

Avant-propos

Le rapport singulier qui s'édifie entre le spectateur et l'œuvre m'a toujours semblé produire avant toute chose les conditions d'une enquête criminologique.

L'artiste, s'il n'est pas toujours un brillant criminel, ourdit des mises en scènes, fourbit des preuves, maquille les évidences, juxtapose des indices.

L'œuvre d'ailleurs tient du crime – qu'il soit passionnel ou politique –, du meurtre – avec ou sans préméditation, avec ou sans intention de donner la mort –, du délit – qui peut aussi être mineur. Le spectateur formule des hypothèses, défait l'écheveau des contradictions, procède par recoupement, établit sa propre méthode. Finalement, il fait sa Loi.

On peut ignorer l'activité artistique comme on peut décider de n'entreprendre aucune partie. Mais dès lors qu'est là cette volonté de jouer, elle peut prendre le pas sur toute autre activité.

Le critique d'art est en somme un joueur professionnel

J'aimerais dénoncer ici ceux qui, il y a plus de dix ans, m'ont offert cette boîte de jeu, et leur livrer aujourd'hui une sélection de quelques hypothèses formulées depuis lors.

I

Hypothèses

Il faut construire l'Hacienda

(In catalogue de l'exposition *Il faut construire l'Hacienda*, CCC, Tours, mars 1992.)

« Si l'on donne à l'immense majorité de l'humanité la liberté de choisir, elle préférera à Eschyle le football, les séries télévisées ou la loterie. Prétendre le contraire, édifier des programmes pour une civilisation plus humaine fondée sur une amélioration de l'éducation des masses [...] relève de l'hypocrisie. »

Georges Steiner, *Réelles Présences*, éditions Gallimard, 1991, p. 93.

L'Hacienda, célèbre discothèque britannique, est désormais rouverte. Après avoir été fermée par la police pour diverses raisons (violences, drogues, suspicions...) on peut à nouveau y entrer sous certaines conditions parmi lesquelles fouilles corporelles minutieuses et présence exponentielle de vigiles. Au début des années 80, l'Hacienda a joué un rôle fondamental dans la constitution de la culture musicale qui s'est développée autour du label *Factory Records* qu'on a appelé, par la suite, « *cold wave* » ou « *new wave* », représentant ainsi un peu l'équivalent du Roxy pour le mouvement punk. L'Hacienda, telle qu'en son mythe initial, s'est surtout distinguée, à l'instar des grandes discothèques historiques (Le Palace à Paris entre 1978 et 1983 par exemple) par sa propension chaque soir à construire un espace social transversal où n'avaient cours aucune des règles en vigueur dans le monde extérieur. Il en allait de même d'ailleurs auparavant avec le mouvement punk où la notion de classe sociale n'avait aucune importance (comme l'explique Dick Hebdige), pas plus que celle de projet ou

d'idéologie formulée, le tout se résumant assez rapidement dans la formule « no future ». À divers titres et à vitesse variable, les années quatre-vingt ont soldé les idéologies « de progrès » au profit d'un retour systématique vers le passé, ces idéologies se repliant tout d'abord sur elles-mêmes puis les unes sur les autres ne formant plus que quelques petits tas radicalement différents parmi lesquels aujourd'hui l'idée néo-fasciste. Le « post-no future » s'est traduit en peinture par une série de *revivals* (néo-expressionnisme, néo-géo...), en musique par le recours au « sampling » de séquences préexistantes, tandis que le *new-age* prône le *rebirth* et une série de « retours », et que la politique du ministère de la Culture en matière d'arts contemporains est aujourd'hui « patrimoniale ».

À la fin des années quatre-vingt, comme aussi s'effondre *physiquement* le communisme, le champ social se réorganise en archaïsant le rapport d'opposition d'une classe bourgeoise à une classe ouvrière au profit d'une configuration *corporatiste* instruite par les nouvelles règles du jeu social des 90's. Emblématique de ces nouvelles règles est la généralisation de l'épidémie de sida : sans distinction de classe, sans remède, « no future ».

De façon évidente, ce « no future » balise la décennie des 80's : il l'ouvre et la clos. Le « no future » de 1977 signifiait le recours impétueux à l'individualisme comme réponse au collectivisme post-hippie qui avait fondé la parade au choc pétrolier de 1973. On ne peut aujourd'hui que constater combien cet individualisme aura été le fait dominant des années quatre-vingt (Cf. Gilles Lipovetsky) dont la caricature culmine avec les *golden boys* et la notion d'itinéraire (et d'ascension) personnel. Ce que les économistes nomment la deuxième phase de la crise, c'est-à-dire les années 1978-79, semblait pouvoir être compensé par un développement du secteur tertiaire et un recours providentiel à la technologie. On se souvient également que le magazine *Actuel* en France, né des cendres du mouvement punk, clamait précisément l'invalidité du « no future » au jour de la technologie et grâce à elle la construction possible d'un futur de science-fiction fondé d'autre part sur une évaluation

juste du Bien et du Mal passée au crible de la culture populaire et de ses valeurs. Revenus aujourd'hui de cet engouement pour la technologie et de cet attrait pour un futur de science-fiction, on finit par admettre qu'en l'an 2000 toutes les filles s'appelleront peut-être Henriette et que les W.C. seront au fond de la cour, dans une cabane de planches.

Obsédées par le réel, fût-il de science-fiction (aussi dans les arts plastiques), les années quatre-vingt se heurtent au moment de leur fin à la réalité : sociale, médicale, politique, esthétique. Revenues à leur condition de départ (« no future »), elles ont dans l'intervalle expérimenté les limites de l'individualisme comme celles du collectivisme.

Le *no man's time* qui a suivi la fin des années quatre-vingt ressemble aujourd'hui rétrospectivement à une surface, une extension plane des moyens, une errance labyrinthique où s'ourdit la riposte. Le sursaut qui semble aujourd'hui ouvrir les années quatre-vingt-dix est axé autour de la possibilité de construire un nouveau type d'espace social et sur la nature même des bases de sa fondation. Une chose est sûre : il faut construire l'Hacienda.

