

VI

La colossale admiration pour ce qu'il [l'artiste] a réalisé, une admiration de soi qui pourrait le faire facilement renoncer à celle des autres, à celle du monde. (T. Mann, Docteur Faustus)

Quand l'intelligence veut se mettre à juger les œuvres d'art, il n'y a plus de certitudes, rien de fixe, on peut prouver tout ce qu'on veut. (Marcel Proust)

La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre (Theodor W. Adorno)

L'art est l'art de déformer la réalité pour la comprendre. (Iketnuk Arnaq)

TdM

VI	1
Définitions	1
Son et lumières	2
L'asperge de Manet.....	2
Musée Guggenheim	2
Manières de montrer.....	3
Le côté joli de ma clôture	3
Peintre et fermier	4
Vermeer	5
Courbet et Braque	7
Picasso	8
Goya	13
Pipilotti Rist	14
<i>Aurea mediocritas</i>	14
Vie et art.....	15
Transformation	16
<i>We must fuck</i>	25
Le parvis.....	25
<i>La cathédrale</i>	26
Tais-toi et sois artiste	26
Piété	26
Renaissance	27
Montréal : Habitat 67.....	27
C'est surtout du théâtre	27
Opéra	28
Beaubourg	29
Yellow et Élite	29
Le dernier portrait de Francisco Goya	29
Arthur Danto et micropensées	32
Créativité normale.....	34
Aimer	34
Publicité	34
Poil et poils.....	34
Pas de dés	35
Kasimir.....	35

Définitions

Toutes les fois que j'entends des platitudes sur l'art (« Mon fils de trois ans peindrait mieux », « c'est vraiment n'importe quoi », « du bruit, rien à voir avec la vraie musique », « il suffit de mettre quatre photos de cul et... ») je repense à une définition que je trouvais si juste dans les années 1960 : « *L'art est tout ce que les hommes appellent art* ».

Définition qui me semblait bloquer les comparaisons stériles et polémiques de la nouvelle étoile de la peinture avec Michel-Ange ; du groupe rock qui excite les adolescents de la terre entière avec Beethoven ; de l'honnête fille qui écrit un dialogue sur le trauma de la puberté avec Shakespeare. Elle permet aussi de ne pas mettre une échelle de valeur absolue entre art populaire et le « grand art », de ne pas s'embarquer dans une ontologie de l'art, complètement prisonnière de son réseau de mots, et oublieuse de l'objet dont elle dit chercher l'essence.

Certains critiques voyaient dans cette définition un relativisme dangereux, ouvrant la porte au n'importe quoi — aujourd'hui on parlerait de relativisme post-moderne. C'était plutôt une vision qui les déstabilisait, dirais-je. D'autres, plus naïfs et pas très fort en logique, y voyaient une simple tautologie.

Certaines affirmations, passéistes et passablement ignorantes sur la photographie numérique et sur des outils comme *Photoshop* et l'IA générative mériteraient que leurs auteurs découvrent cette définition : cela leur permettrait de sentir un autre goût dans les fruits de la technique, qui ne sont pas nécessairement empoisonnés.

Aujourd'hui cette définition pourrait être resserrée. Quelques retouches ne lui feraient pas mal : on pourrait, par exemple, lui enlever la couche d'idéalisme qui offre les hommes au dieu sociologue sur l'autel des mots — comme s'ils étaient un groupe homogène, doté de la capacité de définir et de penser en tant que groupe.

La voici : « *L'art est tout ce que les médias appellent art* ». Malgré les apparences, ce changement n'est pas dicté par une veine polémique et stérile ou par une haine des médias considérés comme un organe tout puissant de pouvoir. Je fais partie de la minorité qui croit que les « médias » existaient au Moyen âge comme à la Renaissance même s'ils s'appelaient Église plutôt que médias et qu'ils avaient un pouvoir aussi (si non plus) omniprésent et efficace que celui d'aujourd'hui. Je fais partie de ceux qui considèrent que, par le fait même d'entrer dans les églises, les tableaux entraient dans le royaume céleste de l'art, comme aujourd'hui y entrent les tableaux dont parle le *Monde*, les émissions culturelles à la télé, à la radio...

La nouvelle définition peut sembler pécher de relativisme encore plus que l'originale : si les hommes peuvent changer d'opinion en fonction des changements politiques, économiques ou culturels, que dire des médias qu'une simple transaction commerciale peut faire basculer de l'autre côté de la... j'étais en train d'écrire « barricade », mais mon ange gardien m'a sauvé : « *Le terme est trop fort* » qu'il a murmuré « *Les médias basculent toujours du même côté de la barricade.* ».

Mais cette impression de relativisme est fausse : les médias sont si solidement attachés à la barque sociale

que parler de relativisme n'a pas de sens, à moins qu'on pense que les artistes géniaux soient les étoiles fixes autour des quelle tout tourne e tournera. Encore mon ange : « Dans l'art, comme dans tout ce qui est produit par les humains, il n'y a pas d'étoiles fixes, mon cher. Il n'y a pas d'étoiles, mon petit. Il n'y a que des étoiles filantes, mon chou. »

Son et lumières

Depuis des années je ne lis plus les feuillets qu'on distribue dans les théâtres avant les spectacles. Ne sachant pas quoi fabriquer, en attendant que ma compagne trouve une place libre aux toilettes, j'ai lu consciencieusement, comme s'il s'agissait d'un poème de René Char, le feuillet du ballet *Conjunto di nero* de Emio Greco. Je passerai encore des années avant de lire un autre feuillet de ce genre (si le temps des toilettes de ma compagne est trop long je m'occuperai à tricoter des idées pour l'hiver) : du vide tissé de vide ; de beaux mots dans de belles phrases qui disent un beau rien. *La fulgurante intériorité de la danse révèle les couleurs du mouvement à la lueur des corps. De somptueuses métaphores visuelles accompagnent les lignes de la danse et des motifs.* Les dégâts d'une poésie mal assimilée par des âmes sans étendue qui ont un job de mots à faire.

Et le spectacle ? J'ai bien aimé la musique, j'ai trouvé fantastique l'éclairage et médiocre la danse.

L'asperge de Manet

Jeune, je confondais toujours Monet et Manet. Si j'avais connu l'histoire de l'asperge, je ne les aurais pas confondus. Ce qui montre, encore une fois, l'importance des anecdotes. Un galeriste propose 800 F à Manet pour un tableau. Manet livre ses célèbres asperges — célèbres après. À la réception de la marchandise, le galeriste fait un chèque de 1000 F. Manet lui envoie un autre tableau (que je préfère au premier) avec une seule asperge : l'asperge pour le bon poids, qu'il dit. Argent et Art : la grande camaraderie, quand on est célèbre.

Musée Guggenheim

L'agrandissement ou le rapetissement, le changement de type de matériel, le fait de le mettre là où on ne le voit pas d'habitude ou de le modifier pour le rendre abstrait donnent à un objet des allures qu'on appelle, avec trop de désinvolture, artistiques. Comme les répétitions ratées de Claus Oldenburg. Il y a aussi des réussites : le fer à repasser et la tasse de Man Ray.

Grâce à la technique moderne, l'œuvre d'art a gagné en cabotinage ce qu'elle a perdu en aura.

Les conséquences du fait qu'on regarde les tableaux avec les yeux, mais on les voit avec une théorie sont parfois assez désagréables. Les gens souvent n'apprécient pas les nouvelles œuvres, car la théorie qu'ils possèdent a été trop usée par l'observation des vieilles œuvres. Mais, paradoxalement, il est impossible de bâtir une nouvelle théorie sans que l'œuvre d'art soit déjà là. Les œuvres nouvelles qui résistent aux violences des vieilles théories (donc les nouvelles « vraies » œuvre d'art) sont la semence qui génère les

nouvelles théories : à partir de ces œuvres un discours « organisé », « structuré », « qui se tient » est introduit. Mais un discours « structuré » par la raison peut être tenu sur n'importe quoi et sa structure donne l'impression d'une grande vérité même quand il n'y a rien. Il plie la matière « vivante » des œuvres d'art (vivante même dans les natures mortes) à ses règles, tout comme il plie le caca métallisé des pseudo-artistes. Le discours théorique, surtout quand il devient un domaine du savoir et donc une profession, se rend autonome et ne parle plus que de soi-même. La raison qui croit pouvoir décrire avec un langage théorique (structuré) et donc « appauvri » ignore que la seule manière de *parler* de quelque chose est de laisser que ce quelque chose parle — qu'il soit art. Art qui parle et non parole sur l'art.

Art et conscience, même combat. Contre qui ? Contre ce qui fait mal. Contre ce qui est et ne peut pas être autre.

Manières de montrer

La brochure du catalogue du musée Bonnat « *l'un des plus beaux musées des Beaux-Arts de France* » contient sept reproductions de tableau. Le portrait de Edgar Degas peint en 1863 par Léon Bonnat et six reproductions où, indépendamment du sujet, c'est le nu des femmes qui est au centre. Normal ? Oui d'un certain point de vue. Moins d'un autre : aujourd'hui les femmes fréquentent les musées plus que les hommes et donc elles devraient mordre moins facilement à l'appât du nu féminin. Et alors ?

Je vais proposer une réponse, qui vaut ce qu'elle vaut, mais qui vaut autant que bien d'autres : la peur que nous avons inspirée aux hommes depuis des millénaires ne s'efface pas avec un coup d'éponge pseudo féministe. N'ayant plus d'intérêt à nous glacer dans les cuisines, à nous claquemurer dans les salons, à nous mettre à quatre pattes dans les chambres à coucher, bien plus proches du Vaudou qu'on ne l'imaginerait, quitte à nous regarder nager toujours plus nombreuses dans le bocal télé, ils nous épinglent aux murs des musées ou aux pages des magazines. L'envie de se consoler en disant que c'est mieux ça que de nous faire talibaniser est forte. Trop forte à mon goût.

