

MASSIMO RIZZANTE

À LA UNE

MASSIMO RIZZANTE

À LA UNE

Visiter le pavillon Italie de la 54^e exposition internationale d'art de la Biennale de Venise conçu par Vittorio Sgarbi, critique d'art et vedette nationale du talk-show télévisuel, est une expérience abyssale, au sens où elle nous conduit au cœur de la situation intellectuelle et artistique contemporaine, dont l'Italie est une avant-garde désormais reconnue par le monde entier.

Vittorio Sgarbi a eu cette brillante idée : inviter plus de deux cent cinquante personnes, des personnalités de la culture italienne, à choisir l'œuvre d'un artiste italien vivant. Puis il a rassemblé ou, mieux, entassé dans un espace unique, les Corderies de l' Arsenal, toutes les œuvres d'art choisies, en donnant comme titre à l'exposition *L'arte non è cosa nostra*.

Si on s'en tient au titre et à la disposition des œuvres, les deux intentions majeures de l'organisateur ont été d'abord d'affirmer que l'art n'est pas quelque chose qui appartient à la *mafia* des critiques, des galeristes et des collectionneurs, mais à tous les hommes et toutes les femmes de bonne culture et de bonne volonté et, deuxièmement, de démontrer que les œuvres d'art, privées de tout jugement critique capable de définir une quelconque hiérarchie des valeurs, peuvent être amassées pêle-mêle dans un dépôt, comme n'importe quelle marchandise.

La justification de l'organisateur a été, en résumé, la suivante : qu'est-ce que la vie sinon le chaos ? Et l'art n'est-il pas l'expression du chaos de la vie ? Et que font ces mafieux d'organisa-

teurs, de critiques d'art et de galeristes sinon mortifier la vitalité des artistes en leur élevant des *péans* dans ces espèces de cimetières que sont les musées ? Et qui a dit qu'on avait besoin de quelqu'un qui nous pose des *ou-ou* ? La seule morale de la vie contre la mort est la morale du dépôt, morale, a affirmé Vittorio Sgarbi, du *et-et*, qui est la morale de notre Babel linguistique et culturelle – de l'intégration et non pas de l'exclusion –, de notre monde post-communiste et post-industriel qui a abattu toutes les frontières du sexe, de l'âge, de la religion, des coutumes, de l'histoire et des civilisations... En somme, la morale du pavillon Italie de la 54^e exposition internationale d'art de la Biennale de Venise est la morale de la vie et du chaos à l'époque de la mise à mort de la notion d'œuvre d'art qui, par sa nature même, est un *cosmos* ou, du moins, une tentative de donner une forme au chaos de la vie.



La morale du dépôt me semble célébrer le *statu quo*. Elle n'est donc pas un geste provocateur, mais rhétorique. Elle n'est pas non plus un acte « réactionnaire ». Elle ne réagit pas au présent mais, au contraire, le choisit comme paradigme : c'est la morale du présent absolu. En effet, qu'y a-t-il aujourd'hui de plus culturellement paradigmatique qu'un énorme espace – voire *database*, voire encyclopédie digitale –, où des centaines et des centaines

de tableaux et d'installations sont entassés de telle façon qu'aucune œuvre singulière ne puisse être séparée des autres afin d'être regardée avec attention ?

On est au cœur du paradoxe : un célèbre critique et historien d'art, l'organisateur du pavillon Italie Vittorio Sgarbi, prépare une exposition afin de la soustraire à la critique et donc à l'Histoire. Comment peut-on donner de la valeur à une œuvre si on ne la place pas dans une continuité historique ? Et comment peut-on placer une œuvre dans une continuité historique si on détruit notre capacité critique à la séparer du flux de toutes les autres ?

À moins que – c'est ce que l'organisateur insinue en préparant l'exposition du pavillon Italie comme un vaste dépôt – l'historien et le critique d'art aient abandonné leur fonction de gardiens du discernement et déjà accepté l'hypertrophie de la production artistique, l'art réduit au décor, l'ornement de l'être, la tapisserie étalée devant le regard touristique, la toile de fond publicitaire ou bien la *location* pour une humanité de figurants qui payent le droit d'entrer seulement pour se revoir, une fois rentrés à la maison, comme des acteurs et des actrices protagonistes sur leurs écrans au plasma.