Par delà le Bien et le Mal

La construction de l'Europe telle que nous l'observons aujourd'hui ressemble à une série d'*ajustements*, une suite d'écluses dont la fonction de permanente *mise à niveau* définit l'espace d'une norme collective. Placée sous l'auspice du compromis où intérêts individuels (nationaux) et intérêts collectifs (européens) en perpétuel frottement attendent le résultat de leur propre érosion, la création de l'Europe est avant tout la constitution d'une *stabilité* pérenne. Alternative ou synthèse, (juste) milieu sans doute entre l'individualisme et le collectivisme, l'idée même de démocratie se fonde sur un certain nombre de *valeurs* au premier rang desquelles siègent les valeurs morales et la notion du Bien. « *Ce qui est fortiche avec la démocratie, c'est cette dictature du raisonnable qui règne sur tout et finit par devenir très angoissante* » dit Léos Carax. Les

propositions artistiques des 80's de construction d'un espace social toujours *idéal* s'articulent aussi à la périphérie de l'idée centrale de Bien (« des conditions idéales ») comme chez Matt Mullican par exemple, où une fois encore c'est la technologie (celle du monde virtuel) qui permet le premier pas vers la réalisation de l'utopie. D'une manière générale, les fictions relatives à un monde futur restent conformes à cette idée centrale du Bien. « *En général, les films de science-fiction font l'effort de nous projeter dans l'avenir, mais la morale reste celle de l'époque qui produit le film* » dit Wim Wenders.

Baudrillard rappelle dans *La transparence du mal* l'importance et la nécessité de cette part « mauvaise », comme aussi sa valeur. Là où s'ouvrent les années quatre-vingt-dix se signale avant tout la fatigue de la « dictature du raisonnable ». Signe d'une période finissante, ce qui semblait identifié et prêt à la gestion des fonctionnaires du Bien et du Mal se fissure, la réalité apparaît. L'Amérique se découvre désemparée quand Pee Wee Herman va au sex-shop et les moralistes signent la fin de son show télévisé. Madonna se montre *in bed* et Michael Jackson passe de *Bad* à *Dangerous* : du réel à la réalité, du concept à la chose. Dans la deuxième partie de son clip il détruit (*destroy* !) littéralement *tout* un quartier. Les héros en ont marre d'être des anges, les 90's s'ouvrent dans l'opposition de la morale à la réalité.

En France, la récente loi visant à interdire le « lancer de nain » ne concerne qu'une seule personne : Manuel Wackenheim, 24 ans, 1,14m, 44 kg. Le seul concerné proteste : « *Quand j'étais un simple handicapé, personne ne s'est jamais intéressé à moi. Maintenant que je suis heureux et que j'ai trouvé un travail, les ministres s'en mêlent. C'est cela qui est dégradant. Pour le reste, c'est mon libre arbitre.* »

Les derniers films respectifs de André Téchiné et Olivier Assayas portent un message similaire. Le jeune prostitué de *J'embrasse pas* (Téchiné) répond à celui qui veut le remettre dans le droit chemin : « *Mais je suis heureux d'être une pute* » et la junkie de *Paris s'é-*

veille (Assayas) répond à celui qui veut la remettre dans le droit chemin : « *Qu'est-ce que tu en sais si ce n'est pas ce qui est le mieux pour moi, la drogue ?* » Le film de Sean Penn, *Indian Runner* va plus loin : impossible pour le « bon » de remettre son « mauvais » frère dans le droit chemin, la morale n'a pas de prise sur la réalité. La remise en question des règles du jeu face à leur sur-établissement et à leur archaïsme semble être le maître mot de la décennie qui s'ouvre. On se souvient comment le jeune Michael Chang avait remporté la victoire contre Yvan Lendl pour les internationaux de tennis à Roland Garros il y a quelques années. Face à la machine établie, classique et hyper-performante caricature des 80's (Lendl), le jeune Chang avait joué une ruse (le « service à la cuiller ») qui a choqué toute une génération ancrée dans ses dogmes – il a gagné.

Cet ensemble de données est important pour envisager la pratique artistique de la génération qui émerge aujourd'hui, et qui est la première à travailler dans le contexte d'une faillite des idéologies artistiques (« *no future* ») comme dans la banalisation et la prise en charge absolue de l'art contemporain. Elle est aussi la première à faire face à une gestion administrative endémique et oligarchique des arts plastiques où, là aussi, on parle de morale, de ce qui est bien, de ce qui est mal. Là encore, la réalité s'interpose et contrarie le programme. Le retour à des formes d'expression « ingérables » comme la performance est un signe de résistance qui trouve un écho dans le domaine de la musique (qui reste un secteur moins contrôlé) par le retour des rythmes et sonorités punk. La forme même des œuvres est souvent résolument « minable », imparfaite, volontairement ridicule mais sans cynisme. Petits dessins mal faits, sans cadre, tas épars d'informations sans ordre, sans précision, signes nécessaires et sans suffisance, semblent indiquer le désintéret manifeste de « faire œuvre » ou pire, de « faire de l'art », et la préférence d'un espace précisément instable. À travers ce désintéret pour les formes codifiées de l'œuvre d'art transparaît son impuissance, et sa dépendance à un ensemble

complexe d'informations qui ressemble à la culture. Et la culture des générations successives ne se ressemble pas, notamment parce que des éléments similaires y sont hiérarchisés différemment.

Nous parlons donc ici d'artistes insensibles aux diktats de la morale, de la logique et des systèmes. Les œuvres sont à prendre au coup par coup, dans leur désir aussi d'être éphémères et parfois injustifiées. « *Les preuves fatiguent la vérité* » disait Georges Braque. L'art n'est, à coup sûr, pas une industrie de services.

Années 80 : le « post-no future »

(Texte inédit, 1992.)

« *Bof, c'est pas mal Chagall. Ça marche pour lui, en ce moment.* »
David Salle, lors d'une discussion avec Joseph Kosuth, Kathy Acker, Lawrence Weiner, Sandro Chia, Philip Glass, Barbara Kruger, Richard Serra. Fin février 1982.

Last exit : Painting (dernière sortie : peinture), résume dès 1981 Thomas Lawson dans un texte aujourd'hui fameux publié par *Artforum*¹. Il réagit par ce texte notamment à l'exposition organisée par Barbara Rose en 1979 intitulée *La peinture américaine : les années quatre-vingt*², où il ne repère que quelques ravivements des « principes de base de la peinture moderniste, tout en restant fermement à l'intérieur des limites rassurantes du dogme ».