Le côté joli de ma clôture

« Je l'ai acheté et donc j'ai le droit de regarder son côté le plus joli ». Elle parle de la clôture qui entoure sa maison à Haverstraw dans l'État de New York. L'administration de Haverstraw a approuvé une loi qui oblige les propriétaires à mettre le côté non fini — non joli ou laid, si vous préférez — vers l'intérieur. De nombreux citoyens, comme madame Werlitz citée au début, sont contre la décision de l'administration. Si ce n'est déjà fait, il n'est pas difficile d'imaginer que la Cour Suprême des É.U. établira que : « La clôture étant un moyen d'expression des propriétaires de maisons, les lois de l'État ne peuvent limiter cette liberté quitte à défaire les fondements que les pères de la constitution (...) etc., etc. »

Loin de moi toute idée de ridiculiser les déclarations de la Cour Suprême. Surtout que, dans ce cas-ci, la liberté d'expression est liée à des jugements d'ordre esthétique et, dans le domaine du *beau* encore plus que dans celui du *vrai*, on ne connaît pas de meilleure politique que celle du *laisser-aller*. Les administrateurs d'Haverstraw, comme leurs collègues de la ville de Montréal qui décident comment doivent être les façades

des maisons, représentent le « bon goût » d'une petite bourgeoisie qui a une vision du beau souvent fade et toujours atemporelle. Si chaque propriétaire montre la façade qu'il veut et si les façades ne s'intègrent pas « harmonieusement », il est fort probable que l'harmonie de l'un sera différente de celle de l'autre. Ou, tout bêtement, de l'harmonie on s'en fout. Ces mêmes législateurs, quand ils visitent des villages de la vieille Europe, tombent en pâmoison devant leur désordre et leur manque d'harmonie « qui montre une harmonie profonde fruit d'une longue histoire, etc., etc. » Qui nous dit que dans cent ans les touristes argentins ne trouveront pas, dans le mauvais goût des Montréalais, une harmonie plus profonde etc., etc. ? La beauté des choses a besoin du ponçage du temps.

Comme aurait dit Franz Zappa : « Gardons le gouvernement hors de nos jardins. » Que « Zappa » signifie « Houe » n'est sans doute pas étranger à cette déclaration.

Mais, est-ce que madame Werlitz est zappiste ? Je soupçonne que non¹. Surtout qu'elle n'aurait pas approuvé une autre déclaration (probable) de Zappa sur les jardins : « Et surtout, gardons les clôtures loin de nos jardins ». Mon soupçon a de bonnes fondations : elle veut employer le côté joli, elle veut probablement s'épanouir dans son jardin. Je la vois très bien : il est quatre heures de l'après-midi d'une très belle journée de juin. En maillot de bain avec des dégradés magenta, sur une chaise longue. Elle dépose sur une petite table blanche les poèmes de Pound, elle augmente légèrement le volume du CD qui joue l'imromptu D 899, No 1 c-moll de Franz Schubert dans l'interprétation de Maurizio Pollini, elle prend une gorgée de Brouilly et elle regarde, extasiée, sa clôture. L'agencement parfait des planches, les clous qui font si moyenâgeux, cette couleur qui dégrade de manière presque imperceptible le bleu lapis-lazuli vers le bleu Lise Wattier, ne cesse de lui renvoyer une image d'elle-même si positive qu'elle peut par la suite supporter toutes les méchancetés des collègues envieux de son jardin. « Chérie, c'est l'heure du tennis. Prépare-toi, tu sais que quand tu regardes trop longtemps la clôture tu n'es plus compétitive et alors on perd contre les deux nouilles d'à côté ». Elle regarde trop : seul excès de sa vie paisible. Seul trop dont elle ne réussisse pas à se défaire.

Il faut que les administrateurs de Haverstraw soient vraiment bêtes et insensibles pour lui enlever ce paisible plaisir et l'obliger à sacrifier le bonheur sur l'autel de l'harmonie. Qui peut évaluer les conséquences d'un tel traumatisme ? Pourrait-elle acheter un fusil mitrailleur ou violer un berger allemand à quatre pattes.

Peintre et fermier

« [Monet] *dépendait plus des conditions atmosphériques qu'un fermier.* » De prime abord cela semble étrange et Clement Greenberg ne le souligne pas sans une arrière-pensée, mais il suffit d'y réfléchir un instant pour s'apercevoir que c'est le sentiment d'étrangeté qui est étrange. Rien de plus normal qu'un peintre paysagiste comme Monet soit très influencé par les conditions atmosphériques. Et le fermier ? Moins.

¹ Elle est éventuellement zapatiste vu que ce mouvement, aussi, s'intéresse aux clôtures.

Les nuages qui voilent le soleil changent les couleurs et Monet ne peut que s'arrêter. Un paysan n'arrêtera pas de ramasser les foin à cause de quelques nuages — éventuellement il intensifie le rythme pour que le foin ne mouille pas.

Vermeer

La bouche entrouverte, la ligne des dents à peine dessinée, la langue qui se montre et ne se montre pas, le regard oblique, le blanc des yeux en évidence... L'image canonique de *Play-boy* — avec l'immanquable touche exotique : le turban qui ajoute à cette « brave » fille le glamour que la publicité extorque de la photographie depuis qu'elle l'a inféodée. Vermeer, le peintre photographe, a compris où le désir bat, quelques siècles avant les magazines pour hommes seuls.

Ce n'est pas que la « *sensibilité à la lumière, aux couleurs et à la composition* » de ce tableau d'une « *belle jeune fille au turban exotique*² » qui rend si célèbre *La fille à la perle*. Elle est célèbre et aimée surtout parce que Vermeer y a mis tous les signes que les mâles aiment dans le visage d'une jeune femelle : les signes qui, en bons signes, indique les lieux que la peinture officielle et les mœurs européennes n'étaient pas encore prêtes à montrer. Rien d'étonnant si les mâles modernes préfèrent l'invitation explicite de la femme-enfant hollandaise à celle ambiguë de l'autre célébrisissime icône féminine (*La Gioconda*).



NOTE EN BAS DE PHOTO : il ne faut pas penser que je veuille « abaisser » Vermeer et le mette au même

² Catalogue de l'exposition à la *National Gallery of Art* de Washington de l'hiver 1996.

niveau que *Play-boy* ou que je veuille « élever » Play-boy aux hauteurs de Vermeer. Je voulais dire quelque chose de très simple : *mutatis mutandis*, les deux titillent la même mâle faiblesse.

Courbet et Braque

C'est tellement agréable de lire sur ce dont on est profondément ignorant ! Des mondes s'ouvrent où l'on ne s'ennuiera pas, comme dans ceux que l'on connaît. Ce qui semblait bâti sur la roche a les fondations dans l'argile. On respire comme quand on sort d'un bar excessivement chaud et enfumé, le mois de janvier. Par exemple.

J'ai toujours pensé que Cézanne était le père plus ou moins picturique du Cubisme. Je n'en voyais pas d'autres : simple comme je suis, j'ai toujours pensé qu'un père suffisait. Je dois avoir appris la paternité de Cézanne dans ma jeunesse, dans une encyclopédie quelconque, ou... oui ça doit être ça... en 1967, quand je suis allé à l'exposition universelle de Picasso, à Paris, avec des étudiants de l'école des beaux-arts de Milan qui n'ont pas arrêté de pontifier.

« Braque est toute autre chose », c'est une phrase que je n'ai jamais oubliée et qui avait été proférée avec grande suffisance, par je ne sais pas qui, devant les *Demoiselles d'Avignon*.

Peu importe l'origine, pour moi, Cézanne était le vrai père. Ce matin j'ai découvert un deuxième père : « Courbet est le père des nouveaux peintres [les cubistes] », et ce n'est pas n'importe qui, qui le dit, c'est Apollinaire³. Si c'est Apollinaire qui le dit...

John Berger, contrairement à Apollinaire, croit à deux pères. La manière dont il décrit ce qui caractérise le style de l'autre père, de Courbet, « *Aucun peintre avant Courbet n'a su mettre une emphase tellement sans compromis sur la densité et le poids de ce qu'il était en train de peindre* » et comment il oppose « *la force de gravité* » en Courbet à « *la perspective vers l'horizon* » de Poussin, sont très convainquant. Que Courbet soit lui aussi un père m'ouvre des horizons poussiniens, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi : je vois, très loin, poindre les dessins érotiques de Picasso influencés par la densité de l'*Origine de la vie*.

Si on me forçait un peu la main, je pourrais dire que l'*Origine de la vie* est la mère du vieux Picasso érotomane.

Qu'on ne vienne pas me dire que le hasard existe. S'il existe il s'endort souvent et laisse que la nécessité ordonne les choses à sa manière, bien ordonnée. Je lis quelques pages sur le cubisme, pense à une phrase qu'un étudiant très savant dit à propos de Braque, cherche un livre de sciences cognitives et je me retrouve entre les mains un livre minuscule : *Braque le Patron* de Jean Paulhan, publié en 1952. Hasard ? Ne me faites pas rire ! Mon inconscient, structuré comme une machine, m'a fait mettre les mains là où il savait que j'aurais pu enchaîner mes considérations, hélas ! désordonnées, sur les images.

Pour revenir à l'exposition parisienne, à cette époque-là j'ignorais qu'il existait un monsieur Braque qui, comme et avec Picasso, « faisait du cubisme ». Si je l'avais su et si j'avais lu le livre de Paulhan où il nous dit que son « *épaule est d'un bûcheron* » j'aurais certainement mieux réagi à l'affirmation de très mauvais goût devant les *Demoiselles*.

J'aurais encore mieux réagi si j'avais lu cette phrase de Braque, « *il faut tuer peu à peu toutes les idées qu'on*

³ Cité par John Berger en *The Success and Failure of Picasso*.

a eues », ou cette autre « *Picasso quel peintre ! Il est capable de prendre un tableau de Bonnat, et d'y ajouter de la qualité* »⁴, ou cette autre, à propos d'une exposition surréaliste, « *Voilà qui est excellent. Ça absorbe la presse* », ou cette autre encore « *Le portrait c'est dangereux. Il faut faire semblant de songer à son modèle. On se presse. On répond avant même que la question soit posée. On a des idées.* » ou celle-ci « *Comment me serais-je trompé ? Je ne savais pas ce que je voulais.* »⁵ et cette autre, que veut-elle dire ? « *En peinture, le tableau, c'est l'accident* ».

Ça suffit.

Ça suffit, pour les citations de Braque. Et Paulhan dans tout cela ? Comme une glace aux brisures de chocolat, le livre fond dans la tête en laissant des restes qu'on ne voudrait pas qui disparaissent. Je pourrais citer des dizaines de phrases de Paulhan, autonomes comme les brisures que la glace fait glisser au fond des idées.

Après cette lecture j'ai l'impression de connaître Braque comme aucun autre peintre, je vois ses tableaux chercher leur fin à coup d'encadrements, de reliefs, d'abandons...