À moins que tous, même les critiques et les historiens d'art, et en particulier l'organisateur du pavillon Italie, ne se fichent éperdument de l'art. Car une œuvre d'art est quelque chose de très complexe, très dense. Et elle l'est grâce à ses confins. L'œuvre est une *puissance des puissances* qui, par sa con-

centration dans un espace spécifique, dégage une immense énergie. Or cette énergie n'est pas de celle qui se trouve dans un de ces innombrables gestes que nous faisons, parfois sans même nous en apercevoir, au cours de notre vie quotidienne. L'œuvre est un acte puissant de potentialités, à la fois délibéré et obscur, qui arrive du passé et demande à vivre dans l'avenir. Or comment peut-on accueillir la potentialité puissante d'une œuvre d'art, son offre de passé et sa demande d'avenir, si la morale qui régit son exposition est celle du dépôt, de l'absence de confins, de l'hypertrophie et du présent absolu ?



Si, ensuite, on jette un regard sur la liste des hommes et des femmes de la culture italienne que Vittorio Sgarbi a invités pour qu'ils choisissent l'œuvre à placer dans le Pavillon-dépôt, on peut faire des observations assez intéressantes, voire surprenantes.

Par exemple on peut se demander : qu'ont à voir avec cette liste Walter Siti, Antonio Moresco, Tiziano Scarpa, Bernardo Bertolucci, Ferzan Ozpetek, Mimmo Calopresti, Pasquale Pozzessere, Vincenzo Consolo, Furio Colombo, Toni Servillo, Dario Fo, Tahar Ben Jelloun, Sebastiano Vassalli, Jean Clair, à savoir des écrivains, journalistes, réalisateurs, acteurs, hommes de théâtre, savants et critiques d'art (mais les critiques d'art n'avaient-ils pas été bannis par l'organisateur Vittorio

Sgarbi en tant que complices de la mafia du marché de l'art ? Et pourquoi le même Vittorio Sgarbi se trouve-t-il dans la liste ? S'est-il auto-invité en tant que *anchorman* ?) depuis toujours très polémiques, voire hostiles, par rapport à la gestion politique de la culture italienne durant ces dernières vingt années, et souvent marginalisés, attaqués, voire vexés par cette politique ? Pourquoi ont-ils accepté l'invitation ? Ne pouvaient-ils dire non ? Leur oui à l'organisateur du pavillon Italie est un oui à la morale du dépôt, à l'art en tant que décor et à l'insignifiance de l'œuvre d'art.

Je comprends un peu mieux le oui de Tullio de Mauro, Roman Vlad, Franco Loi, Emanuele Severino, Ermanno Olmi, Andrea Zanzotto, Ennio Morricone, Raffaele La Capria, Giorgio Pressburger, Tonino Guerra et autres *probi viri* qui, en raison de leur âge et du prestige acquis, j'imagine, sont sollicités par toutes sortes d'individus. La quête de la part de ces opportunistes doit être pressante, agaçante, parfois insupportable. Quelques fléchissements, c'est humain.

Tout à fait naturelle, par contre, selon la perspective œcuménique de l'*et-et* et non de l'*ou-ou* proposée par Vittorio Sgarbi, la présence, sur la liste, de personnages du *gossip* comme Vladimir Luxuria et Maria Ripa di Meana, de représentants de la musique populaire comme Morgan, Battiato et Lucio Dalla, de comiques comme Luciana Littizzetto et Gene Gnocchi, de présentateurs d'émissions de télévision comme Fabio Fazio et d'hommes de

poids du parti du gouvernement comme Sandro Bondi, déjà ministre de la Culture, et poète capable de renouveler en solitude la tradition ensevelie de la poésie bucolique italienne.