De fait, l'exposition de Barbara Rose n'est pas un cas isolé puisqu'à la naissance « civile³ » des années quatre-vingt, le déferlement d'une peinture supposément nouvelle est déjà entamé. *A Painting Show* (PS1, NY, 1977), *Bad Painting* (New Museum, NY, 1978), *New Image Painting* (Whitney Museum, NY, 1978), précèdent les ambitieux *Neue Malerei in Deutschland* (Berlin 1981), *A New Spirit In Painting* (Londres 1981), *Die Neue Wilden* (Aix-la-Chapelle, 1980) et la très controversée *Westkunst* (Cologne, 1981) dont la section contemporaine baptisée *Heute* (aujourd'hui) comptait trente peintres sur trente-huit artistes.

La caractéristique principale de cette « nouvelle peinture » était un

retour affirmé à la figuration, ancré dans des procédures et un répertoire iconographique et idéologique directement issu de l'histoire de l'art : le premier expressionnisme pour l'Allemagne (Baselitz, Penk, Immendorf, Lupertz...), l'art métaphysique de 1930 pour l'Italie (Cucci, Chia, Maria Marini...). En amont, l'intention collective était limpide : faire front contre l'esthétique dominante, à savoir celle de l'art minimal et conceptuel contre laquelle Michael Fried réagissait avec passion dès 1967 : « *L'art dégénère en s'approchant de l'état de théâtre.* » Difficile toutefois, comme le note Thomas Lawson, de contrer les positions hégémoniques de la revue *October* qui condamnait « *tout l'art produit depuis la fin des années soixante, à l'exception de ce que les rédacteurs en chef considèrent autorité, c'est-à-dire l'art qui a une dette claire et démontrable envers la poignée d'artistes minimaux et conceptuels qu'ils mettent sur un piédestal en tant que vrais gardiens de la foi.* » Il est curieux à cet égard de constater que l'arrivée fracassante de la peinture figurative sur la scène dans les années quatre-vingt sera prétexte à un pugilat permanent de critiques (symbole de l'enjeu du renversement possible des forces de pouvoir en place), alors que, dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, la vague de peinture néo-abstraite sera ourdie par artistes et marchands, sans aide véritable de la critique. Au titre des attaques notoires contre cette peinture hâtivement nommée « post-moderne », devant Thomas Lawson, Douglas Crimp, Peter Schjeldahl et Joseph Kosuth lui-même, Benjamin H.D. Buchloh enfourche systématiquement le vieux canasson du marxisme et pilonne ces « *peintures et leur fonction de produit de luxe d'une pseudo haute-culture* »⁵. Il renvoie l'usage excessif du « néo » à son caractère « rétrograde » : « [...] *comme si le préfixe néo n'indiquait pas la restauration de formes préexistantes* », et dénonce les « *manœuvres subtiles et complexes par le marché et les musées* ». La réplique de critiques comme Donald Kuspit à cet ensemble d'attaques se fonde sur l'effondrement du paradigme moderniste sous son propre poids, devenu « *une ruine trompeuse* »⁶. Lui succédant

logiquement, le post-modernisme s'exprime dans la peinture après l'architecture et le design (Michael Grave, James Stirling, Ricardo Bofill et jusqu'à Philip Johnson).

En vérité, il semble important d'envisager cette entrée fracassante de la peinture sous son aspect économique et politique. Car ce que symbolise avant tout la notoriété nouvelle du néo-expressionnisme, puis de la trans-avant-garde, c'est un retour possible du leadership en Europe, ravi dès les années cinquante par les U.S.A. avec le Pop Art et l'art minimal et conceptuel. Ourdi vraisemblablement par la puissance financière de l'Allemagne, ce qui rétrospectivement prend la figure d'un complot nous semble aussi un trait significatif du visage de cette décennie.

À l'évidence, c'est avec la fin du mouvement punk que commencent les années quatre-vingt, c'est dire aussi qu'elles s'inaugurent sous l'auspice du « no future » de 1977. C'est avec pertinence que Thomas Lawson cite dans *Last exit : Painting* ce texte extrait d'une chanson des Ramones : « *Nous avons besoin de changement, nous en avons besoin vite / Avant que le rock soit juste une partie du passé / Parce que depuis peu tout ce que j'écoute se ressemble / Oh ! Oh ! / C'est la fin, c'est la fin des années 70 / C'est la fin, la fin du siècle* »⁷. Symptôme évident de la fin des idéologies comme de la fatigue du dogme, le « no future » se traduira dans la peinture par une série incessante de visites aux modèles historiques, de la même façon que les Sex Pistols avaient chanté *My Way*⁸. Tant bien que mal, on essaiera de les adapter à la réalité contemporaine, quitte à les vider de leur substance même : Lipovetsky parlera de « L'ère du vide ». C'est la recharge supposée d'une substance nouvelle qui posera problème en vérité aux détracteurs du post-modernisme, tandis que Achille Bonito Oliva, propagateur de la trans-avant-garde italienne, proposera de ne plus voir l'histoire de l'art sous le modèle du « darwinisme linguistique » qui l'assimilerait à une ligne horizontale « évolutive ». Ultime rupture donc, le scandale du post-modernisme résiderait en ceci que sa nouveauté est précisément l'absence de nouveauté. Proche finalement de

l'idéologie punk, Bonito Oliva plaide pour « *la notion de l'art comme catastrophe, comme accidentalité non-planifiée qui rend chaque œuvre différente de l'autre* » et encore « *l'avènement d'une position nomade qui ne respecte aucun engagement définitif, qui n'a aucune esthétique privilégiée, sinon celle de suivre les préceptes d'une température mentale et matérielle synchronisée sur l'instantanéité de l'œuvre*⁹ ». On s'explique mal toutefois comment de telles théories ont pu effectivement produire un cortège de toiles plutôt sages et souvent identiques, réincarnant souvent jusqu'à l'écoeurement la notion d'objet bourgeois brandie par Buchloh et dont l'exemplification culmine sans aucun doute dans le terme de « peinture cultivée » utilisé plus tard pour en qualifier d'autres.