« *Le peintre avec eux [Braque et Picasso] avait une fois pour toutes fait sa découverte. Il se taisait désormais, tout abandonné au parti pris des choses, et l'on pouvait entendre jusqu'au murmure le plus timide du citron et du homard.* »

Et pour finir : « [La peinture moderne] *a certes raison de peindre des vaches vertes ou des cubes. Mais peut-être s'en contente-t-elle un peu plus qu'il ne faudrait. Avec trop d'insistance. Avec trop, dirait-on, d'indiscrétion. [...] Mais Braque sait [...] qu'à divulguer le mystère, on lui retire sa vertu. Il connaît un secret, ce serait peu. Il a le sens du secret. [...] Bref, l'homme qui a inventé, après Cézanne, la peinture moderne, est aussi celui qui sait la protéger de l'indiscrétion.* »

Picasso

« *Jamais auparavant...* », plusieurs fois, au moins quatre ou cinq, dans *Réussite et échec de Picasso*, John Berger emploie cette expression, qui souligne, de manière on ne peut plus évidente, la considération qu'il réserve à ce géant inclassable et pourtant si unanimement accepté, à ce génie auquel tout semble réussir, à celui qui, avec Braque, déclencha cette révolution artistique qui « *a changé la nature des rapports entre l'image peinte et la réalité* ». Je me demande quelle étrange défense a bien pu s'ériger dans la tête des critiques qui, lors de la parution en 1963, parlèrent d'un livre « *insolent, insensible, doctrinaire et pervers* », d'un livre de « *mauvais goût* ». La seule explication qui me semble tenir, à moins de considérer ces critiques comme incompetents, c'est de mettre le tout sur le dos de l'époque qui, il faut bien l'admettre, n'avait pas le dos aussi large qu'elle le prétendait.

Parler d'échec de Picasso, lorsque, malgré son âge, il est loin d'être « fini », peut relever de la provocation

⁴ Phrase que, j'espère, « mon » étudiant a lu. Avec cette autre, cette fois de Picasso à propos de Braque : « La femme qui m'a le mieux aimé ».

⁵ L'original de Braque est différente : « Il n'y a que celui qui sait ce qu'il veut qui se trompe. »

ou du dogmatisme, mais ce n'est vraiment pas le cas avec Berger qui montre qu'un échec de Picasso existe bel et bien et qu'une partie de cet échec est due à son propre génie et au manque de générosité politique et critique de ses adorateurs. Rarement j'ai vu le lieu commun « il a les défauts de ses qualités » être si parfaitement adapté.

Le livre, avec ses quatre-vingt-quatre reproductions d'œuvres de Picasso et une trentaine de reproductions d'autres peintres, est ce qu'il y a de plus loin du cri du cœur, de la polémique malveillante ou de la prise de position dogmatique. Il est une aventure raisonnée à travers les œuvres de Picasso, un voyage qui oscille entre le scientifique et l'artistique, sans jamais être simpliste. Il permet au lecteur de mieux apprécier Picasso, son époque et la nôtre. Pour étudier cette œuvre, monstrueuse par son étendue et par son hétérogénéité, Berger choisit deux angles qui lui permettent de l'éclaircir, de la louer et de la critiquer sans tomber dans une mystique réductrice du génie, dans la facilité de l'art pour l'art ou dans une chétive causalité sociale ou économique. Ces deux angles sont : l'enfant surdoué qu'il fut et les conditions politiques et économiques de l'Espagne de la fin du XIX^e siècle. Rien de sorcier : que les capacités d'un enfant et la société où il vit influencent son futur n'a certes pas besoin d'être démontré. Ce qui est original, c'est l'emploi simple et didactique de ces deux éléments pour pénétrer dans le mystère de l'œuvre et en saisir la continuité qui permet à l'observateur d'aller au-delà du simple choc des formes insolites. Loin du « j'aime » et du « je n'aime pas » et loin, en même temps, des livres pour initiés qui cachent l'œuvre derrière l'écran opaque de commentaires.

Quand on sait que Picasso était un enfant prodige, son affirmation « *en peinture, recherche ne signifie rien, la question est de trouver* » cesse d'être banale ou provocatoire et se situe à des années-lumière de la prise de position naïve et intéressée de l'artiste « maudit » qui n'a pas encore pénétré dans le sanctuaire de la recherche subventionnée ou dans les galeries qui donnent un nom. C'est le constat de qui a vu le monde se plier, comme par magie, sous ses mains, dès que le monde a commencé à exister, de qui ne s'est jamais séparé du monde — ce qui est loin de vouloir dire, comme le disent les romantiques invétérés et ceux qui ne craignent pas les banalités, que « Picasso a créé un monde ».

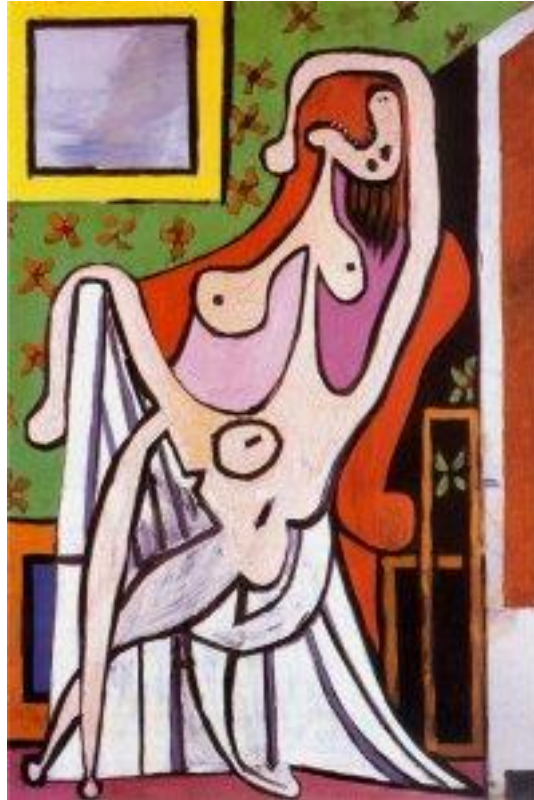
Quand Berger nous parle des œuvres, qu'il estime être les plus réussies après la période cubiste, comme *Le miroir* de 1932 (« *Je suis cette femme qui dort* »)



ou de la *Tête de femme pleurant* de 1937 (« *Je suis celle qui pleure* ») ou de la *Figure* de 1939 (« *Je suis cette femme qui se tourne pour me voir* ») on est transporté dans la tension amoureuse et sexuelle d'un maître qui a « *trouvé son sujet* » et ne cède ni au maniérisme ni à la virtuosité. Quand il nous montre que dans *La course* de 1922,



dans *Figure* de 1927 et dans *Femme dans un fauteuil* de 1929,



Picasso « *n'a pas réussi à trouver (ou à recevoir) son véritable sujet* » ou quand il compare un tableau qu'il juge non réussi *Femme nue se coiffant* de 1940



avec la perfection de *L'aube* de 1942,



Berger nous achemine vers l'intelligence des tableaux et nous permet de nommer ce qui n'était qu'un malaise devant une étrangeté trop maîtrisée, trop jouée. Maniérée.

Dans l'édition de 1989, Berger a ajouté un chapitre « *Dernier hommage* » où il parle de la période après 1963, des œuvres de la « vraie » vieillesse sur lesquelles il laisse poindre des doutes et qui lui semblent confirmer que l'enfant prodige ne pouvait pas vieillir.

Quand, à quatorze ans, on voit notre père nous céder sa place, il n'y a plus d'évolution possible.

Et Picasso « n'évolue pas » malgré tous ses changements de style. Il tourne autour de soi, d'un soi qui, heureusement pour l'art, est loin d'être quelconque. Il est seul et son isolement est total. Il a toujours été total, excepté pendant les quelques années cubistes.

La tension sexuelle et amoureuse qui lui permit de réaliser certains chefs-d'œuvre à l'époque de sa passion pour Marie-Thérèse Walter n'étant plus supportée par la chair, elle se transforme en cris et jurons et n'acquiescent pas la maturité (jamais mot ne fut plus à propos !) qu'elle acquiert dans la *Femme au sein nu* de Tintoretto, *La vieille femme* de Giorgione et *La vanité du monde* de Titien, les tableaux des trois vieillards auxquels Berger compare Picasso.

Les paragraphes finaux de l'édition de 1989, même s'ils ne concernent que les derniers dessins, résument parfaitement le Picasso de Berger et le Berger qui parle de Picasso.

Un vieil homme enragé contre la beauté de ce qu'il ne peut plus faire. Farce. Fureur. Où la rage peut-elle s'exprimer ? [...] La rage s'exprime en allant directement en arrière, vers le lien mystérieux entre pigment et chair et les signes qu'ils partagent.

C'est la rage de la peinture comme une zone érogène sans limites. Mais les signes partagés, au lieu d'indiquer un désir mutuel, étalent le mécanisme sexuel. Cruellement. Avec colère. En blasphémant. C'est peindre en jurant contre son propre pouvoir et contre sa propre mère. Peindre en insultant ce qui était auparavant célébré comme sacré. Personne avant lui n'avait imaginé comme la peinture pouvait être obscène à propos de ses

origines, et en même temps loin de montrer l'obscénité.

Comment juger ces dernières œuvres ? Il est trop tôt. Ceux qui prétendent qu'elles sont le sommet de l'art de Picasso sont absurdes comme l'ont toujours été les hagiographes autour de lui. Ceux qui les rejettent comme des vociférations répétées d'un vieillard comprennent très peu de l'amour ou du désespoir.

Il est bien connu que les Espagnols sont orgueilleux de leur manière de jurer. Ils admirent l'ingénuité de leurs serments et savent que jurer peut-être un attribut, même une preuve, de dignité.

Personne n'avait jamais juré en peinture auparavant.

Goya

D'une histoire de l'art « normale », populaire, comme celle de *Larousse*, qui contient quelque 2 000 illustrations et où il y a à peine trois reproductions d'œuvres de Leonardo, il ne faut pas s'attendre à plus d'une ou deux reproductions de Goya. Il y en a en effet une seule : une de la série « Peinture noire » de « la maison du sourd », celle qui est la plus choquante quant à son sujet : *Saturne dévorant un de ses fils*. Le choix a sans doute été fait parce qu'elle est très représentative de la peinture du Goya populaire. Si le livre avait été un livre pour spécialistes sur un thème comme, que sais-je ? la souffrance ou le pessimisme on aurait sans doute reproduit *Le chien*, qui, avait été, lui aussi, peint sur les murs de la maison de campagne avant que Goya ne s'exile à Bordeaux en 1823.

Pour bien de gens Goya, le vrai, le souffrant, le misanthrope est celui de la « peinture noire ». Et si ni *Saturne* ni *Le chien*, n'étaient des œuvres de Goya ? Est-ce que cela changerait quelque chose pour ceux qui s'intéressent à l'art « normalement », sans y enchaîner tous les instants libres de leur vie, sans que l'art ne soit leur source de revenus ? Certainement. Leur regard est influencé par l'« étiquette », la griffe ou la signature si vous préférez. Ce qui est fort normal, pour des gens normaux : la griffe est un moyen pour apaiser le désir puissant qui nous pousse à demander « mais qui a fait cela ? » Où est-ce l'homme ? Ce même désir qui, devant le sublime de la nature, poussa un si grand nombre de nos ancêtres à inventer la signature du Tout Puissant. La griffe, loin de mettre en ombre la beauté d'une œuvre la met dans une continuité humaine. La rend chaude de vie.

