

Repérage

Notes de voyage dans les écrits de John Berger

On trouvera ici quelques notes sur un certain nombre de livres de John Berger. Quelques autres livres font l'objet d'articles plus longs dans le dossier. La bibliographie, elle, est plus exhaustive.

Art & Revolution

Parmi les livres de John Berger, c'était celui qui m'inspirait le moins : le titre (*Art & Revolution*) et l'année de publication, 1969, me faisaient craindre un livre trop enlisé dans l'esprit du temps. Le temps où la politique, enragée et naïve, colorait chaque mot de rouge ou de noir. J'ai commencé par le feuilleter en regardant les nombreuses reproductions de photos, de tableaux, de sculptures.

Art & Revolution est un livre sur, autour, dans Ernst Neitzvestny, un sculpteur russe né en 1926. « Il y a certaines bactéries – très petites, soyeuses – qui réussissent à vivre dans une solution supersaline qui peut dissoudre le sabot d'un rhinocéros », répondit-il à Khrouchtchev qui lui demandait comment il avait pu résister si longtemps à la pression de l'État. Cette réponse, donnée dans des conditions qui auraient pu déboucher dans une tragédie, éclaire la substance d'un artiste que Berger caractérise comme l'homme de l'endurance. Une endurance qui, loin d'être un simple attribut moral, est « une force biologique et sociale [dont] les formes sculpturales appropriées sont, sans doute, sexuelles à l'origine et par association. Par son intériorisation du corps, Neitzvestny valorise le sexe en opposition totale avec la valeur d'aphrodisiaque du sexe commercialisé. Pour ce dernier, le sexe est

réduit à l'esthétique. Pour Neizvestny le sexe est surtout une forme d'énergie. »

Les travaux et la vie de Neizvestny, sujets principaux du livre, à aucun moment ne limitent le champ de John Berger. La précision du trait, le souci pédagogique et la conscience du social lui permettent de passer de la réflexion philosophique à la réflexion littéraire, des considérations artistiques aux considérations politiques, de l'histoire à l'économie avec une liberté qui ne cède le moindre espace à la confusion ou l'à peu près. La liberté est partout, comme appel. Et la vie, comme étonnant creuset de contradictions. La mort aussi est là : jamais banalisée, jamais déifiée. *« À la différence de la vie, la mort est sans contradictions. La mort se conjugue au singulier. Aucune mort n'en inclut une autre. »* Berger a un regard critique non seulement sur l'œuvre de Neizvestny (bien de ses sculptures et de ses dessins n'ont ni la qualité ni la force que Berger souhaiterait), sur la politique des pays communistes et capitalistes, mais aussi sur sa propre œuvre. Sans complaisance il critique des affirmations du genre *« X est l'artiste européen le plus important depuis Y »* qu'il ne s'était pas privé de faire dans ses livres précédents et qu'aujourd'hui il juge *« profondément erronées, mais pas parce qu'il y a le danger de se tromper [...] parce que la notion de compétition est devenue étrangère à l'esprit de l'art. »*

Endurance ? Terme fort désuet. Terme d'un monde paysan disparu. Ou d'un Tiers-monde et d'un Quart-monde toujours plus proches. Terme moins à la mode, dans les salles de rédaction, que son terme frère *résilience*. Et pourtant.

Et le style ? Quel style ? Celui des stylistes ? Celui qui est à la mode ?

Ernst Neizvestny est un sculpteur dont le travail *« jugé selon les standards occidentaux actuels [...] est apparemment en retard de quarante ans »*, un retard qu'il serait erroné de considérer comme une *« conséquence inévitable de l'histoire récente de l'art*

russe » parce qu'il y a « d'autres artistes non officiels à Moscou dont le travail appartient sans aucun doute aux années soixante ».

Endurance ? Endurance, pour pouvoir subir au-delà de ce qui est normalement acceptable ? Non. Pour subir dans l'attente du début de la lutte. Ici on ne peut pas ne pas sentir l'odeur de l'époque. Une époque révolue.