Trans-avant-garde et néo-expressionnisme trouveront un écho en France, aussi pour des raisons économiques. Nommée « figuration libre » par Ben dès 1980, c'est une vente aux enchères qui sera le coup d'envoi de cette « nouvelle peinture ». Il est au passage significatif de constater qu'un semblant d'équivalent de ce qui en Allemagne, en Italie et aux États-Unis fut conçu par critiques et marchands soit en France adapté par un artiste, un expert et un commissaire priseur (S. Lorenz et P. Cornette de Saint-Cyr) lors de la vente *Les peintres du Sud* à Drouot en 1985. De même que pour leurs confrères étrangers, l'ascension des protagonistes de la figuration libre (Boisrond, Blais, Combas, Di Rosa) sera fulgurante et le marché de l'art étant dans une forme éblouissante, le vertige de la spéculation participera de cette entrée dans l'histoire de ce mouvement. Pas vraiment post-modernes, les artistes de la figuration libre puisaient leurs sources moins dans l'histoire de l'art que dans la subculture (rock, BD...) sans savoir que celle-ci ferait les beaux jours des artistes américains adorés au début des années quatre-vingt-dix, de Jim Shaw à Raymond Pettibon en passant par Mike Kelley, artistes qui, au demeurant, travaillaient déjà depuis vingt ans. Parfaitement adaptée à l'image romantique qu'on se fait encore en France du destin de l'artiste, leur frontalité a éclipsé les démarches plus personnelles d'autres peintres (Frize) qui se refusaient à avoir l'envergure

des grands héros de la peinture américaine (Schnabel) dont le profil se calquait peu à peu sur celui des stars de cinéma, révélant sans pudeur un nouveau climat « post-Hollywood ».

Outre-Atlantique, lorsqu'on se fut un peu lassé de la figure, une nouvelle vague de peinture apparut sous les auspices de la « nouvelle abstraction » ou « néo-géo » (Taafe, Schuyff, Vaisman, Halley) qui n'eut tout bonnement pas besoin de la caution des critiques. Peter Halley se chargeant d'établir les bases d'un postulat intellectuel (allant déterrer des philosophes portugais) comme celles d'un système, les autres construisirent leur notoriété avec l'aide de marchands et collectionneurs, symbole une fois encore d'une prospérité que le marché de l'art n'espérait pas perdre, tout en se parant des théories de Baudrillard qui chaque fois les méprisait publiquement un peu plus. Revisitant, plus que réinterprétant, le répertoire iconographique du suprématisme, de l'abstraction géométrique et de De Stijl, la peinture poursuivait sa grande entreprise de redécouverte des modèles historiques dont on peut rétrospectivement signaler qu'elle fut son grand destin, à défaut d'être son grand projet, dans les années quatre-vingt. Jamais plus que dans cette vague « néo-géo » s'est faite sentir l'actualité du « no-future », contemporaine de la prospérité financière béate, où le projet même de la peinture semblait se dissoudre dans l'existence d'une simple surface colorée avec quelques angles. Cet engouement proche de l'excitation hystérique eut le mérite de remettre accidentellement au goût du jour quelques européens jusque-là épargnés par ce genre de succès : Federle, Schnyder.

Le post-modernisme présentait toutes les caractéristiques de l'ivresse inconsciente qui précède les grands désenchantements. À l'effondrement finalement accessoire du marché s'est très vite ajouté un ensemble de données sociales et politiques qu'il n'était plus possible d'ignorer en se promenant dans le passé ou en juxtaposant des surfaces colorées. La montée aux États-Unis du sida, toutes les entreprises de discrimination raciale, sociale, ethnique, sexiste, les rébellions politiques et la redistribution géographique

mirent somme toute une manière de terme à la domination du modèle marxiste déjà sur le déclin, dont cette peinture était le symptôme. Difficile en effet de penser encore la question sociale, tandis que commençaient les années quatre-vingt-dix, selon le schéma ancien d'une opposition de la classe bourgeoise à la classe ouvrière. S'organise ainsi une recomposition du champ social qui n'a rien à voir avec le modèle marxiste mais tendrait plutôt vers une évolution corporatiste : un social réellement social et finalement non-politique où la cause traverse le statut. Dans ces conditions, une sorte d'état d'urgence a commué le « no-future » en « quel futur ? », question que se posent aussi, d'ailleurs, les protagonistes des années quatre-vingt, habitués à l'opulence et à l'insouciance (l'évolution de la peinture de Ross Bleckner est à ce titre exemplaire).

Ainsi, la redécouverte de l'art passée au crible du « no-future » des années quatre-vingt prend aujourd'hui tous les aspects d'une transition, la soi-disant « rupture » post-moderniste celui d'une aspérité supplémentaire dans le développement horizontal de l'histoire de l'art. La nouvelle individualité prônée par le néo-expressionnisme et dans laquelle Buchloh voulait voir une « *figure d'autorité* » constitue un précédent au culte de l'individu du *new-age*. Plus sérieusement, la redécouverte de l'image figurée qui s'opposait à l'esthétique minimale et conceptuelle et se déclinait aussi bien dans le néo-expressionnisme, la trans-avant-garde, la « peinture cultivée » et la figuration libre, ouvrant d'une certaine manière le champ à l'essor d'une photographie « réaliste » à la fin des années quatre-vingt (Ruff, Goldin, Mappelthorpe, Struth...) peut être lue comme une progression vers le désir de réalité qui se manifeste aujourd'hui dans les arts plastiques. À l'ombre du « no-future », sans respect ni tabou pour les formes du passé à nouveau disponibles, fut-ce au titre du post-modernisme, les années quatre-vingt ont épuisé les images, ou plus exactement amené au même statut d'image chaque chose : l'histoire de l'Allemagne et les statues grecques, une reproduction de Carl Andre ou une pub Benetton, construisant avec elles des fictions et des utopies. C'est

devant les images de ces fictions et utopies que les artistes des années quatre-vingt-dix veulent, semble-t-il, aujourd'hui revenir plus qu'au réel, à la réalité.

1. Thomas Lawson, « Last exit : Painting », *Artforum*, oct. 1981, p. 40-47.
2. *American Painting : the Eighties, A Critical Interpretation*. Organisée par Barbara Rose, Grey Art Gallery, New York University, sept.-oct. 1979.
3. Car il est bien plus convaincant d'envisager le début des années quatre-vingt dès 1977 à la fin du mouvement punk.
4. Thomas Lawson, *ibid.*
5. Benjamin H.D. Buchloh, *Figures d'autorité, chiffres de régression. Notes sur le retour de la représentation dans la peinture européenne*, Éd. Territoires, Paris, 1982.
6. *Expression : New art from Germany*, Saint Louis.
7. The Ramones : *Do you remember Rock'n roll radio ?*, 1979.
8. Les arts plastiques présentent d'ailleurs de plus en plus de points communs avec le développement de la musique : ainsi les peintures de David Salle sont construites sur le même principe que la musique rap, c'est-à-dire par collage et *sampling* d'unités provenant de sources diverses.
9. Achile Bonito Oliva, « Italian Trans Avant Guard », *Flash Art*, n° 92-93, oct.-nov. 1979.