Depuis quelques mois plusieurs experts de Goya s'alignent sur la position de Juan José Junquera, l'un des plus grands experts du peintre espagnol, professeur d'histoire de l'art, à l'université Complutense de Madrid. De nombreuses preuves historiques lui permettent de démontrer que les « peintures noires » ne peuvent pas être des œuvres de Goya. Pour le professeur Junquera il est fort probable qu'elles sont des œuvres d'un autre Goya : Javier Goya, fils de Francisco Goya, le vrai Goya. Juan José Junquera a-t-il raison ? Ce ne sera pas demain qu'on aura la réponse, et, en attendant, les œuvres de « la maison du sourd », continuent à jeter leur lumière noire sur les touristes qui se gonflent au Prado. Elles continuent à générer des revenus, directs et indirects.

Avant de mourir, Juan Miró fit un pèlerinage au Prado pour admirer, pour une dernière fois, les œuvres de

Goya. Il passa pratiquement tout son temps devant *Le chien*. Est-ce que pour Miró, Goya sans le Chien, serait-il encore Goya ? J'en doute, mais je ne doute que *Le chien*, sans Goya, reste *Le chien*.

Pipilotti Rist

L'art est l'art de déformer la réalité pour la comprendre. On peut écrire des dizaines de pages sur un petit événement comme Proust le fit en maître ou synthétiser des milliers d'années et de sentiments comme les grands poètes peuvent le faire. Mais, avec la technique moderne la déformation est entrée, sans trop de bruit, souvent multipliant mécaniquement les œuvres, dans le quotidien. Ce qui, selon certains, lui a fait perdre son aura. Mais, l'aura, si elle a disparu, n'a peut-être pas disparu à cause de la multiplication mécanique, mais parce que, quand on regarde des « œuvres d'art » fondées sur la technique moderne (photo, cinéma, vidéo), on a l'impression que nous aussi, nous aurions pu les réaliser. Ce serait donc la multiplication des artistes potentiels plutôt que celle des œuvres qui élimine l'aura ? Aux lectrices la réponse — la mienne est trop jeune et vive pour la mettre sur la place du marché. Ce qui est certain, c'est qu'il est difficile de nous imaginer auteurs de la Pietà, mais il est facile de nous imaginer créateurs des vidéos de Pipilotti Rist. Certes, l'imaginaire ne veut pas dire qu'on en serait capables, mais... Qui, par exemple, n'a pas photographié un ongle, un œil ou un pétale et fait un agrandissement de 50X60 ? Qui n'a pas vu des milliers de fois une énorme goutte d'eau se détachant éternellement d'un gigantesque tétin ? Expo de Pipilotti Rist : amplification et miniaturisation ou l'art de la déformation spectaculaire grâce à la technique.

Première salle. Les mêmes images de quelques mètres carrés projetées sur les deux parois perpendiculaires dessinent sur la ligne de jonction des sexes féminins qui respirent et vivent. De la « vraie » pornographie, à cause des dimensions et de l'insistance qui est, peut-être, légèrement délavée par un excès d'esthétisme (ce qui, pasolinièment pourrait faire dire qu'il s'agit de pornographie pour bourgeois).

Deuxième salle. Une femme essaye de sortir du plancher à travers un trou de quelque centimètre. Du panvulvisme de la première salle avec des sexes de plusieurs dizaines de centimètres au corps d'une femme dans une prison lumineuse de quelques centimètres.

Troisième salle. Un énorme corps de femme, blanc-chaux, noyé dans quelques centimètres d'eau, scruté dans les moindres détails par-dessus une cuisine. Les cheveux violets en font une fleur aquatique.

Quatrième salle. Une petite télé, deux énormes fauteuils tout à fait non fonctionnels, une énorme télécommande et les murs tapissés d'énormes images. Des vidéos moins intéressantes que la mise en contexte.

Cinquième salle. Des projections sur le plancher et une petite maison au bout d'une allée de cimetière dont une façade est un écran qui nous présente Pipilotti Rist (j'imagine) prisonnière du quotidien. Mots trop connus ; comme pour la quatrième salle, un contexte et... une déformation artistique.

Aurea mediocritas

Après la deuxième salle de l'exposition de Vuillard, un mot a donné un semblant de structure à mon essaim

d'idées : médiocre. Médiocre, non dans le sens d'ordinaire, de quelconque, d'insignifiant ou de nul, mais dans celui de mesuré, de tempéré — de celui, cher à Horace, de juste milieu. Vuillard, si loin des excès de la peinture de son époque, oscillant entre un trop de raison et un trop d'imagination, est difficilement appréciable par les ignorants de mon espèce, trop facilement exaltés par l'humour de Picasso ou bouleversés par la sensualité de Gauguin. Je ne pus donc partager le fin contentement de mon amie, aux yeux bien plus que les miens habitués au souffle des tableaux. De retour, je me jetai dans mon encyclopédie de l'art moderne, pour trouver la place officielle de Vuillard dans l'histoire de l'art et, surtout, pour lui créer une place dans ma tête — homme de trop de mots, lorsque les sensations ne sont pas assez fortes, j'ai besoin des mots des autres pour donner de l'épaisseur et de la lumière aux idées et permettre ainsi aux sensations de prendre corps. Et c'est dans *Mon* encyclopédie que je trouvai l'anecdote si souvent citée qui donna naissance au célèbre *Talisman* que tant admirèrent les Nabis.

GAUGUIN : Et ces arbres ?

SERUSIER : Verts.

GAUGUIN : Faites-les donc verts. Vous voyez, l'ombre est bleutée. Ne craignez donc pas de la peindre le plus bleu possible. Pour les autres feuilles, employez le vermillon.

À partir de ces conseils si bien mis en pratique dans le *Talisman* de Sérusier, il était facile de s'enfuir vers les excès du tableau pour le tableau. Vuillard n'excéda pas : il choisit de regarder en arrière pour mieux regarder à côté et créer des personnages qui faisaient tapisserie (au vrai sens du mot) et que notre époque, à cause de son profond penchant pour la décoration, aime tant.

Vie et art

L'artiste n'a pas le droit de dire n'importe quoi parce qu'il est un artiste, mais parce que tout être humain a le droit de le faire. *That's all folk*. L'artiste, *qua* artiste, ne parle pas, mais bâtit (un tableau, une sculpture, un film, etc.) Comment le citoyen « normal » peut-il donc s'opposer à une « construction artistique », à cette œuvre que l'artiste a mise au monde, et qui parle pour lui, insouciant, comme un objet naturel, de ce que les autres disent ; qui parle sans écouter et qui de son « je suis là » tire le droit au respect comme si elle était un humain, plus qu'un humain ? Faute de pouvoir construire des œuvres d'art qui s'opposent, le citoyen « normal » doit pouvoir détruire. Il n'a pas de choix. C'est ça aussi la politique. À moins que l'art ne soit sacré. Quand les Talibans détruisirent les célèbres statues, il était difficile de ne pas s'insurger, comme il aurait fallu s'insurger quand les communards pillèrent les musées parisiens et les Bagdadien leurs musées. Mais... Il faut encore plus s'insurger contre ceux qui voient rouge toutes les fois qu'on détruit un tableau, un livre ou une statue, mais qui trouvent normal, « ça toujours était comme ça », quand on détruit des humains.

La *Gioconda* est-elle plus importante que la vie de l'humain le plus humble⁶ ? Voilà une question qui ne

⁶ Question qui n'est pas équivalente à celle qui hante tout discours sur la culture et que Dostoïevski (je crois) synthétisa dans l'opposition entre les bottes du paysan et une œuvre de Shakespeare. Ici il ne s'agit pas de botte, mais de vie : la mort d'un paysan et la mort de « Roi Lear ». Mais roi Lear ne peut pas mourir parce qu'il est passé dans des milliers de

devrait pas nous faire tourner en rond, surtout en une période où l'on peut faire des copies parfaites même... même des êtres vivants.

Mais il s'agit de copies ! du kitsch à l'américaine ! de superbe de parvenus !

Et alors ? Et alors ?

Et alors ?

Renoncez pendant un moment à vos pensées précuites⁷. Pourquoi ne pas penser que la copie est encore plus chargée d'histoire que l'original ? qu'elle a englobé l'histoire de l'original et celle de la technique — et donc du travail humain — qui a permis de faire la copie ? Qu'elle est donc bien plus digne de respect que l'original dont le seul mérite est de venir avant — et que dire du fait que l'œil nu n'est pas capable de différencier la copie de l'original et que seuls des instruments très sophistiqués, comme ceux qui ont permis la copie, peuvent détecter les différences ? L'œil n'est plus capable, ou ne sera plus capable, et non pour des pertes de capacités perceptives ou cognitives, mais parce que l'humain aura construit des machines toujours plus sophistiquées.

— Dans le seul but de faire de l'argent !

— Et alors ? Même si le but était l'argent, si on aime la *Gioconda* et on peut avoir une copie parfaite dans notre toilette, pourquoi pas ? Dans certains moments, il faut se foutre de leurs buts. Et si défendre les originaux, dans l'organisation actuelle du monde, signifie se mettre complètement du côté de l'économie telle qu'elle est aujourd'hui ?

Ce ne serait que l'énième démonstration que ceux qui méprisent la superficialité de la société moderne, les assoiffés de vérité et de profondeur, en sont les valets les plus rampants.

Transformation

Dans le cadre du vingtième colloque-exposition *3P* (Poésie, Peinture, Photo) et le parler des choses, organisé par l'université de Bordeaux à Saint-Jean-Pied-de-Porc, notre copain Adolphe Demonc, a présenté 99 tableaux qui synthétisent son travail de recherche et création des dernières 15 années. La critique a totalement ignoré les œuvres demonquiennes. Malgré nos efforts nous n'avons repéré qu'une note, squelettique et méchante, dans l'édition de Bayonne du *Sud-Ouest* « *Point négatif de l'exposition, les 99 tableaux d'un dénommé Adolphe Demonc dont seuls les encadrements ont un certain intérêt. On espère que l'année prochaine les organisateurs emploieront de manière plus avisée l'argent public.* »

Fidèles au principe du Trempet qui clame que : « *chaque membre défend les actions, les idées et les prises de position des autres membres même quand il n'est pas d'accord* », je vais essayer de montrer que les œuvres de Demonc ont plus d'intérêt que ne le pensent les journalistes et les universitaires français.

« *LA POESIE DE LA PHOTO, NEE DE L'ATTACHEMENT MANIAQUE AU DETAIL, TRANSFORME LES MANIERES DE VOIR DES TABLEAUX EN MANIERE DE SENTIR L'INCARNATION DE L'IMAGE DANS LA*

livres, dans des films, des tableaux, etc.