Révolue ?

(I. M.)

Corker's Freedom

Corker's Freedom est paru en Angleterre il y a quarante ans.

— Pourquoi n'a-t-il pas été traduit en français ?

— Quand il est sorti, mon éditeur le jugeait trop « *english* ».

Réflexion étonnante. Le côté « anglais » du roman n'est qu'un vent léger qui trousse les idées et rafraîchit l'esprit. Si on devait employer un « trop », on dirait « trop joycien », ce qui est loin d'être un défaut, surtout s'il s'agit du Joyce des meilleurs moments d'*Ulysse*, matiné de *Gens de Dublin*. Dans ce roman, Berger dessine avec une extrême précision la journée de William Tracey Corker, « célibataire, âgé de 63 ans, [qui], ce matin, le quatre avril 1960, est sorti de chez Irène, sa sœur invalide, où il avait vécu les douze dernières années. Il n'a aucune intention d'y retourner. » Une journée où les actions quotidiennes les plus banales transportent aisément la réflexion politique, sociale et philosophique qui sillonne tous les livres de Berger. Le côté expérimental de l'écriture, enraciné dans le conter et mené d'une main qui refuse la facilité du flou, évite les difficultés de lecture auxquelles trop de livres, plus ou moins expérimentaux, nous ont habitués. Par exemple, dans un chapitre de quatre-vingt pages Corker présente des diapositives de Vienne au St Thomas Social Club. Tous les ingrédients sont présents pour ennuyer le lecteur et pourtant, comme l'auditoire, on ne baille pas : on

est dedans. Dans Vienne, dans la tête de Corker et de son auditoire. On apprend et on s’amuse et ce, grâce aussi à un dispositif technique assez simple (le chapitre est une suite de paragraphes titrés *Mr Corker dit* ou *Mr Corker aurait aimé dire* ou *Mr Corker pense*), qui permet à Berger de rendre la lecture extrêmement claire et sans pédanterie.

Dans les dernières pages on sort de la journée et, deux ans après, on retrouve un Corker qui s’est retrouvé. Loin des affaires, des voyages, de sa sœur. Seul. Libre ?

(I. M.)

Qui va là

Publié en anglais en 1996 sous le titre de *To the Wedding : a Novel*, *Qui va là* paraît en français aux éditions de l’Olivier en 1996 aussi. Pour ceux qui auraient suivi la séquence des romans de Berger, le livre, qui vient plus de trente ans après *G.* et les premiers romans plus joycieux et presque vingt ans après la trilogie sur les paysans, n’a pas l’ampleur de *G.* ou la précision de *Dans leurs travaux*, mais possède, sur un mode plus retenu ou peut-être plus subtil, les qualités des deux. Une construction complexe en mosaïque, un récit mené par un témoin aveugle, spirite, inspiré, ultra-lucide ; des personnages emportés dans le tragique dans le sillage d’une jeune femme qu’une rencontre de hasard jette dans la mort et qu’une autre remet dans la vie ; une façon d’aborder le sujet du sida qui n’est ni documentaire ni naturaliste. On reconnaît la patte du conteur éprouvé, l’art du récit non linéaire, foisonnant, ouvrant plus de pistes qu’il n’en suit, suggérant les possibles, créant les interstices du mystère qui creusent les vraies histoires. On est loin de l’univers baroque, intime, presque familial, cru, à la fois provocant et vulnérable des photographies de Nan Goldin. Berger ne se situe pas de l’intérieur du monde de la nuit, de la sexualité toutes directions, de la drogue ou de la dérive... il n’est pas reporter, il n’est pas biographe d’un milieu à risque. Il trouve

le sida dans la vie diurne, dans la banalité d'une rencontre même pas torride, même pas transgressive, même pas suicidaire.

On reconnaît l'attention de Berger pour l'époque : si la mort rôde autour d'une sexualité libre, pas question de faire comme si de rien n'était, et de ne pas mobiliser tout ce que l'on peut contre cette mort-là. Tout ce que l'on peut... dans l'urgence, parce que toute forme d'indifférence ou, à fortiori, de rejet serait criminelle.