Scary Monsters

(In *Documents sur l'art*, n° 1, octobre 1992.)

L'esthétique dominante des années quatre-vingt ressemble à une piste de curling : surface lisse balayée en permanence par des sportifs économes de leur dépense physique pour que glissent sans bruits et sans heurts des formes parfaites, polies, aérodynamiques, ergonomiques. Tableaux abstraits, géométriques, angles droits, propres, monochromes, ou bien objets usinés, technologiques, dont le prototype est *Rabbit* de Jeff Koons : une baudruche arrogante, polie, lisse, magnifique, gonflant l'image du monde.

L'idée que l'œuvre d'art devait être une marchandise propre servait sans doute à valider l'activité artistique en tant que champ respectable, ordinaire, banalisé au milieu d'autres champs légitimes. Les modèles de l'art minimal (ses formes simples, pures, ses finitions parfaites) et de l'art conceptuel et analytique (à la suite d'un Duchamp qui disait vouloir « *se débarrasser à tout jamais de cette insupportable odeur de thérébentine* »), étaient pour leur part devenus légitimes et magistraux. Accessoirement, le monde de l'art était tout à fait prêt à gérer cette marchandise propre : elle seule convenait aux grands espaces blancs des galeries et des appartements *designés* qu'avait produit la prospérité financière. La fortune d'Alan Charlton tient en partie à l'option mise sur le gris : ça va avec tout.

Comme dans les publicités pour les lessives, même les taches sont devenues propres : la boue de Richard Long se transformait en jolies formes géométriques décoratives.

Le plus sale qu'on pouvait imaginer, c'était Schnabel, Kiefer, quelques *bad paintings* (qui se voulaient donc mauvaises – c'est dire).

Le militantisme para-social lui aussi était très propre : gravé dans le marbre par Jenny Holzer à la Biennale de Venise pour la plus grande indifférence de son pays.

Tout est soudain devenu propre, même, et surtout, le sexe. On voulait bien voir Fischl et Salle mais pas Kelley (pourtant de la même génération), Mapplethorpe (clean, noir et blanc) mais pas Nan Goldin ou Tom of Finland... Koons – encore – a culminé dans l'exhibition d'une sexualité conformiste très propre et très poétique, une sexualité en vérité aussi insignifiante que celle chantée par George Michael (*I Want Your Sex*) ou Madonna, aussi ridicule que Michael Jackson essayant – comme la peinture – d'être *Bad*, aussi désespérante que le sexe de pacotille de *Neuf semaines et demie*. C'est qu'on voulait bien un peu d'altérité mais dans les règles, avec conventions, et sans risque de sombrer à nouveau dans l'underground forcément sale.

Donc, tout était propre, convenable, à disposition. Les fonctionnaires étaient en place (simplement une minorité avait milité pour l'art avant sa reconnaissance), les institutions bien tenues, les intentions louables et les magazines en couleur.

Les années quatre-vingt fabriquaient le surhomme. Les années quatre-vingt-dix allaient dévoiler, enfin, le surmonstre.

L'évolution du scénario de *Alien* est exemplaire : le fantasme technologique ultra-clean de *Alien* (1978) se mue en apologie de l'abondance dans *Aliens* (1987). *Alien 3*, aujourd'hui, se situe dans une prison pour détraqués sexuels, l'élément dominant est la bave, la vermine prolifère. Il ne subsiste rien des croyances futuristes, les armes ont disparu, la technique est en permanence défaillante et les techniciens sont des imposteurs. Dans le même ordre d'idées, ceux qui ont cru reconnaître en Michael Jackson le trait des 80's ont eu raison : surhomme fabriqué, aujourd'hui ses *liftings* s'effondrent et sa musique ressemble de plus en plus à celle inventée par Prince.

Prince : petite créature monstrueuse, obscène, perverse, différente par nature, sans tricher.

C'est précisément de chirurgie plastique que parle le texte de Jeffrey Deitch dans le catalogue de sa formidable exposition *Post Human*. Moins visible que *documenta*, mais tellement moins anachronique (Jan Hoet connecte « son show » à sa culture : « *Le jazz, la boxe et le Baseball* »), *Post Human* est aux années quatre-vingt-dix qui débutent ce que furent *Critical Abstraction*, *Cultural Geometry* et surtout *Artificial Nature* aux années quatre-vingt finissantes. Libre de tout dogmatisme, Jeffrey Deitch est un observateur attentif de l'époque, habile à déchiffrer le para-texte du quotidien : cet infrespace déterminant qui reste obscur à tant d'autres. Car tant de conservateurs, galeristes, critiques, choisissent tel ou tel artiste de la même manière que les nouveaux riches achètent Fauchon ou Cerruti. Mais la capacité politique ou financière n'est garante d'aucune autre forme de compétence : les artistes le savent aujourd'hui d'expérience. Comme les poulets élevés en batterie ou les fruits mûris artificiellement, les expositions, les œuvres, ont la saveur des sauces en sachet : elles exhalent une vulgarité épaisse, une consistance pâteuse, et affichent fièrement leur taux de diffusion dans les grandes surfaces. Par certains signes : apparence, emballage, pénétration dans certains réseaux de diffusion, sujet... elles rappellent vaguement l'art des maîtres sauciers et des grands chefs. Elles trompent les grandes tablées frappées d'agueusie.

Il va bien pourtant leur falloir retrouver le goût parce que en même temps que de nouveaux réseaux de diffusion se mettaient en place (galeries tenues par des responsables plus jeunes, prolifération de nouvelles revues) sont apparus des artistes qui n'étaient plus véritablement prêts à jouer plus avant le jeu des relations publiques et de l'escroquerie. Jeffrey Deitch écrit dans le catalogue de *Post Human* : « [...] il n'existe aucun modèle correct ou vrai de la personnalité. De plus en plus les gens comprennent qu'il n'y a plus la moindre pertinence à tenter de guérir un désordre de la personnalité ». Que

représente aujourd'hui la fascination pour les *serial killers* sinon le désir d'une altérité radicale qui obéit à des règles morales fondamentalement différentes de celles qui nous sont prescrites ?