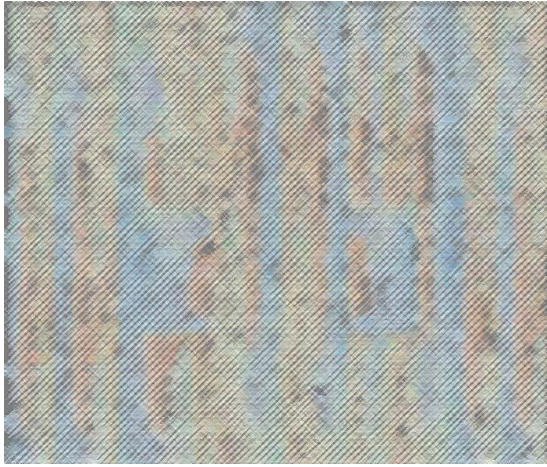
⁷ Il serait intéressant d'étudier pourquoi pratiquement tous ceux qui honnissent le *fast-food*, sont des maniaques du *fast-think*. Est-ce tout simplement parce qu'il faut toujours avoir un *fast* dans sa vie ?

COULEUR », c'est ce que Demonc a fait écrire au-dessus de la porte de la salle de son exposition. Ironique ? Pédante ? Prétentieux ? Cryptique ? Un peu de tout. Comme toujours, dans ses prises de position, il est difficile de comprendre où s'arrête le jeu et où le jeu commence.

Il m'est impossible, à cause de la lourdeur des images, en termes de bit, d'insérer une copie de toutes les œuvres. D'une manière arbitraire, j'en ai choisi onze, qui me semblent donner un cadre assez complet de la démarche de Demonc.

Avant de vous montrer les œuvres, précédées d'un court commentaire, je dois ajouter que, comme dans l'exposition 3P, l'ordre dans lequel on regarde les tableaux est fondamental pour transformer, comme essaie de faire Demonc, ce qui est souvent un simple procédé esthétisant en un discours sur l'art en tant que travail de surdétermination de la réalité. En tant que travail du rêve. Les œuvres sont présentées en ordre temporel inverse par rapport à leur exécution dans le but de démasquer certains procédés mécaniques de l'art abstrait et non pas dans le but, enfantin, de mettre à nu le procédé artistique. En cela je suis un adepte fidèle de Demonc qui croit que l'art nu est une « impossibilité impossible » et qu'un masque ne tombe que quand son autre a pris sa place.

* * *



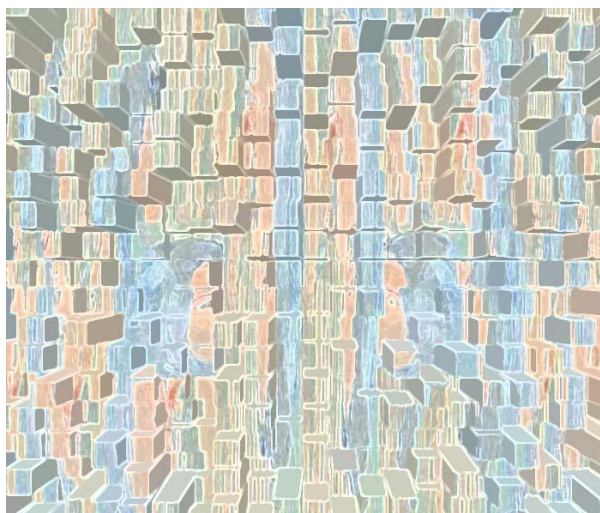
Mallarmé 87



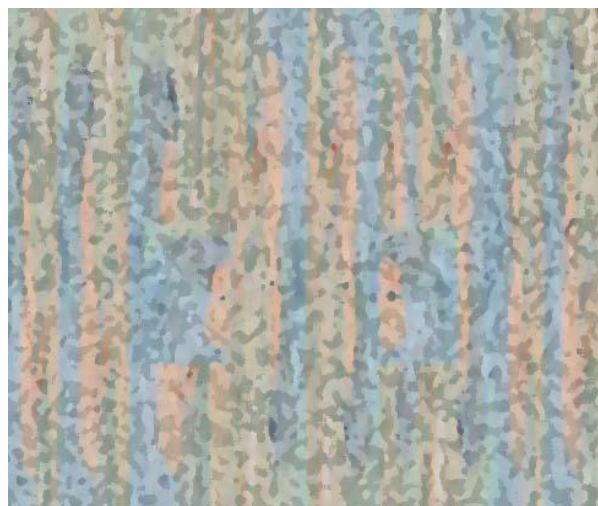
Mallarmé 74

Mallarmé87. Œuvre abstraite, ou non figurative, comme il serait plus correct de dire, caractérisée par l'opposition de couleurs chaudes et froides qui donne une impression de tension irrésolue. Presque de non fini. Si on a absolument besoin d'un référent, on peut imaginer la campagne automnale vue à travers les grilles d'une villa, ou on peut penser à des motifs pour une tapisserie. Un torchon de cuisine, aussi.

Mallarmé74. Le côté torchon n'est clairement plus là et une certaine prétention picturale fait surface. Les couleurs chaudes et froides n'ont plus besoin d'une trame sous-jacente pour que l'on sente une unité dialectique : elles se dilatent l'une vers l'autre ou l'une sur l'autre. Pour ceux qui sont à la recherche de référents, d'utilité donc ! voilà un bon motif pour des jupes longues pour des bourgeoises qui fréquentent les expositions.



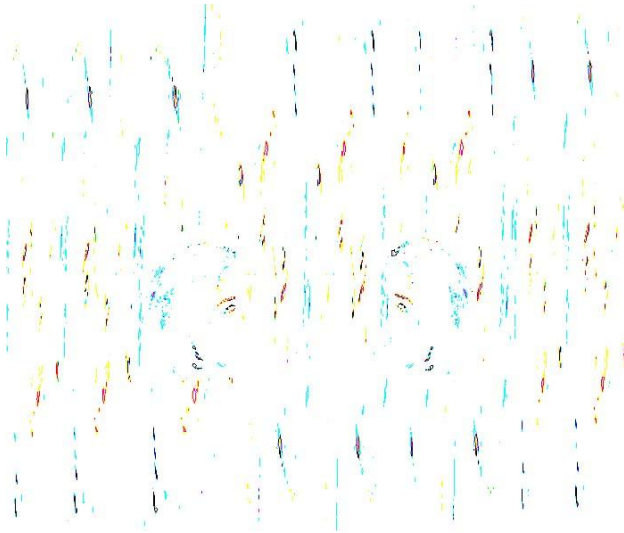
Mallarmé 61



Mallarmé 52

Mallarmé 61. La troisième dimension acquiert une présence d'une corporalité presque excessive. Un hommage au cubisme et en même temps un hommage à la ville. Ce n'est pas un hasard si la partie la plus aplatie est le centre ville. Comme toujours dans *Demonc*, l'art est inséparable du politique. Je vais donc, au risque de me faire engueuler par trop de rectitude politique, parler de « centre ville sans relief comme un billet de banque ».

Mallarmé 52. Un retour vers l'absence de relief des premiers *Mallarmé*, mais avec une rupture de la répétitivité verticale et l'apparition de deux « taches » au centre qui rompent la symétrie. Une fois que les deux « taches » sont là, bien en vue, et que l'on revient aux tableaux qui précèdent, force est de noter qu'elles étaient déjà présentes bien qu'« invisibles ». Pourquoi n'apparaissent-elles que maintenant ? Sans doute à cause du point, du trou, noir, dans la tache de gauche.



Mallarmé 43



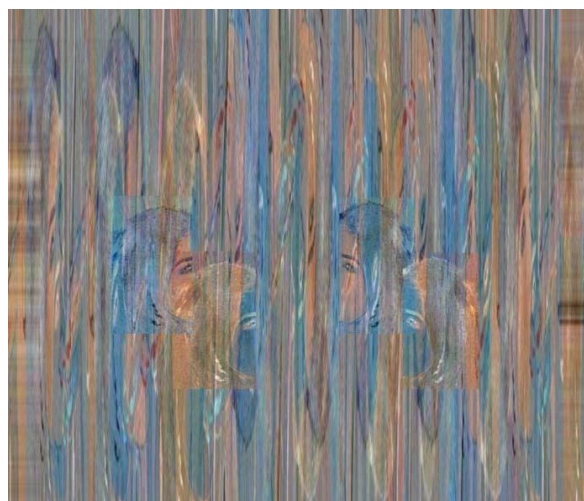
Mallarmé 37

Mallarmé43. et *Mallarmé37.* Le blanc et le noir. La pureté et la profondeur. Le dessin qui tâche de sortir du blanc de la toile, en *Mallarmé43*. Une couche sale, un voile qui couvre le dessin qui a l'air de vivre sur la toile, en *Mallarmé37*. Jeu d'oppositions que notre choix met en évidence de manière presque ostentatoire, mais qui a besoin de douze œuvres pour se réaliser dans l'exposition. Douze œuvres, qui correspondent à un travail d'à peu près un an. Deux tableaux séparés par la lumière d'un an.



Mallarmé 35

Mallarmé35. Dans la fluidité aquatique de ce tableau, les deux taches deviennent deux visages de femmes qui ne se regardent pas. Les motifs verticaux commencent à se transformer, de simples couleurs opposées, en tremblement de quelque chose de figuratif. Quelque chose de déformé, en dessous duquel une image semble poser un appel.



Mallarmé 22

Mallarmé22. Les deux visages ont créé leurs images négatives. De mort ? Les couleurs plus saturées nous montrent du bois. Bois qui, si on se concentre sur les visages, devient un rideau transparent. L'un des thèmes préférés de Demonc : la fluidification de l'image opérée par le déplacement de l'œil du spectateur-acteur. Du bois opaque au rideau transparent. Du rideau transparent au bois opaque...



Mallarmé 7

Mallarmé7. Ici on est, sans aucun doute, dans un figuratif hemslevien où les éléments verticaux sont des déformations des visages des filles. Des filles qui sont une seule fille dupliquée. Les yeux de la fille sont trop présents. Je dirais presque dérangeants. Réels comme l'est toujours l'œil dès qu'il simule un regard. Dès qu'il cherche une entente.



Mallarmé 2

Mallarmé2: Voici l'original à partir duquel les transformations ont été opérées. *No comment*, sinon pour dire que l'opposition entre le bleu des cheveux et le marron de la peau de la fille s'est transformée dans les premiers tableaux (dans les derniers en ordre d'exécution) dans les barres derrière lesquelles le porteur du membre est prisonnier dans l'original. Original qui n'en est pas un.



Mallarmé1 : Voici le vrai original qui, à vrai dire, n'est pas le vrai original non plus : pour ne pas froisser les ânes sensibles, j'ai coupé une partie de la photo et je l'ai transformée en noir et blanc, ce qui est censé la rendre plus artistique. Quoi dire de cette photo sinon qu'il s'agit d'une photo porno classique à la *Penthouse* ? Que l'expression de la fille est complètement artificielle ? que tout relève du stéréotype ? Que toute densité de sens a été annulée par une sorte d'académisme de la porno ?