Tandis que j'étais dans le pavillon Italie, je pensais à Baudelaire – quelqu'un à qui je cherche à m'agripper lorsque je m'efforce de lire l'art contemporain non comme un atoll perdu dans l'océan de l'histoire de l'art et sans lien aucun avec les siècles précédents – et à ses comptes rendus dans la *Revue française* des années cinquante du XIX^e siècle. Pour lui, l'artiste, déjà à l'époque, s'était transformé de façon coupable en un « adolescent gâté » pour qui l'imagination, au lieu d'être conçue comme la « reine des facultés », était devenue « un danger et une fatigue » et l'étude du passé du « temps perdu ». Beaucoup des œuvres exposées dans le pavillon Italie m'ont rappelé aussi cette phrase célèbre de Joseph Beuys, prononcée à la fin des années soixante du XX^e siècle, aussi vide que prophétique : « Tout homme est un artiste ; tout ce que vous faites c'est de l'art. » Je me suis demandé : de quelle modernité voulons-nous être les enfants ? De celle de Baudelaire ou de celle de Beuys ?

Ce qui est certain c'est que, grâce à Beuys & Company, aujourd'hui, en ce début du XXI^e siècle, la morale du dépôt et du présent absolu est devenue la

morale de l'art et le métier d'artiste encore plus proche de celui du *broker*.



Toutefois, en contradiction apparente avec la tradition beuysienne du « vivre suffit à être un artiste », en flânant dans le bazar Italie de la Biennale, j'ai remarqué la présence menaçante d'un autre genre d'artistes, non qualifiables d'« adolescents gâtés », plutôt d'*adultes anachroniques*, très semblables à ceux que Baudelaire aurait nommés des « copistes du dictionnaire », le dictionnaire étant le monde vidé de toute circonstance, de tout caractère transitoire. En d'autres termes, des artistes pour qui le présent est du « temps perdu ».

Je tombe, ainsi, sur des photographies de grand format, chacune occupée par un visage humain en premier plan : des visages autant anthropologiquement expressifs qu'esthétiquement décoratifs. L'auteur est Danilo De Marco, un reporter qui parcourt le monde en long et en large et en restitue les regards à travers des portraits. Puis je découvre que De Marco a fait à foison des portraits d'écrivains, de personnalités de la culture italienne et internationale, et aussi de Claudio Magris (à qui il a dédié une exposition, *Claudio Magris-Argonaute*) qui l'a choisi comme artiste pour le pavillon Italie. Je remarque encore un pastel de Monica Ferrando, où une fille à la tunique blanche semble en train de cueillir quelque chose, peut-être une fleur. L'usage des

pastels me suggère de la part de l'artiste la volonté de laisser derrière elle un siècle d'expérimentations techniques sur les matériaux les plus différents, et je me souviens des « sacs » de Burri et des « sables » de Carmassi. Bien, mais de la part de quelqu'un qui désire recommencer à partir des fondements, j'attends au moins que l'anatomie du corps humain ait son poids et que le paysage ne soit pas un mélange d'affectation impressionniste et d'illustration féerique... Cela me rappelle, comme une très mauvaise copie, l'œuvre de Ruggero Savinio. Je me documente un peu. Monica Ferrando a tiré son pastel d'un livre composé à quatre mains avec Giorgio Agamben – qui, *cela va sans dire*, l'a choisie pour le pavillon Italie – dont le titre est *La Fille indicible*. La fille en question est donc Koré-Perséphone : une histoire de rapt, de viol, de descente aux enfers, de retour sur la Terre, et surtout des mystères, ceux d'Éleusis. Peut-être Monica Ferrando a-t-elle voulu, à travers cette œuvre, porter son regard non seulement sur l'archétype féminin mais sur ce que les initiés voyaient en gardant le silence. Toutefois, ici on ne se trouve pas au seuil d'Éleusis, mais *in Arcadia*.