Post Human est remplie de monstres, de violence gratuite et de sexe. Monstres de cinéma : Dark Vader ou Mr Spock avec Pruitt-Early ; personnage nu agenouillé suivi par un étron longiligne sortant de l'anus pour Kiki Smith, sadique *new-age* forniquant avec un arbre ou le sol chez Paul McCarthy, bombe sexuelle dominatrice de trois mètres de haut chez Charles Ray auxquels s'ajoutent Kelley, Gober, Hirst, Kilimnik ou des monstres d'immoralité exudant – en période de crise ! – le luxe par tous les pores, comme Sylvie Fleury.

Comme *No Man's Time* (Nice, été 1991) ou *Helter Skelter* (Los Angeles, printemps 1992), *Post Human* décline les éléments récurrents de la culture internationale de la génération des 25/35 ans. Que ces modèles soient américains est de l'ordre de l'évidence légitime : le rock, les séries TV cultes, les films de référence ou les Levi's le sont aussi. Il n'y a d'ailleurs pas dans *Post Human* d'artiste français : leurs tutelles sont trop occupées à appeler les chewing-gums des « mâchouillons ».

Que l'art des 80's ait partiellement continué, sur la base des œuvres des 70's, à se couper des références culturelles contemporaines, relève de l'évidence. Quoi de plus normal aujourd'hui que les artistes considèrent ces œuvres comme un simple répertoire de formes inertes, sans substance *vivante* ? Quoi de plus normal également que la référence directe de la plupart de leurs œuvres, la matière avec laquelle ils « rechargent » ces formes inertes, ne soit pas l'art mais le cinéma, qui pour sa part ne s'est jamais privé de raconter des histoires : de monstres, de sexe, de violence ?

Le héros du premier long métrage de David Lynch, *Eraserhead* était un monstre. Comme plus tard dans *Blue Velvet* et *Sailor et Lula*, la violence y est le moteur de l'action. *Twin Peaks*, immédiatement devenu une série culte, se joue dans un réel absolument illogique, jamais présenté comme une fiction.

Ailleurs, Deitch écrit : « *C'est un terrible avertissement que lancent les artistes, en attirant l'attention sur le réservoir irrationnel d'émotions désorganisées qui risque de submerger les progrès de la technologie.* » Procédure identique à ce qui se joue aujourd'hui dans l'art, David Lynch réintroduit dans le genre pudibond du film d'aventure sur les 25/35 ans certains éléments (sexe, musique, drogue, irrationnel, violence) qui en avaient été bannis par des générations moins audacieuses. Et de fait, l'artiste n'est-il pas celui qui nous demande de désordonner notre méthode d'approche du réel, qui crée la panique dans les tics, les réflexes et les automatismes, qui opère en permanence une désorganisation des éléments du réel, nous forçant ainsi à un perpétuel travail d'ajustement ?

« *Le monde commence là où le sens finit* » écrivait Barthes dans son *Système de la mode*. Et Clément Rosset d'ajouter : « *La perception ivrogne peut en somme très raisonnablement être décrite comme une voie d'accès au réel.* »

Comme Mike Kelley, Jim Shaw, Raymond Pettibon, Paul McCarthy ou ceux qui ne manqueront pas d'être prochainement redécouverts, de Claude Lévêque à Mark Prent, Tim Burton travaille depuis plus de dix années. Assimilé à Spielberg par des générations qui pensent que Nike et Reebok sont identiques, que Pepsi a le même goût que Coca-Cola, et qui se sont vaguement arrêtées aux Beatles, aux Rolling Stones, ou au mieux à Phil Glass, Tim Burton est pourtant une sorte de visionnaire très particulier.

Depuis qu'il fait des films, Tim Burton a toujours désigné clairement l'ordinaire (les gens ordinaires) comme son principal cauchemar. Manifeste avec *Pee Wee's Big Adventure* (1985), cette hantise de la normalité s'est amplifiée dans *Beetlejuice* (1988) par un choix délibéré de situer l'action chez les morts (Burton se hâte, dès le début du film, de faire mourir les deux héros ordinaires). Dans *Batman Returns* (1992), Catwoman casse chez elle tout indice de normalité : non pas des symptômes vieillots mais tout l'attirail iconographique des années quatre-vingt. Le « O » du néon « Hello There » une fois cassé par ses soins produira « Hell There » : de la

convivialité vers l'enfer. Le Pingouin, lui, brandit en permanence « *Ma différence* » : c'est l'altérité comme qualité. Burton dit aimer le personnage du Pingouin : « *Il est agressif, il est antisocial : j'aime ça.* » D'ailleurs le projet du Pingouin est de tuer tous les enfants de Gotham City parce qu'il ne peut supporter leur consternante normalité. Toute la différence réside en ceci que l'altérité du Pingouin n'est pas feinte (comme l'est aujourd'hui celle brandie par de mauvais artistes : « Eh ! Regardez ma différence. »)

S'adressant à Batman, il dit : « *Je suis un vrai monstre et vous, pour ça vous devez porter un masque. C'est pour cette raison que vous êtes jaloux.* » Ce mépris royal pour les imposteurs se double chez Burton d'une haine du contact et de la communication propre à décorner les attachées de presse qui ont régné en maîtres sur les 80's. Avant tout : ses personnages n'ont jamais eu les mains normales. Mains prolongées de prothèses bricolées et inefficaces chez Pee Wee, terminées de massues chez Beetlejuice, en ciseaux chez Edward Scissorhands (1990), en griffes chez Catwoman ou en pinces chez le Pingouin : le vrai héros ne socialise pas, il est inadapté au monde. Lors d'une conversation avec Liam Gillick en 1991, nous avons estimé que les artistes des années quatre-vingt avaient fait beaucoup de shopping dans les bons magasins. Nous avons également convenu que les artistes des années quatre-vingt-dix seraient probablement ceux qui à dessein iraient faire du shopping dans les mauvais magasins, se trompant dans le lexique gigantesque des super spécialisations et de l'ordre. C'est l'erreur qui réorganise le réel. L'artiste avale des bribes de réel qu'il recrache comme le ferait une chouette de sa nourriture. L'œuvre d'art, pelote de rejection de l'artiste/chouette, contient les restes désordonnés du réel : morceaux d'os, cailloux, poils. Les créatures de Tim Burton sont impropres au monde et donc seules dans la possibilité de le voir.

Enfin la technologie y est systématiquement ridiculisée. Qualifiée de « jouet rigolo » par le Joker dans *Batman* (1989), elle sera simplement défailante dans *Batman Returns*.

Réticent à toute forme de sociabilité, habité de projets immoraux, ricanant devant l'imposture technologique, manipulant sexe, drogue et musique : voilà donc le portrait soit celui de l'artiste ?

