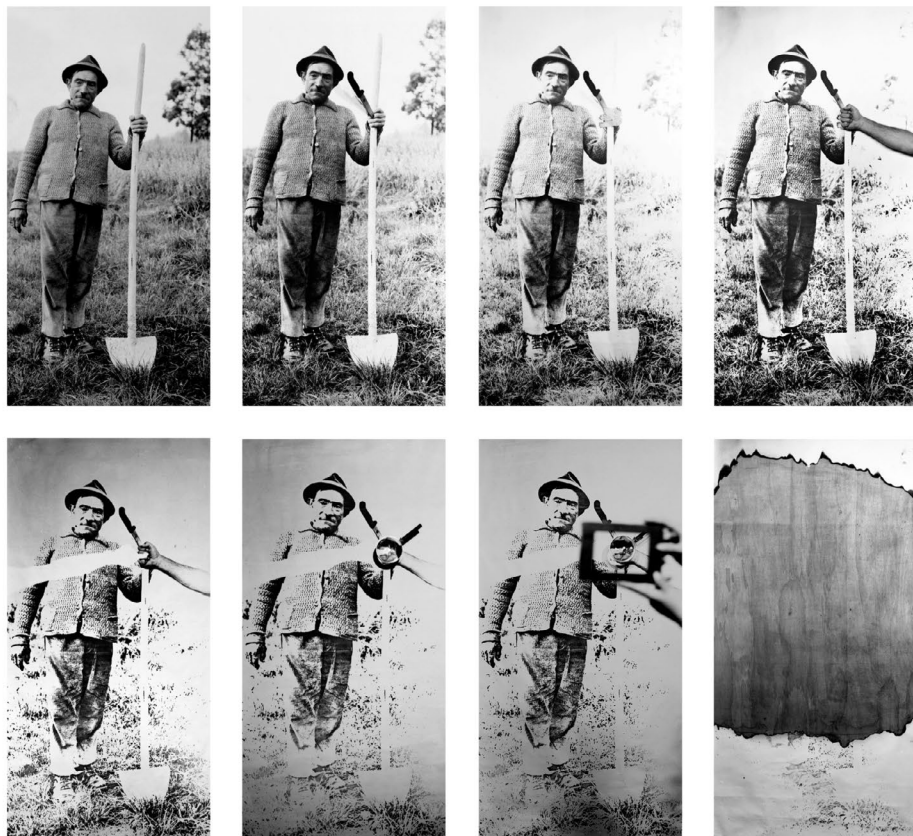
<sup>58</sup>. La publication la plus complète à ce jour sur les photos peintes de Richter est *Gerhard Richter. Overpainted Photographs*, cat., éd. Markus Heinzlmann, Stuttgart, Hatje Cantz, 2008.

la lumière, la mémoire doit risquer de s'abîmer dans l'opacité qui la révèle à elle-même.

La mesure du heurt de la lumière contre une surface opaque et statique caractérisait déjà le travail du monochrome dans les peintures antérieures au premier tableau-miroir. La photographie, qui capte et fixe l'action de la lumière, produit, quand elle constitue un objet, une nouvelle opacité qui contredit la mobilité des reflets du miroir. Opacité et statisme sont affectés dans la pensée de Pistoletto d'une même valeur négative. Reprenant récemment la chronologie de ses recherches, il revenait sur la signification du premier tableau-miroir, *Le Présent: la prima «tela specchiante»*. Il remarque que la toile «transformait l'opacité statique de la peinture en un pigment spéculaire qui reflétait la transformation et la multiplicité des choses. Le spectateur se voyait directement à l'intérieur du tableau (réfléchissant), devenu le protagoniste dans la fuite incessante du temps<sup>26</sup>».

Le père de Michelangelo Pistoletto était restaurateur de tableaux et peintre<sup>27</sup>. Dans leur précision hyperréaliste, ses peintures ressemblaient à des photographies. En 1973, deux ans avant *Il contadino*, *L'autoritratto attraverso mio padre* est constitué d'une reproduction sérigraphique d'un portrait de Michelangelo dessiné par son père, trois mois après sa naissance (en 1933). Cette image était à la fois une première identification du fils au père, une proposition généalogique et une *destruction du souvenir*. Le processus d'identification s'est poursuivi avec *I mobili...* Mais *Il contadino* accomplit le processus d'identification dans une destruction qui est l'antithèse du métier de restaurateur pratiqué par le père. Une tradition disparue – la peinture comme artisanat préindustriel – ne peut être «restaurée». Les œuvres, objets fétiches, conservées dans les musées appellent l'acte sacrilège et le rite de destruction qui leur rendront, négativement, une efficacité symbolique. La reproduction peut être l'outil de cette action sacrilège si elle est elle-même travaillée par une négativité et l'affirme en produisant un «objet en moins».

En 1985, dix ans après *Il contadino* et les *Stanze*, Pistoletto a ouvert «la quatrième génération» de sa «nouvelle famille». Une humeur sacrilège, poussée jusqu'à la rage, caractérise la déclaration initiale. Sous le titre «Poetica Dura», celle-ci rassemble, accumule les invocations d'un «art de la déso- lation» (*arte dello squallore*), en déclinant toutes les figures possibles de l'excès: l'excès de couleurs, la lumière noire, la nature comme «mère du gaspillage», l'héroïsme bavard (*eroismo logorante*), etc. On peut entendre cette déclaration comme une réponse au retour de la figure dans la peinture



Michelangelo Pistoletto. *Il contadino* (Le paysan), 1975.  
Huit éléments, 210 x 105 cm (chaque), photographie, couteau et loupe.  
Photographies: Paolo Bressano

<sup>26</sup>. Texte de présentation de *Anno bianco*, dans *Cimal Arte International*, n° 38, Valencia, 1990; repris dans Michelangelo Pistoletto, *Anno bianco*, Rome, Inonia, 1990, p. 84-85.

<sup>27</sup>. On peut encore voir, à la Fondation Ermenegildo Zegna, à Trivero, près de Biella, un ensemble de peintures murales décrivant le travail de la laine, réalisées en 1931-1933 par Ettore Oliviero Pistoletto.



## Entre les beaux-arts et les médias



Ugo Mulas. Milan, 1965-1967.



Ugo Mulas. Milan, 1965-1967. Photographies utilisées pour le décor de *Woyzeck*, 1969.