Et pourtant, il y a quelque chose d'autre à dire.

Que la photo, par rapport à la « peinture » de *Mallarmé2*, est plus présente. Plus dérangeante. Plus proche de la vie du désir, du désir qui ne s'emprisonne pas dans des catégories esthétiques, morales, artistiques...

Les yeux, même dans leur fausseté, sont vrais.

Dans la photo d'une personne vivante, les yeux ne sont jamais morts.

En ne nous donnant aucune voie d'accès à ce qui se passe à l'intérieur du personnage, ils pèsent encore plus. Ils écrasent notre conscience fausse.

Pour en finir : quel est le message de *Demonc* ?

Il serait trop stupide d'essayer de dire, avec encore plus de mots, ce que les quelques images commentées ont essayé de montrer. Mais, pour ceux qui sont toujours à l'affût d'explications, en voilà une, sous forme de questions :

Et qu'en est-il de l'original de l'original : c'est-à-dire des images dans la tête de *Demonc* et dans la vôtre ?

Et de l'original de l'original de l'original : c'est-à-dire de l'image en chair et lumière qui a impressionné la pellicule Kodak et les neurones de *Demonc* ?

En guise de queue.

Pour ceux qui se demandent pourquoi les œuvres portent comme titre *Mallarmé*, voici mon échange avec Demonc qui montre très clairement le style de cet homme inclassable.

« Pourquoi les as-tu titrées *Mallarmé*.

— As-tu lu l'*Après-midi d'un faune* ?

— Oui. Le lien me semble un peu simplet.

— Ce n'est pas ce que tu penses. Tu ne vas pas chercher bien loin. Combien de versions du poème connais-tu ?

— Une.

— Découvre l'autre et tu comprendras. Et, n'espère pas que je t'aide plus que ça. »

We must fuck

Il y a des films qu'il ne faut pas voir (et ils sont en majorité), d'autres qu'on peut voir une fois et d'autres encore qu'on doit regarder au moins deux fois — comme le dernier Kubrick. La première fois, je fus passablement déçu. Je disais, à droite et à gauche, que Kubrick avait fait une erreur impardonnable en le situant dans le New York moderne et que le réalisateur de *Barry Lyndon* aurait dû baigner ces corps dans la Vienne d'il y a cent ans. Aujourd'hui j'en suis moins sûr. Je l'ai trop aimé. Je l'ai aimé au-delà de la perfection des images, de l'emploi si efficace des couleurs (la première fois je n'avais pas vu ces bleus : puits de lumière, de froideur et de pureté), de la maîtrise de la nuit dont la présence adoucit, humanise et salit les vicissitudes, de la confusion subtile entre réel et songe qui en est le sel, de ce concentré de New York qui ne permet pas de lâcher, de ce rite où images et musique disent tout haut l'inutilité de la parole, de ces scènes de séduction naïves comme toute séduction, de ce dialogue de *stones* qui redit l'imperméabilité des sexes. *A faking fuck*. Au-delà de tout. Au-delà de tout j'ai aimé ces pieds qui se bagarrent avec la petite culotte dans le rêve de l'homme qui re-rêve le rêve de la femme, ces pieds et ces jambes sans visage pressées d'y être, ces visages sans jambes et sans cul qui y sont, ce tiroir de la morgue avec un corps splendide qui ne peut pas être mort. *It's a fake*, il lui dira dans une discussion sans bavures autour du billard. J'ai adoré sa perception de la jalousie qui ne connaît que détails et *fake*. *A fucking fake*. J'ai aimé ce film Goethien, ce film freudien, ce film qui du réel et du rêve fait une pâte pour modeler les âmes, ce film où le sexe détruit, unit, fait vivre ou survivre ou vivoter ou crever. J'ai aimé ce final inattendu où elle a le dernier mot, le mot après lequel les mots se reposent :

« On a besoin d'une chose, le plus tôt possible...*we must fuck*. »

Le parvis

Si la liberté d'expression « totale » se limitait à l'art, les artistes disparaîtraient en très peu de temps : c'est avec les cris et les jeux enfantins que, sur le parvis de l'église-art, les dents de la liberté s'aiguisent. Quand

on est dedans, il est trop tard. Toujours trop tard, même si on crie comme si on était encore dehors. La beauté des vitraux, la pureté des sons, l'or des icônes, le poids de l'histoire, la vénération des saints... tout contribue à dompter l'âme. Sous la nef les sons perdent toute aspérité et participent au grand mouvement de la symphonie de l'art. Il y a, il est vrai, les indomptables, mais leur rage iconoclaste est une rage impuissante, prélude à la lâcheté de la soumission la plus pure.

La cathédrale

Les musées sont les cathédrales de ceux qui ont troqué le culte de dulle pour le culte du joli⁸. J'ai deux exemples pour les sceptiques. 1) Les Catons qui s'insurgent contre les musées qui « n'ont que trois tableaux, mais qui, par contre, ont une énorme boutique, un grand restaurant et un café ». Comment ne pas penser au fils de dieu en colère contre les marchands du temple ? 2) Les nouveaux musées (celui de Bilbao est un très bon exemple) qui sont bien plus « artistiques » que n'importe quelle œuvre qu'ils abritent. On visite le musée de Bilbao comme on visite la cathédrale de Saint-Pierre, pour admirer la chapelle Sixtine, les nefs et les autels et pas pour les reliques.

Tais-toi et sois artiste

Léo Snaders, une danseuse américaine, et son ami photographe sont les protagonistes d'une émission d'ARTV qui se veut un voyage dans le monde de la création. Les deux sont sans doute de bons artistes. Mais, quelle catastrophe quand ils ouvrent la bouche ! Impossible de ne pas penser à la blonde splendide qui fait bander une armée de vieux schnoques qui, dès qu'elle ouvre la bouche, retrouvent la réalité de leur impuissance ou au député à l'air bon enfant qui crie ses banalités comme un Hitler de banlieue et qui ignore qu'une langue est plus articulée que le cri des ânes. Elle dit qu'avec sa danse elle découvre l'ordre dans le chaos ; qu'elle voit l'image de la divinité dans les insectes ; qu'elle laisse la musique de l'eau lui envelopper le corps qui ne lui appartient plus... que tous les instants de sa vie sont une danse qui louange la vie.

Elle est bête comme mes godillots.

Son copain aussi est bête, surtout quand il se croit original.

Ils sont sans doute de bons artistes, mais, sacrebleu ! qu'ils se taisent.

A parte : il est évident que je crois qu'ils sont de bons artistes au sens où nos experts d'art le pensent, c'est-à-dire de mauvais artistes.

Piété

Ernst H. Gombrich à propos de Goya : « *Dans ses portraits des puissants il est sans pitié.* » Parce qu'il est pris de pitié et d'affection pour les humbles ; parce qu'il est enragé.

⁸ Je le sais, la facilité d'une fausse rime m'a eu ! J'aurais dû écrire le culte du beau.

Renaissance

Une madone avec enfant, un tableau qui s'est enfui de la Galleria degli uffizi, s'approche. « *Don't do thaaat !* », crie la madone au bébé qui ne décolle pas la tête du cou de maman et qui, de sa main inexpérimentée, cherche à lui baisser le t-shirt rouge, très échancré. Mon regard ne suit pas la ligne rouge qui se baisse ; il préfère se coller aux joues énormes et aux yeux riants du fils. Je lui souris. Il me sourit et agite les mains. On se comprend. Entre hommes.

Montréal : Habitat 67

Braque dans la vie de tous les jours. Art et technique au service du quotidien. Architecture charnelle et pensée. « Dieu père de la Loto et du hasard, suprême distributeur de justice, fais-moi affurer de quoi acheter un cube. »

C'est surtout du théâtre

Dans le chapitre *Art dangereux*⁹ Arthur Danto aborde indirectement le thème de la rectitude politique en parlant de la réception à Francfort et à New York d'une pièce antisémite de Fassbinder : *L'ordure, la ville et la mort*. Tandis que, dans la ville allemande, les Juifs empêchèrent les spectateurs d'assister à la représentation, à New York « *aucun groupe de vigilance n'intervint, peut-être parce que la réalité qui est celle des Juifs à New York leur permet vraiment de supporter bien des choses*¹⁰ ». Qui a raison ? Les Juifs new-yorkais dans leur indifférence (au moins publique) ou les Juifs engagés de Francfort ? Il est clair que la question est purement rhétorique ou, si vous préférez, une question de café du commerce. Mais je la pose pour empêcher les Pilates de se faufiler derrière un nuage de nuances et pour les forcer à révéler, à travers leurs considérations sur la rectitude politique, leur vision de l'art et de la politique.

Danto fait une mise en contexte non seulement par rapport à l'époque (mise en contexte à laquelle, même les critiques les plus entichés de l'art pur, nous ont habitués), mais aussi au lieu : les Juifs de Francfort font face à une autre situation politique, ont devant eux d'autres signes d'oubli — et de renaissance — des discours de mort et donc ne réagissent pas comme leurs cousins new-yorkais : on n'est pas Juifs dans l'abstrait, quoi qu'en disent les intégristes, toutes races confondues. La position de Danto est claire, l'art n'est pas un bouclier pour protéger ceux qui n'ont pas le courage de l'action politique directe : « *La représentation de l'antisémitisme est aussi dangereuse que l'antisémitisme lui-même, et peut-être davantage encore, parce que l'artiste utilise sa liberté pour se tourner vers les objets de sa haine, alors que ceux-ci sont engagés dans une des situations les plus civilisées qui soient, puisqu'ils sont membres d'un public de théâtre.* ». L'art peut être une arme offensive contre laquelle on a le droit et peut-être même le devoir de se défendre. Ce qui est tout à l'honneur de l'art : c'est seulement en considérant que certaines œuvres d'art sont

⁹ Après la fin de l'art, Seuil, 1996.

¹⁰ Danto continue en écrivant : « *ici personne n'a accordé beaucoup d'attention à la pièce* ». Est-il possible que les Juifs new-yorkais, de manière bien plus efficace que ceux de Francfort aient employé leur quotidien (*The New York Times*) pour que les gens n'y prêtent pas beaucoup d'attention ?

dangereuses que l'artiste n'est pas réduit à un simple rôle d'*entertainer*¹¹. Platon qui avait débuté le tourner en rond systématique sur l'art, avait déjà compris que l'art était dangereux pour la cité et qu'il fallait le *musé(e)ler* si on ne voulait pas qu'il conduise les hommes loin du bien établi. Les dictatures et les intégrismes, platoniciens *by the book*, n'hésitent pas à faire appel à la censure, car ils sont bien plus conscients des pouvoirs de l'art que les sociétés dans lesquelles « tout » est permis ou, en termes plus pessimistes, mais moins moraux, tout est récupéré.