(V. D.)

Le dernier portrait de Francisco Goya

Goya apparaît « *vêtu d'une combinaison de plongeur sous-marin* » dans un cimetière de Madrid en 1988 à une jeune actrice, à un ministre de l'agriculture, à un docteur, à un nain et à quelques autres personnage qui l'accompagneront dans un périple souffrant parmi les ruines de l'histoire amoncelées par la Révolution française. Le voyage commence à l'automne 1792, chez la duchesse d'Albe qui, pour ne pas finir comme « *ces mauviettes, les monarques de France* », veut faire cadeau de toutes ses propriétés ; il continue, au printemps 1794, dans le parc de la même duchesse où Goya, amoureux et jaloux, promet qu'il peindra un nu meilleur que celui de Vélasquez¹ ; pour arriver dans une auberge de campagne, toujours en 1794, lieu d'un rendez-vous manqué et revenir encore dans le parc où, devant un Goya jaloux et sourd, la duchesse demande au nain de ne jamais le quitter. Un « *bruit d'avion à réaction* » clôt le premier acte.

Le tour continue et, en 1808, le nain et Goya « *avec un chien... Toujours le même, dans ma tête* » sont à Saragosse, au temps de la résistance espagnole aux armées napoléoniennes ; en 1811 on est dans la maison de Goya qui a déjà offert ses « *services*

¹ *La toilette de Vénus.*

aux vainqueurs [qui] ne pensent qu'à une seule chose : éterniser leur image ». Le voyage de la pièce et de la vie de Goya se termine en 1828 à Bordeaux où le peintre, incapable de fermer les deux autres yeux qu'il a « *derrière la tête* », ne craint pas de passer pour un fou en déclarant « *Je me prends pour un Francisco Goya* » et « *s'endort* ». Avant de s'endormir, il rend un dernier hommage à la vie : Leandro demande à sa fiancée, Pepa, de mettre une robe blanche pour sortir et Goya de murmurer : « *quelle chance...* » (comme dans le prologue, nous sommes dans un cimetière en 1988). Ou bien ce « *quelle chance...* » est-il un hommage à sa mort, un dernier acte d'espoir en réplique au rassurement de Pepa : « *rassurez-vous, don Francisco, vous êtes bel et bien mort* » ? Sans doute les deux.

La sensibilité de Berger pour la souffrance humaine, l'endurance trempée dans la chair du sexe, l'œil du dessinateur masqué en critique certain que Goya devêtit *Maja* dans sa tête, la structure complexe qui freine la course du lecteur, font de *Le dernier portait de Francisco Goya* une œuvre qui donnera aussi envie de retourner à Goya... aux seins impossibles de la *Maja desnuda*... à la pudeur du *Colosse*... à l'homme aux pantalons oranges fusillé le *Trois mai*...

(I. M.)

Pages of the Wound

Même si le sous-titre de *Pages of the Wound* (*Pages de la blessure*) est *poèmes, dessins et photographies 1956-1996*, le livre est ouvert par un dessin de 1945. Il s'agit d'un dessin de John Berger assis, nu, vu de face, titré *Autoportrait*. Commencer avec un tel autoportrait n'est sans doute pas innocent, comme il n'est pas innocent que dans une courte préface l'auteur oppose la conduite de la moto à l'écriture de poèmes. La conduite de la moto et l'image du corps s'opposent aux poèmes, qui parlent « *de ce qui n'est pas devant vous* ». La langue, employée comme un crayon 2H, lui permet de dessiner avec netteté sentiments et sensations, et de montrer,

en quelques lignes, les trames que souvent la souvenance embrouille. Et cela bien que...

*The tongue
Is the spine's first leaf
Forests of languages surround it.²*

Bien que...