Quelques minutes plus tard, je vois une paire de tableaux de Silvio Lacasella, des amorces de paysage de cet épigone peu connu, qui doivent à Piero Guccione presque tout, y compris leur petit mouvement méditatif. Qui a choisi Lacasella ? Je vais voir. Intéressant... Deux poètes italiens très estimés, Valerio Magrelli et Fernando Bandini, aiment le même peintre. Je me

demande : un bon poète peut-il aimer un artiste médiocre ? Oui, car les histoires de chaque art suivent des rythmes différents et subissent souvent des dyscrasies temporelles qui ne permettent pas au locataire du premier étage de monter chaque jour chez le locataire du deuxième pour lui donner le bonjour, ni à celui du second de frapper avec insistance à la porte de celui du troisième pour savoir s'il a déjà lu son livre, sans compter que le locataire du troisième étage peut être sourd et, par conséquent, n'entendre rien, de telle façon que lorsqu'il ouvrira la porte pour descendre chez le locataire du deuxième étage, celui-ci sera déjà parti au travail, etc.

Enfin, je m'arrête devant un tableau de Paolo Giorgi, *Le Réveil du printemps*. Le peintre – en accord probablement soit avec la fatigue générale face aux chemins difficiles de l'art moderniste, soit avec le refus de l'éternelle trouvaille conceptuelle de beaucoup d'artistes contemporains et peut-être fidèle, à sa façon, à l'énième déclaration du retour à la réalité (l'éternel réalisme italien !) – présente un stupéfiant intérieur où on voit une fille au regard mélancolique qui repose sur un sofa fantaisiste appuyé contre un mur recouvert de papier peint où on peut admirer un panorama de Rome. De quoi s'agit-il ? D'un fruit de l'art pompier mûri hors du temps ? Ou bien d'une œuvre concevable seulement dans le temps perdu et ouaté d'un salon romain, tandis que, à l'extérieur, les protestations de milliers de jeunes mélancoliques ont trans-

formé la place Venezia en une banlieue de Londres ou de Los Angeles ?

Je reçois une surprise ultérieure lorsque je lis que Paolo Giorgi a été choisi pour le pavillon Italie par le grand journaliste Corrado Augias et par le secrétaire et *alter ego* du Premier ministre italien, Gianni Letta, à savoir par la gauche et par la droite bien pensantes et cultivées. Je me trompe peut-être, mais devoir choisir entre un salon romain et un autre, télévisuel ou bien avec vue sur la place Venezia, me semble le signe remarquable d'une définitive absence des confins même en politique. La gauche et la droite fréquentent les mêmes salons et aiment les mêmes artistes. D'ailleurs, la gauche et la droite, en Italie comme partout en Europe, sont entrées en compétition, ces dernières vingt années, pour s'occuper de l'art contemporain, surtout depuis qu'elles ont découvert que cette sorte de propagande leur permettait d'apparaître à l'opinion publique comme des gens d'esprit, libres, modernes (même au début du XXI^e siècle « il faut être absolument modernes »). Peu importe si, entre-temps, les Écoles des beaux-arts tombent en ruines et si les programmes d'enseignement de l'histoire de l'art deviennent de plus en plus risibles.

Je reste fidèle à Brodski : l'esthétique vient avant tout, avant l'économie, avant l'éthique, avant la politique. Je n'attends rien de nouveau – que ce soit dans le domaine de la politique, ou de la critique du libéralisme financier qui détruit le monde, ou de la réflexion contre l'idéologie progressiste qui continue à croire à la possibilité de sauver le

À LA UNE

monde par la technique – de la part de ceux qui partagent un goût esthétique si anachroniquement adulte ou si dépourvu d'imagination.

Si l'artiste n'est pas seulement un enfant de son temps, c'est en raison du fait que son œuvre est un concentré de potentialités imaginatives qui arrivent du passé et qui demandent à vivre dans l'avenir. Si l'œuvre nous dit quelque

chose de notre présent, c'est justement grâce à cette double ouverture.

Mais à Venise, au pavillon Italie de la 54^e exposition internationale d'art de la Biennale, il n'existe ni futur ni passé. Ici, les hommes et les femmes de culture se promènent dans le dépôt du présent absolu.

M. R.