Censurer donc ? Certainement pas. L'État ne doit pas empêcher un réalisateur de monter le spectacle de Fassbinder, mais les gens ne doivent pas faire comme si le spectacle n'était pas dangereux. Mieux : les gens qui croient qu'il est dangereux doivent intervenir et faire sortir Fassbinder d'une position facile et fausse du genre de celles qu'il donna à ses critiques : « Ce n'est que du théâtre ». Ce n'est **pas que** du théâtre, c'est **surtout** du théâtre.

La position de Danto, tout en coïncidant avec celle de la rectitude politique la plus ordinaire, n'est pourtant pas, comme celle-ci, fondée sur des considérations morales, mais sur une vision de l'art comme un pan de l'activité humaine qui, au moins depuis Warhol, a complètement abandonné le lest de l'esthétique.

Tout cela est bien beau, mais et « *l'enseignante de lycée qui se trouvait parmi le public* » et qui « *déclare qu'elle serait incapable d'expliquer cette intervention à ses élèves puisque " je leur ai toujours dit qu'on ne devait jamais toucher à l'art, ni l'empêcher " »* ? Que lui dire ? Que l'art ne devrait pas être une nouvelle religion avec ses dogmes, avec ses musées-églises, ses papes et ses pasteurs. Il s'agirait d'un début.

Opéra

Pourquoi Wu-Tang Clan a choisi comme manager Michael Caruso ? Parce qu'il est un dealer, un manipulateur et un bandit prêt à tout, comme dit le *Village Voice* ? Et, s'ils avaient besoin de Caruso seulement pour montrer que le hip-hop est la nouvelle forme d'opéra ?

Écouter de l'opéra : *Nigga Please* de Ol' Dirty Bastard (un chanteur du Wu-Tang Clan), *Prose Combat* de MC Solaar et *Entre deux mondes* de Rocca. Deux mondes, mais pas ceux « du bien et du mal » dont parle Rocca : le monde des nègres new-yorkais et celui des chanteurs français. (oui, français !). Ol' Dirty Bastard vit de rage, sarcasme, sexe, révolte, intelligence et musique. Les Français sont un amalgame de bons sentiments saupoudrés de rage (fausse) et musicalement anémiques. Race et culture noires, langue américaine, capitalisme sauvage donnent un *fucking cocktails* ; race, culture française (ou franco-arabe), langue française, capitalisme au visage humain donnent une bonne camomille. La globalisation du hip-hop n'est pas pour demain, ni après demain, ni après après-demain. Dans un journal de 2125 : « Des analystes sensibles auraient pu voir dans l'opposition entre le gangster hip-hop américain et le hip-hop européen un signe avant-coureur de la troisième guerre mondiale qui a opposé l'Europe et l'Amérique dans la deuxième moitié du XXI^e siècle. »

¹¹ Le fait d'être dangereux n'est pas une condition essentielle comme l'*entertainment* n'est pas en soi négatif. Ce qui est négatif, c'est rendre l'artiste inoffensif en le mettant de l'autre côté, avec les enfants et les fous, avec les irresponsables.

Beaubourg

C'est loin de l'arrogance du Guggenheim de Bilbao ou de la pureté de celui de New York. Loin même du kitsch majestueux de certains édifices de Disney. L'édifice est (était) trop de son temps et, comme à tout ce qui est trop de son temps, il manque le souffle de l'art. Un monument d'intellectuels où de bonnes idées sur papier se transforment en un bric-à-brac architectonique d'une extrême facilité — surtout, si au lieu de se cacher dans le quartier d'une ville futuriste, il est vissé parmi des édifices polis par une longue histoire de sang et de famine. L'architecte a su exploiter l'immédiateté du contraste pour faire passer les idées les plus fades des années soixante et pour mettre à nu la vérité qui, bien sûr ! ne pouvait que s'identifier à la structure. Dans quatre ou cinq cents ans, ce sera le principal témoignage parisien de la médiocrité d'une époque où un Pompidou quelconque se prenait pour un des Louis (à vous de choisir lequel, mais ne prenez pas, je vous en supplie, Louis VII !).

Yellow et Élite

« J'hallucine. Je vois un vagin. » Elle me dit en montrant une affiche publicitaire de Yellow. Moi, qui n'ose plus dire de semblables choses, craignant qu'on me taxe de *vieux pervers*, je fus mis en tel contentement que je heurtai une vieille dame, fort distinguée, qui ne se priva pas de me souffler un fort commun *fuck you*. L'affiche, qui avait fait halluciner la jeune fille, représentait deux jambes légèrement écartées, coupées quelques centimètres au-dessus du genou, les pointes des pieds légèrement tournées vers l'intérieur. L'ellipse dessinée par les jambes m'avait déjà fait halluciner plusieurs fois (à cause, aussi, de l'ombre projetée par une des jambes). Cette affiche a vivifié pendant quelques semaines l'un des coins les plus tristes du centre-ville de Montréal : Président Kennedy et City Councillors. J'espère qu'un jour ce chef-d'œuvre de l'art érotique (mais *érotique* n'est pas un pléonasme quand on parle d'arts visuels ?) sera exposé à côté d'une femme de Rembrandt ou de Picasso. Maintenant, à la place du tableau de Yellow il y a une croûte d'Élite avec deux crétines souriantes qui se veulent sensuelles. Le coin est encore plus triste.

Le dernier portrait de Francisco Goya¹²

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 personnages 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 Vélasquez¹³ ; pour arriver dans un auberge de campagne,

¹² John Berger, Nella Bielski, *Le dernier portrait de Francisco Goya*, Champ Vallon, 1989.

¹³ *La toilette de Vénus*.

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 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 terminent 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'oeil 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 portrait 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*...





Difficile de ne pas convenir avec Berger que le bras gauche ne peut pas avoir été peint à partir d'un modèle. Ce que Berger ne pouvait pas avoir vu c'est que Maja semble avoir été dénudée avec *Photoshop* par un utilisateur qui a eu des problèmes avec le bras, mais qui a fait étalage de toute sa dextérité et de la qualité du logiciel en changeant la position de la jambe gauche.

Donc, pour reprendre nos bégaiements sur les peintres éclairés de la technique : comme Vermeer est un précurseur de la photo, et en particulier de la photo de charme, Goya est un précurseur du traitement de la photo par logiciel.

Arthur Danto et micropensées

Dans un État où la Cour suprême donne raison à l'éditeur d'une revue porno (*Hustler*) contre les prudes défenseurs de la moralité, les œuvres artistiques *pornographiques* ne devraient, en théorie, avoir rien à craindre. En théorie, car il est facile d'imaginer jusqu'où peuvent conduire quelques années de busheries et cela même si la *pornographie artistique* (ou l'*art pornographique*, si vous préférez) a une double protection : celle de la liberté d'expression et celle qui est propre aux œuvres d'art. Mais si *Hustler* n'a pas besoin de subventions pour survivre, ce n'est pas le cas pour beaucoup d'artistes et de musées. Voilà donc que la question « faut-il subventionner les artistes ? » et celle qui en découle si on y donne une réponse positive, « faut-il subventionner les œuvres d'art " immorales " ? » deviennent des questions qui peuvent faire tourner en rond jusqu'à ce que le tombeau soit creusé. La question est loin d'être rhétorique : aux États-Unis, le point d'observation de Danto, le cri « pas de subventions pour des artistes qui détruisent les valeurs de notre société » retentit toujours plus souvent. Cri pauvre d'esprit, certes, mais compréhensible, je dirais même nécessaire si on pense que l'art est dangereux. Cri de peur. Cri de faibles.

Ceux qui ne comprennent pas que l'on ne puisse pas supporter que l'État subventionne une exposition de photos où l'on montre un bras poilu enfoncé dans le trou d'un cul sont de mauvaise foi, dogmatiques ou imbéciles. Il est évident qu'il faut les comprendre même s'il est plus facile de comprendre ceux qui trouvent la politique militaire de Bush obscène. Mais comprendre n'implique pas être d'accord : ce n'est que renoncer à ses propres raisonnements préconçus — ce qui est tout sauf facile quand on a l'habitude de réchauffer au four à micro-pensées.

Prenons, à titre d'exemple, Mapplethorpe¹⁴ et supposons que ses œuvres soient des œuvres d'art : comment défendre leur subvention éventuelle ? En disant, comme Richard Howard¹⁵, que « *Mapplethorpe a esthétisé le phallus* » et faire rire ceux qui réussissent encore à mettre l'artiste avant le critique ? ou croire comme Danto que les phalli « *étaient des pieux de chair, massifs, brutaux et lugubres (...)* Mapplethorpe avait phallisé l'esthétique, transformant tout à travers l'archétype, chargé d'énergie sexuelle, du pouvoir mâle » ? La défense à la Howard, prise dans le filet esthétique de l'art sape les fondements mêmes de l'œuvre de Mapplethorpe en la réduisant à une beauté dépourvue de vie (vie qui, en ce cas particulier est le testament d'un

14 ROBERT MAPPLETHORPE (1946-1989) photographe américain.

15 RICHARD HOWARD (1929) critique américain.

mourant¹⁶). La défense à la Danto, considérant l'œuvre au-delà de sa beauté, la traite comme une charge d'explosifs pouvant faire sauter les vieilles défenses pour instaurer une autre parcelle de sens — pas meilleure, pas pire : une autre. L'État ne doit donc pas se limiter à financer ce qui « apaise » les citoyens mais aussi ce qui peut éventuellement les aiguillonner contre la morale et la politique dominante. Si l'art se doit de participer à améliorer « la qualité de vie » un État Dantesque¹⁷ serait un État avec une vision de la « la qualité de vie » plus vaste qu'une simple *paisibilité*, mais cette vision a comme contrepartie que les citoyens qui ne sont pas d'accord devraient pouvoir s'opposer à Mapplethorpe avec la même violence psychologique — ce qui risque de soulever les objections des moralistes de gauche. Ce genre d'État existe-t-il ? Certainement pas. Peut-il exister. Sans doute pas.