*Like a mole
The tongue
Burrows through the earth of speech.³*

De flou se chargent les photos et les autres dessins ; comme ce nu de femme sans tête photographié dans une nature vigoureusement sexuée ; ou ces cheveux en broussaille pris devant une broussaille qui accompagnent

*In the valley
The mouth of the river like a rumor
Whispers water in the ears of the field.⁴*

La nature animée ne se confond jamais avec les hommes. Avec l'homme elle partage un souffle. Les lignes précises et fortes comme celles qui, dans l'autoportrait, relient le sexe à la tête s'opposent à toute idylle insipide.

Des lignes et des couleurs.

La terre vivante est verte, verte de ce vert « *qui contrairement au rouge et à l'argent n'est jamais immobile* »...

*green who waited
mineral ages
for the leaf
is the colour of their soul*

² La langue / est la première feuille de l'épine / forêts de langages l'entourent.

³ Comme une taupe / la langue / creuse dans la terre des paroles

⁴ Dans la vallée / la bouche de la rivière comme une rumeur / murmure eau dans les oreilles du champ.

*and comes as gift.*⁵

En plaçant après ce « gift » le poème *Twelve Thesis on the Economy of the Dead*⁶, John Berger nous montre encore une fois que l'éclectisme des genres et des styles ne donne pas nécessairement de cacophonie. Voilà la première thèse :

1) *The dead surround the living. The living are the core of the dead. In the core are the dimensions of time and space. What surrounds the core is timelessness.*

(La mort encercle la vie. Les vies sont le centre de la mort. Dans ce centre sont les dimensions du temps et de l'espace. Ce qui entoure le centre est hors du temps).

(I. M.)

I Send you this Cadmium Red. A correspondence between John Berger and John Christie

Pendant qu'il écrit *King*, John Berger correspond avec l'un de ses grands amis, John Christie, cinéaste et artiste, avec qui il a entre autres collaboré à une série d'émissions sur la photographie pour la BBC, *Another Way of Telling*, émissions fondées sur le livre de même titre écrit en collaboration avec John Mohr. Les deux hommes sont de vieux complices et cela se sent tout au long de cette correspondance sur les couleurs, qui commence avec le *cadmium red* dont Christie envoie un échantillon à Berger, après lui avoir raconté qu'il a pensé au rouge en observant des œillets de cette couleur lors d'un enterrement... suivent quelques considérations théoriques et une conclusion assez cocasse : une phrase de Franck Stella, qui fait sourire celui qui la cite : « *Penser à la couleur abstraitement ne m'a pas vraiment fait de bien* ». John Berger répond : « *D'habitude, le rouge n'est pas innocent. Mais le rouge*

⁵ vert qui attendit / âges minéraux / pour la feuille / c'est la couleur de leur âme / et vient comme un don.

⁶ *Douze thèses sur l'économie de la mort* : un contrepoint sur les thèses de Benjamin.

que tu m'as envoyé l'est. C'est le rouge de l'enfance. [...] le rouge des jeunes paupières hermétiquement fermées. [...] En le regardant, je me demande ce qui se passera quand il vieillira. Peut-être qu'il ne sera plus du tout rouge. J'imagine qu'il pourrait devenir noir. [...] Mon rouge préféré est peut-être celui du Caravage [...] Le rouge par lequel on jure d'aimer toujours. Le rouge dont le père est le couteau. [...] Est-il possible que le rouge soit une couleur qui réclame constamment un corps ? »