Dans le précédent numéro de *Documents sur l'art*, Chris Burden avait répondu à la question « *Qu'est-ce que l'art ?* » : « *L'art est ce que les artistes font et l'art est défini par les artistes.* » Méprisant toute forme d'explication, confiant à l'artiste un pouvoir totalitaire dépourvu d'humanisme (« *L'humanisme c'est tout ce qui restreint le désir de pouvoir* » écrivait Foucault), Burden reste dans l'axe qu'il a défini dès les années soixante-dix. Paul Schimmel rappelle que les performances de Burden comme *Five Days Locker Piece*, *Seed Bed* ou *White Light/White Heat* (titre d'un album du Velvet Underground) se résumaient à « *rien à voir ou entendre, rien à acheter, aucun symbole à interpréter* ». Installant la déception en principe, méprisant absolument l'institution et le public, ne donnant jamais d'indication sur ce qu'il allait faire, faisant traverser la frontière à un joint de marijuana sur un petit avion (*Coast To Newcastle*, 17 dec. 1978) ou escaladant les toilettes d'une galerie, nu et recouvert de vaseline, en 1974 (soit vingt ans avant Matthew Barney), Burden finit pourtant par se demander si ses performances, en 1975, étaient encore nécessaires. Effectivement, les institutions et les galeries semblaient attendre qu'il mette le désordre et ne pas se soucier de l'absence de sécurité. L'art de Burden n'a jamais été simulé, à tel point qu'il n'a pas jugé excessif de mettre systématiquement en danger sa propre vie, mais sans théâtre ni message à l'inverse de Schwarzkogler. Et ce ne sont pas tant les frontières du corps que celles des conventions sociales qu'il a cherché à transgresser, se mettant à chaque fois dans le rôle du monstre. Fabriquant de faux billets, obligeant dès les années soixante-dix les institutions en France et Angleterre à acquérir de l'or et des diamants comme matériaux pour produire ses œuvres (*Diamonds Are Forever*, *Napoléon d'or*), s'enfermant des jours entiers dans une consigne de gare, Burden a, avant même les années quatre-vingt, désigné les limites et le grotesque de ce qui allait suivre.

Medusa's Head (1989), présentée à *Helter Skelter*, est un magma chaotique et éclaté ressemblant à la terre, bardé de réseaux de communication écrasés dans la masse. D'une violence extrême, l'œuvre se flatte de peser cinq tonnes : pas pratique, pas maniable, impossible à gérer tranquillement.

D'une effroyable, constante et prémonitoire monstruosité, l'œuvre de Burden, comme celle de Tim Burton, est aujourd'hui encore emblématique d'un possible destin de l'art.

« *Vous puez tous deux de l'âme* » (« *Both your souls stink* ») dit le Consul à Hugh et Yvonne dans *Au-dessous du volcan*. « *Puer : transpirer, exhaler, déborder* » précise Clément Rosset.

Le vrai travail de l'artiste est de « puer » le réel du monde, celui du spectateur de « travailler » à sentir et comprendre l'odeur qui s'en dégage.

Où sont les toilettes ?

(Ce que l'art, devenu supergélatinieux, nous apprend sur le visible ordinaire)

(In *Documents sur l'art*, n° 3, juin 1993.)

Comment ne pas donner raison à ce magazine mondain qui voulait voir dans les sculptures de Botero de gros nains de jardin pour personnes fortunées ? Comment ne pas voir, dans l'œuvre d'art en général, l'équivalent un peu intellectuel d'un nain de jardin, qu'entretiennent de petits paysans chics ?

La qualité expansive des images à l'extérieur de l'art et le soin apporté à leur conception dévalue aujourd'hui la représentation là où l'art postule. Il suffit pour s'en convaincre d'observer deux journaux télévisés, du début des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix. En dix ans, ce soin de la représentation finit par occuper tout l'écran : il entraîne avec lui une peur paranoïaque du laisser-aller et du débordement. On trouverait partout ailleurs, dans notre cadre de vie même, des exemples identiques : dans le design ou les clips vidéo, dans la *visualité* de la gastronomie, dans l'urbanisme, le sport. De manière générale, la représentation est partout si bien concoctée (quarante ans après les textes de Barthes), qu'elle n'a pas d'intérêt particulier lorsqu'elle prétend au titre d'œuvre d'art. Elle serait même plutôt, dans le champ de l'art, moins réussie. Et il n'est pas cynique de prétendre que la faute en est partiellement imputable à tous ceux qui nous ont servi dans les

années quatre-vingt du caisson lumineux, du ready made amélioré et du cibachrome à toutes les sauces : ils ont pour partie fait que l'art n'a vraiment plus rien d'exceptionnel.

Si l'art a longtemps représenté un champ particulièrement excitant, c'est que les œuvres étaient chargées d'une concentration supérieure d'informations, par comparaison avec notre entourage immédiat. Aujourd'hui que le graphisme des revues est plus magnifique, plus construit, plus intelligent, novateur, inventif, que la peinture abstraite, ce sont des pans entiers de l'art qui deviennent prodigieusement inutiles, sortes de papier peint démodé dont fond la colle sous l'effet de surchauffe du quotidien, comme le papier peint de *Barton Fink*.

Puisque l'art est désormais une petite activité ordinaire, qui n'a même plus le recours de revendiquer un marché fort, que préférer : certaines œuvres ou les peluches accrochées dans les voitures ?

Dans la volonté spécifiquement « artistique » de communiquer il n'y a finalement plus aucune communication possible, dans le magma nauséeux des idées claires et des intentions évidentes. Baudrillard, avec tous les défauts que l'art lui a offert, et dont il a, agacé, décliné l'offre, le répète depuis longtemps. Plus aucune ampleur, plus aucune grandeur. De petites notabilités locales, au propre et au figuré – qu'importe, d'ailleurs, la *localité*.

En retour, la bouffonnerie devient aujourd'hui un des tout premiers vecteurs artistiques, pour des raisons qu'il serait trop simple d'aller chercher du côté d'une infantilisation générale. Elle a avant tout l'allure incroyable du manque de retenue, qui surgit dans un champ (celui de l'art) où tout en permanence s'observe, où tout est guindé et finalement vieux jeu, comme tout ce qui est prévisible.

Dans les grimaces de Philippe Parreno, les sculptures figurant des personnages contorsionnés de Sean Landers, le grotesque gore des vidéos de Mac Carthy, les dessins aux messages pathétiques de Lily van der Stokker, l'art *passé*. Dans les démonstrations pénibles ou les assertions vaguement gonflées d'autres, il n'entre jamais : l'art est un club qui, finalement, a un bon doorman.