Si on posait à Danto la question suivante : « Si le poing au lieu d'être dans le trou du cul d'un homme était dans celui d'une femme ? Faudrait-il encore le subventionner ? », il serait dans de beaux draps. D'une part il faut subventionner l'art en tant qu'art et de l'autre l'art « dangereux » doit s'attendre à des réponses « dangereuses », ce qui veut dire à des réponses qui pourrait empêcher l'artiste de s'exprimer — l'artiste en tant qu'artiste aurait donc moins de liberté d'expression que le citoyen normal. Ce qu'il écrit sur la pornographie dans le chapitre *L'art dangereux*, (comme il l'a écrit pour les Juifs qui s'opposent à la pièce de Fassbinder et comme il l'écrirait pour les Noirs contestant un film raciste) est l'on ne peut pas plus clair : « *L'artiste qui s'approprie des images pornographiques attaque les femmes alors qu'elles sont engagées dans une situation on ne saurait plus civilisée, à savoir celle de membres du monde de l'art, étant entendu que les conventions liées au fait qu'il s'agit d'art les empêchent en principe de riposter lorsqu'elles sont assaillies* ». Après une telle prise de position peut-il répondre que la subvention ne doit pas dépendre du contenu ? Seulement s'il ajoute que les gens peuvent s'arroger le droit de « faire sauter » l'exposition, le théâtre ou le cinéma. C'est, à mon avis, la seule position cohérente avec sa vision de l'art — un art qui est fini, comme il n'a cesse de souligner. Tout en étant la seule position vraiment cohérente, si je considère ce qu'il écrit à propos des critiques féministes d'une exposition de David Salle¹⁸ : « *Il se peut que l'appropriation de la pornographie à la manière de David Salle soit moralement encore plus condamnable que son utilisation immédiate, précisément parce que dans le dernier cas elle sert à exciter des mâles, alors que dans le cas de Salle elle est utilisée afin de provoquer l'indignation et la colère des femmes* », je ne suis plus sûr qu'il la tiendrait — au moins en ce qui concerne les femmes. Ce « moralement condamnable » me semble bien plus dangereux que le danger qu'il met en évidence : dangereux parce que, tôt ou tard, il nous fait glisser vers « la majorité a toujours raison » ce qui ouvre toutes grandes les portes du paradis des débiles. Va-t-il rejoindre les moralistes de gauches dans le cercle des paresseux ?

16 L'exposition dont parle Danto fut organisée par le *Whitney Museum of American Art* en 1988, quelques mois avant la mort de Mapplethorpe.

17 Dans ce cas-ci, de Danto et non de Dante !

18 DAVID SALLE (1952) peintre et sculpteur et photographe américain.

Créativité normale

« Je suis convaincu que la science peut envisager d'intégrer le sujet de la créativité normale. Mais je ne crois pas que, dans un proche avenir, elle soit en mesure de s'affronter à la vraie créativité, à l'œuvre d'un grand artiste ou d'un grand savant. (...) Je ne parle que du niveau plus bas de la créativité. » C'est Noam Chomsky qui précise sa notion de créativité dans un débat avec Foucault à la télévision Néerlandaise en novembre 1971.

Dans sa vision de la créativité, Chomsky est moins contestateur et original qu'en politique ou en linguistique. La seule justification pour juger la créativité langagière de l'enfant plus basse que celle d'Einstein ou de Picasso, c'est de la considérer par rapport à la distance de la tête du sol. Mais si la créativité basse n'est pas due à la taille des humains, alors c'est exactement le contraire qui est vrai. Le grand artiste n'a jamais rien créé. Le grand artiste est une passoire, un barrage, une fontaine, selon.

Aimer

Le Monde, à propos de la publicité sur les journaux de mode où des chiens suggèrent et des filles feignent, obtient une explication claire d'un type du CEAQ (Centre d'études de l'actuel et du quotidien) : « Ces pubs sont des indices, de petits événements marginaux qui disent en majeur ce qui se passe dans le corps social en mineur » et une explication encore plus claire de la directrice de la maison de la pub : « C'est la lesbienne chic ». Finalement du progrès. La paranoïa est causée par une homosexualité refoulée selon Freud (*Je l'aime* — peur de la réprobation sociale —, *je le hais* — ça ne suffit pas —, *il me hait*). Une nouvelle théorie, fondée sur les belles images des magazines féminins, est certainement déjà en cours de formation dans un institut universitaire : je m'aime, elle m'aime, nous nous aimons. Ou lou lou !

Publicité

Quand on parle de pub il y a toujours un mépris en filigrane. C'est le mépris que les intellectuels ont toujours eu pour l'art quand il n'est pas gratuit et sans fins (comme leurs pensées). Le mépris les empêche, par exemple, de voir qu'aujourd'hui l'art, c'est la pub. Ils ne savent pas considérer *Vogue* comme un musée vivant : c'est dommage. Michelangelo fait vendre Dieu, Toscani des chandails et Ungaro des souliers. L'Ève de Michelangelo est musclée comme un des garçons de son atelier. Le chien d'Ungaro montre « l'harmonie entre le genre humain et le genre animal ». L'art est dans le monde, vit dans le monde, selon certains c'est le monde — ce qui est trop ?

Poil et poils

Dans la publicité de *Vogue*, ce mois-ci les chiens ont cédé la place aux vaches. Trois photos d'une fille aux seins imposants comme on en voit rarement dans les revues de mode, longs cheveux noirs et un chapeau blanc de cow-boy. Elle chevauche à poil une vache au poil noir et blanc. Dans la première photo, le chapeau cache le visage et le triangle des poils noirs semble continuer le manteau de la vache, dans la deuxième, le triangle du bas a presque disparu et celui du visage commence à apparaître, dans la

troisième, les poils ont disparu, le visage complètement découvert sourit de ce sourire bête qui donne envie de sortir de l'humanité, les cheveux sont ramassés en deux tresses et deux bracelets serrent les biceps rachitiques. Ça fait la publicité de quoi, cette fausse séquence intitulée « *all together but all different* » ? De Kana Beach. C'est quoi ça ? Probablement un canular, une simple excuse pour le photographe. Il n'y a rien à vendre. Rien que de l'art pour l'art. L'art pour l'art qui reprend du poil de la femme.

Pas de dés

À Broadway, un œuvre qui met en scène des dialogues entre Bohr et Heisenberg à propos de la mécanique quantique. Du jamais vu : principe d'indétermination, équation de Schrödinger, fonctions de densité de probabilité, constante de Planck. Du sérieux. Pas le dieu galvaudé d'Einstein avec ses dés.

Kasimir

Aimeriez-vous vous appeler Kasimir ? Certainement pas, à moins d'avoir été engendré par Edène Ediaksit et être ainsi frère de Mengounken.

*Celle qui monte un jeune cheval, nuée blanche,
Qui ne laisse nulle trace
Sur la neige duveteuse profonde de trois doigts.¹⁹*

Kasimir si lourd, si vide, si Kasirien.

Lourd de bang, de tangué, de rang.

Vide de bide, de ride, de Gide.

Kasimir le grand nooleptique. Prenez un Kasimir avant de vous toucher (ou une demi-heure après le mort, petite) et vous êtes tranquille comme Achille après mille camomilles. Il est très connu, parmi les hosties et pâtes, que : Kasimir le soir, Vladimir y lit tch... tch... tchou... tchou... tchou... le train, ce révolutionnaire de fer. Marc Use *dixit*.

Kasimir comme Bède le Vénérable est un bar hitte oh man. Comme le vénéré vieillard Begandar. Un Kasimir doit être un Évenk. « *Il crut voir des pierres, il se révéla que c'était des vaches.*²⁰ » Véronique aussi. C'était une journée de septembre extraordinaire, pure comme le sourire d'un enfant. Les marmottes diligentes sifflaient, hiératiques, les corbeaux planaient, des bribes d'ouate sans trop de conviction tâchaient de voiler notre astre chéri. Serein, un troupeau de vache ruminait derrière la Casa San Marco, dans les paisibles pré-alpes italiennes qui protègent la vallée de mes ancêtres.

« Regarde ces vaches placides, mon amour.

— Où sont-elles, mon chat ?

¹⁹ *Le preux Sodani, Le preux Develtchen – Épopées orale des Évenks de Sibérie*, Gallimard, collection L'aube des peuples, 2000

²⁰ *Ibid.*

— Derrière le chalet, chérie.

— Je ne vois que des pierres, mon petit rat préféré !

Comme le vénéré vieillard Begandar et pourtant Véronique n'est pas sibérienne. Sybarite non plus. Elle n'est ni Kasimir, ni Quasi Miro, ni Dégâts, ni Pic à sot.

Kasimir !

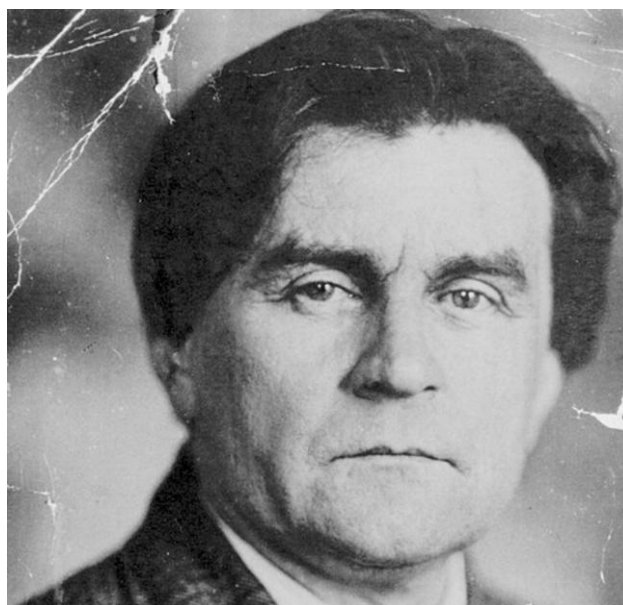
Il aurait pu prendre un blanc pour un banc ou un carré pour un taré. « *C'est pourquoi ce que nous appelons Réalité est l'infini qui n'a ni poids, ni mesure, ni temps, ni espace, ni absolu, ni relatif, et n'est jamais tracé pour devenir une forme.* » La Réalité est-elle une coude l'œuvre ? Avec du fil blanc, de la batiste blanche, sur une table blanche, assis en t'as ailleurs, sur un blanc banc du quartier blanc, de la maison de Blanche (et pas la Maison Blanche), de la ville blanche. « *L'homme appelle tout apparence objet ; ainsi l'objet n'existe pas dans le prouvable et l'improuvable.* »

Homme blanc sur femme blanche. Pas assez pur. Epilez ! Epilez ! Colombe blanche bécote entre cuisses blanches. Parfait, pour Dieu. « *Étudier la réalité, cela veut dire étudier ce qui n'existe pas, ce qui est incompréhensible, et ce qui est incompréhensible pour l'homme est ce qui n'existe pas ; par conséquent est l'inexistant qui est soumis à l'étude.* » Aimeriez-vous vous appeler Kasimir ? j

J'espère vraiment que non. Tu nous les gonfles avec ton Kasimir ! Faites attention, il y a un Kasimir qui vous attend, vous aussi. Sans batoude. Sans boutade ? Sans batoude. Vous irez vous jeter dans l'inappétence sans batoude. À moins que Kasimir rêve hyène.

NOTE²¹

À moins d'indication contraire, les citations ont été tirées de *Dieu n'est pas détrôné*, du suprême autiste Kazimir Malévitch, édité en 2002 par L'âge d'homme



²¹ Pour celles qui n'ont pas deviné.