Le dialogue est lancé sur ce ton sans apprêt et il se poursuit, mêlant les propos de l'amitié, presque de l'intimité, à ceux de l'histoire de l'art, donnant à la couleur le pouvoir de susciter l'impression, le souvenir, l'image, citant Beuys ou Klein, Matisse ou Valéry, le Corbusier ou Courbet, réfléchissant librement. Sont reproduits les matériaux mêmes de la correspondance – lettres manuscrites, dessins, images, petits livres bricolés, coloriés, découpés, envoyés – dans ce livre de grand format, au papier mat et épais qui fait entrer le lecteur en terrain privé sans qu'il se sente indiscret. Pour un peu, on aimerait intercaler une lettre de son cru, donner sa version du jaune, entre safran et miel. On est devant le cercueil de Van Gogh, pas loin du jaune des tournesols qu'il affectionnait, ou devant l'érotisme d'une clématite bleue comme un impromptu de Schubert, ou suspendu au saxophone de Charlie Parker « *qui est devenu Bird parce qu'il s'y connaissait en bleu* ». Et si jamais la fantaisie était contagieuse comme la curiosité, Berger aura réussi une fois de plus à remettre les choses à leur place et l'art, la couleur, la lumière et l'obscurité au-delà de l'esthétique, au cœur même de l'expérience « *dans tant de nos désespoirs et de nos espérances, dans l'agitation comme dans le calme épisodique* ».

(V. D.)

Photocopies

Ce recueil de textes courts paraît en anglais en 1996 et en français la même année. Le lire est peut-être une bonne façon de prendre contact avec John Berger. Ce n'est pas le plus facile, les textes courts ne sont jamais les plus faciles, ils vous entraînent vite dans une histoire qui vous échappera forcément si vous n'y entrez pas tout de suite. Et puis, les textes courts, il faut les lire très lentement et ça, on n'a plus l'habitude, parce que les textes courts, c'est souvent ceux de la publicité ou des journaux, et ça, on lit vite.

C'est dans ces textes courts que l'on comprend peut-être le mieux ce que Berger écrit parfois sur le dessin. On pourrait peut-être dire que Berger écrit ici comme il dessine. Avec une attention animale aux corps, à leurs zones d'ombre et à leurs mouvements, avec une façon de comprendre la pose et l'espace autour des personnages. Rencontres, scènes de rues, évocations d'une ville ou d'une personne absente ou morte, 29 croquis, 29 « photocopies textuelles » terriblement évocatrices, avec un étrange fond de tristesse, comme si la vitalité particulière de ce qu'écrit Berger était ici moins directement tonique, comme si l'exercice de la photocopie réveillait la mélancolie. Il faut fixer ces moments pour qu'ils survivent, comme les sujets des portraits du Fayoum dont Berger parlera avec ferveur dans un article du *Monde diplomatique* en 1999, comme le souvenir de cette femme russe baptisée Olga par l'auteur, qui fait la une des journaux français et qui s'est battue contre Eltsine dans les rues de Moscou. Sous sa chapka, il y a un pansement et une blessure, elle est sans âge et Berger nous transmet son image comme on passe une carte.

Les titres des journaux prétendaient que vous étiez nostalgique du communisme et une menace pour la démocratie. Selon eux, vous avez mené votre pays au bord de la guerre civile, Olga, puis, par chance, le pays a été sauvé par Eltsine, appuyé par les chefs d'États occidentaux. La mémoire du peuple, cependant, n'est pas aussi courte que le croient

les trafiquants. Et cela se voit déjà sur votre visage. C'est dur de décider si vous êtes une mère ou une grand-mère [...] C'est dur de savoir si vous êtes venue défendre la Maison Blanche (*qui est le siège du Parlement à Moscou. nldr*) parce que vous avez des camarades de classe qui ont immigré à Hambourg ou à Zurich pour devenir prostituées, ou parce que vous vous souvenez avoir perdu un mari, il y a cinquante ans de cela, à la bataille de Stalingrad. [...]

Les trafiquants du marché libre et leur corollaire, la Mafia, affirment qu'ils ont désormais le monde en poche. Ils l'ont. Mais pour être crédibles, ils doivent changer le sens des mots qui, dans toutes les langues, expliquent, louent ou donnent de la valeur à la vie : chaque mot, selon eux, est maintenant au service du profit. Ils sont donc devenus muets. Ou, plutôt, ils ne peuvent plus dire aucune vérité. Leur langage est trop desséché. En conséquence ils ont perdu la faculté de mémoire. Une perte qui, un jour, sera fatale.

Demain, Olga, un ami viendra changer votre bandage.