Où sont les expositions ?

« *Quelqu'un invite une brochette de gens mollement d'actualité et – sans doute pour ne pas paraître partial – les choisit très différents, voire à des années lumière les uns des autres. Ils sont là, timidement vautrés dans toutes sortes de décor, ils attendent leur tour, ils sont gentils et souvent acculés à l'humour. Cette fraternisation de salle d'attente avant la fraise du dentiste crée une complicité désarmante où scintille faiblement l'idée que le monde est plein de gens "intéressants", étonnamment simples et, pour tout dire, sympa.* »

Ce qu'écrivait Serge Daney à propos de la télévision et plus particulièrement des *Talk Show* se vérifie chaque jour d'avantage pour les expositions de groupe. Modestes ou gigantesques elles sont de grands lexiques des tendances générales. L'ennui s'y installe, dans l'évidence grossière des enjeux comme des ficelles. Là encore, finalement, le monde lui-même réserve plus de surprise, de facteur d'étonnement, de grandeur.

Où est l'activité critique ?

Un couple un peu dénudé sur une plage peut servir de support visuel à n'importe quel projet publicitaire : depuis le café jusqu'aux assurances-vie en passant par un parti politique ou un parfum. Pas de quoi ricaner : l'art fonctionne à l'identique. L'image en elle-même n'a pas vraiment de sens, ce qui compte, c'est ce qui en est dit à la fin, ou plus exactement pendant. Ce qui est montré et ce que cela veut dire sont tenus ensemble par de nouveaux liens, affirmés, brandis, comme si l'articulation d'une image et d'un sens clair, précis, (et depuis peu, socialement profitable) était le secret de fabrication de l'œuvre. Dans « l'art », dans ce qu'il semble être devenu, tout doit être tenu, maintenu, dans une grande entreprise de communication.

C'est finalement *ailleurs* que les images ont une autonomie véritable et il est évident aujourd'hui que plus on cherche à s'approcher de l'art, du symptôme de l'art, plus on s'éloigne du projet artistique.

« Faire de l'art », « critiquer l'art », c'est formuler un ensemble de

choix, prévoir, organiser, calculer en permanence. Offrir ces choix au partage éventuel serait le projet général de l'art, ce qui est un complot organisé dont la structure est offerte à la lecture contradictoire. Mais l'observation de ce complot intelligent n'est aujourd'hui pas plus légitime, plus intellectuellement profitable, plus rigoureusement complexe, que celle du complot quotidien des images et des signes. Pour dire la vérité, l'art est de plus en plus souvent en dessous des niveaux d'exigences qui se fixent naturellement dans d'autres champs d'activités.

L'art est aujourd'hui tout au plus en concurrence avec sa propre histoire ou avec les objets, un peu de la même manière que le cinéma trouve dans la télévision un adversaire épatant.

Dans ce processus de désolidarisation, d'isolement clinique, « *ça ne répond plus* » comme l'écrivait Serge Daney – c'est précisément parce que « *ça ne répondait pas* » qu'il avait arrêté d'écrire sur la télévision. Et « *ça ne répond pas* » parce que ça ne réfléchit pas, ou pire, parce que c'est tellement bien protégé politiquement ou administrativement que ça ne craint rien. Donc au pire, au mieux, ça s'arrange pour que ça sanctionne, *ça se venge* ! Voilà l'image la plus juste de l'art – et de sa critique – aujourd'hui : « *Je ne t'agresse pas, donc tu ne m'agresse pas.* »

Où s'engager ?

« *Nos concurrents ne sont pas les fabricants de chaussures, ce sont les jeux électroniques vidéo* » déclarent les dirigeants de Nike.

Les œuvres d'art semblent souvent choisir de se positionner par rapport aux autres œuvres : c'est *entre elles* qu'elles se font concurrence, inscrites dans le confort incroyable d'une compétition interne, signalant au passage combien elles redouteraient une véritable confrontation avec le monde.

Sortes de coucous exorbitants et prétentieux, elles pondent tantôt dans le nid de la forme, tantôt dans celui, démagogique, de la revendication sociale. En parade nuptiale ou stratégiquement déplumées, leurs petits œufs s'entassent sans jamais produire le désir de l'omelette.

Se citant, comme autant de propositions empilées au bas desquelles Duchamp s'annonce comme un socle idéal, elles forment de petits tas d'idées sans conséquence, amusantes échasses que chaussent les pieds nickelés de la carrière artistique : ainsi fagotés, ils arpentent les chemins qui sillonnent entre le leurre d'une histoire de l'art en progrès (confort rassurant d'exhiber une logique) et l'appel d'air (jamais vraiment éloigné du *vent*) produit par les béances des sphincters politiques. Une offre sans qualité satisfait une demande banalisée, administrée, fonctionnarisée.

Comment ne pas prendre son pied à la lecture du « code universel du discours sur l'art » de Art Orienté Objet, ce collectif (deux) au nom tragique, qu'on ne sait quels quiproquos ventilent dans des expositions qu'on aurait cru plus rigoureuses.

Ce que les dirigeants de Nike semblent dire, c'est qu'il ne leur paraît pas très malin de se déterminer en fonction des lacets de Reebok ou des semelles de Adidas, c'est-à-dire faire aussi bien dans ce domaine, et plus astucieux de faire aussi bien *en général*. L'art a été rapidement rattrapé par la vie : aujourd'hui, ses exigences qualitatives ont l'air un peu minables.

La politique a le même problème, qui n'arrive même pas à faire aussi bien que ses caricatures télévisées. Car ce qui séduit dans les parodies télévisées du spectacle politique, ce n'est pas tant le pastiche que l'intelligence, l'éveil, la faculté d'observation, les choix opérés, l'ampleur, bref, le goût, c'est-à-dire ce qui manque précisément à la politique.

Où sont les toilettes ?

Il y a ce vieux cliché qui traîne, qui veut que les toilettes soient « au fond à droite ». *Et si*, finalement, ces fameuses toilettes devaient à l'avenir se trouver au fond du jardin, dans une cabane en planche, c'est-à-dire là où on les attendrait le moins, là où on ne les attendrait plus ?

Et si, désormais, l'art n'était plus dans l'art, mais forcément ailleurs, forcément là où on ne l'attend pas, là où *c'est pas fait exprès* ?