De la photo, je fais cette photocopie textuelle pour que ceux qui l'ont ratée dans la presse française du mardi 5 octobre 1993 puissent vous voir. »

Vu.

(V. D.)

King

King est un chien, un chien qui parle. Ou peut-être un homme qui se prend pour un chien, à qui l'on a fait perdre l'idée d'être un homme. Peut-être. King vit avec des clochards, des SDF, des sans-abri, dans ce qui pourrait être une décharge, près d'une autoroute. King est le narrateur de *King*, un roman dont le sous-titre aurait pu être : scènes de la vie de la rue et de la misère noire. Scènes d'une vie riche de la misère noire. Jusqu'à l'extermination par les bulldozers. Un roman haletant comme le souffle du chien qui a couru, halluciné comme nos regards de drogués du confort, apocalyptique comme l'implosion qui nous guette.

À signaler, la correspondance de *King* avec la correspondance de *I Send you This Cadmium Red...*, qui fait chatoyer les couleurs de la vie au milieu du désastre :

Le rouge est la couleur du sacrifice, m'a déclaré un jour Vico.

Ah oui ?

Dans la couleur rouge, il y a à la fois la douleur et le triomphe — sans oublier le sang.

Le sang n'est pas une couleur, j'ai grommelé, c'est une saveur.

Certains rouges tuent, d'autres apaisent, a-t-il continué, il y a les rouges de l'abattoir, et ceux du géranium.

[...]

Les géraniums sentent l'argenterie mouillée, non ? je dis pour le taquiner ; va les renifler dans leurs grands cercueils de ciment, près des feux rouges, pour voir !

Ce sont les méditations de Vico.

Le désespoir de Vica :

Au coucher du soleil, la forêt noircissait : ce n'est pas tant de couleur noire qu'elle s'emplissait, mais du mystère, de l'hospitalité du noir. La noirceur d'un manteau noir, d'une chevelure noire, d'un ventre qu'on touche pour la première fois.

Même quand elle n'est pas avec moi, j'entends la voix de Vica — ça m'arrive souvent.

Tais-toi, King, susurre-t-elle, tu ne sais pas de quoi tu parles !

Je parle de sexe.

Dans la rue, il n'y a que du viol, dit-elle, rien d'autre.

Et le regard de King sur Vica morte :

Toi, Vica, toi ma chérie, tu étais bleue comme la prière.

Il n'y a plus personne.

(V. D.)

Voir le voir

Vous le trouvez dans n'importe quelle librairie universitaire anglaise ou américaine.

Voir le voir est un classique que certains professeurs « imposent » à leurs étudiants pour que – j’imagine – la manière de voir de John Berger déteigne sur leurs « jeunes » esprits bombardés par des images asservies à la consommation – au mieux – ou aux lieux communs d’enseignants, de critiques et de journalistes que l’art fait *bien* vivre dans le monde, souvent fort laid, du *beau*.

Il a été « fait », selon la note au lecteur, par cinq personnes (John Berger, Sven Bloomberg, Chris Fox, Michael Dibb et Richard Hollis) en se fondant sur une série pour la BBC avec John Berger. Bien que ce petit livre de 166 pages contienne 245 images ; bien que l’on y indique que « *la forme du livre est aussi importante pour nos objectifs que les raisonnements qu’il contient*⁷ » ; bien que trois des sept essais ne contiennent que des images et que, selon les « facteurs », les trois essais sans paroles « *soulèvent autant de questions que les essais verbaux* », l’impression que l’on retire, c’est que ce sont les paroles qui comptent. Ce sont elles qui soulèvent les questions mais qui, surtout, structurent les réponses, tremplins vers d’autres questions complètement en dehors de l’art. Et même de l’art au sens où Berger l’entend.

Les images soulèvent des questions surtout parce qu’elles circulent parmi les paroles.

Des paroles qui parfois donnent naissance à des principes élémentaires qu’il ne vaudrait pas la peine de souligner encore et encore si l’on n’employait pas un langage qui, tout en étant simple et accessible, ne tombe jamais dans la banalité. Les métaphores et les comparaisons relèvent ces paroles en nous projetant au plus intime de notre vie. « *La manière de voir les choses est influencée par ce que nous connaissons ou ce en quoi nous croyons [...] Quand on est amoureux, la vision de l’aimé a une plénitude qu’aucun mot et aucune étreinte ne peut égaler : une plénitude que seul l’acte de*

⁷ Traduction de *Conjonctures*.

faire l'amour peut temporairement contenir [...] L'œil d'autrui s'unit au nôtre pour rendre tout à fait crédible le fait que nous sommes une partie du monde visible ». Mais, même avec l'écriture la plus légère, les principes resteraient paisiblement lourds si les griffes du politique ne les écorchaient pas : « *La mystification culturelle de l'art comporte une double perte. Les œuvres d'art sont, sans raison aucune, éloignées. Et le passé nous offre moins de conclusions pour le compléter dans l'action* ».

Qui dit action, dit politique. Qui dit politique, dit le monde tel qu'il est avec ses hommes et ses femmes, sa conscience, ses espoirs, ses mystifications et, *last but not least*, sa technique. Qui dit technique dans un contexte artistique, dit reproduction. Qui dit reproduction, dit les idées écrites « *il y a plus de quarante ans [on est en 1972] par le critique et philosophe allemand Walter Benjamin* ». Suit une image du visage de ce dernier.

Les femmes, plus ou moins habillées, sont omniprésentes dans les reproductions. Rien d'étonnant quand on se propose de montrer une autre manière de voir — et de regarder — ce que les arts visuels nous proposent depuis l'invention de la peinture à l'huile. Le fait d'écrire « *peinture à l'huile* » et « *plus ou moins habillées* » est loin d'être anodin.

Peinture à l'huile : « *La peinture à l'huile [...] réduit tout à l'égalité des choses. Tout devient échangeable parce que tout devient marchandise.* » Pas tout, qu'il suffise de penser « *aux œuvres de Rembrandt, El Greco, Giorgione, Vermeer, Turner, etc. [...]* ». Mais ils restent des exceptions d'exceptions car « *la tradition représentait plusieurs centaines de milliers de toiles distribuées dans toute l'Europe* », dont une grande partie n'a pas survécu et « *parmi celles qui ont survécu, seule une fraction minuscule est aujourd'hui sérieusement considérée comme appartenant aux beaux arts* ».

Femmes. Femmes nues (*nude*) et femmes dévêtues (*naked*) que les hommes regardent. Selon Berger, la différence est fondamentale : « *être nue c'est être vue dévêtue par les autres* ».

mais sans être reconnue en soi [...] Être dévêtue c'est être soi-même⁸ ». C'est l'homme qui achète, c'est l'homme qui a le pouvoir et c'est l'homme qui regarde. « Les femmes se regardent être regardées ». L'homme surveille : géomètre-arpenteur de la femme, c'est lui qui déclare le degré du danger qu'elle représente selon les normes que lui-même a établies. Il fixe les règles du jeu de la société et du jeu de la femme qui, loin de l'action, « se transforme elle-même en objet – et en particulier en un objet de vision : une vue ».

Est-ce un hasard si les hommes et les femmes moindrement concernés par la situation des femmes ont toujours apprécié la théorie de l'art de Berger ?

La publicité moderne – « *qui transforme la consommation en un ersatz de la démocratie* » – continue sur la lancée de la peinture en mettant la femme comme sujet-objet privilégié des images où le produit dit « *Avec ceci tu seras désirable* ». Le futur est fondamental.

Tu étais moche. Tu n'es rien. Tu seras belle.

(I. M.)

⁸ La traduction de *naked* pose aussi des problèmes parce que *naked* ne dérive pas d'un hypothétique « *to nake* » comme *déshabillée* ou *dévêtue* dérivent de *déshabiller* ou *dévêtir*.