

---

# *Le Siècle Vaurien*

---



## **L'Art en régression**

Lieu de culte	page 2
Les primates devant les Primitifs	page 3
La robe du marquis	page 5
Se peindre en Vérité	page 7
Promenade au Louvre	page 8
Vernir	page 9
Le nu assassiné	page 11
Cremaster	page 13
La vieillesse des modernes	page 14
Animer les natures mortes	page 15
Les deux bourgeois	page 17

2010

# Avant-propos

*Les peintures ont leur vie propre  
qui vient entièrement de l'âme du peintre.*

Vincent Van Gogh, lettre 439 à Théo

Contemporains du siècle vaurien, réjouissez-vous ! Vos aïeux ont eu à craindre les soldats belliqueux, les seigneurs sanguinaires, les porteurs de famines et d'épidémies, les escarpes et les chourineurs, les usuriers et les escrocs ; vous, vous n'avez à redouter qu'une espèce humaine : les artistes et leurs courtisans.

Naïf celui qui voit, dans l'amour généralisé pour l'Art, le signe d'une haute civilisation, car ce n'est rien moins qu'une rapide régression qui se dissimule derrière cet engouement de masse. Le public, livré à lui-même par les élites qui n'assument plus, par démagogie et incapacité, leur rôle de guide parmi la luxuriante faune artistique, a remplacé les vieux restes de l'honnêteté intellectuelle par la pensée magique.

Affaiblis par l'aveuglement du public, par la gloutonnerie des artistes devenus gestionnaires de notoriété et par la disparition programmée de l'analyse critique, les Beaux-Arts agonisent sous des tombereaux d'œuvres produites par les cohortes démocratisées de spécialistes du slogan, de la citation et du *design*.

C'est cette régression que tente de décrire cette plaquette, recueil de textes publiés virtuellement au fil de l'eau, en réaction aux manifestations désolantes de la barbarie d'un art sans Art.

*François-Xavier d'Arbonneau*  
à Saint-Cloud, le 11 mars 2010

### Lieu de culte

25 novembre 2009

**V**ous en avez sans doute déjà croisés, car ils sont de plus en plus nombreux, ces symptômes de la démocratisation culturelle. Eux, ce sont les nouveaux fidèles de l'Art, abominables déculturés qui professent très fort leur amour de l'Art – comme ils pourraient vanter la qualité du saucisson sur les marchés – et qui arpentent les musées en consommateurs barbares. Éblouis par la moindre babiole étiquetée « Art », ils pervertissent la mission historique du public artistique véritable – la production d'analyse critique et son corollaire, le tri parmi les œuvres et les artistes – en la réduisant à un critère purement géographique. Ainsi, peu regardants sur la qualité, ils sont intransigeants sur l'origine parisienne des choses culturelles.

Nouveaux riches de la culture, fraîchement convertis donc terriblement intégristes, beaucoup de ces cuistres fiers d'être de petits employés de bureau parisiens – et souvent fils de très provinciaux marchands de vin ou de charbon – n'ont sur ce principe jamais vu le pont de Saint-Cloud ni le parc de Sceaux et font mine d'explorer les Nouvelles Indes quand ils passent le périphérique. Pourtant, ces grenouilles de bénitier cantonnées aux grandes basiliques parisiennes de l'Art et aux échoppes vulgaires qui les flanquent gagneraient à effectuer un pèlerinage plus authentique dans le modeste mais extraordinaire lieu de culte artistique qu'est le musée Maurice Denis à Saint-Germain-

en-Laye.

Qu'y verraient-ils, ces néophytes, en ce lieu symboliquement éloigné de l'abâtardissement paganisé de Lutèce ? Ils verraient d'abord une maison confortable, un pavillon bourgeois doté d'un jardin entretenu et fleuri, en surface un lieu tranquille qu'ils détesteraient d'instinct, soucieux de démontrer à leur propre âme leur modernité et leur progressisme. Mais en entrant, ils ne pourraient qu'être convertis en profondeur et en vérité par la peinture Nabis. Certes les fidèles les plus consciencieux – peu nombreux – se souviendraient qu'au musée d'Orsay ils étaient passés devant des toiles de ce cénacle, mais happés par le clinquant et la notoriété des impressionnistes ou de Courbet, ils ne s'étaient guère arrêtés. Là, dans la maison, le temple presque, où vécut et travailla Maurice Denis, ils ne pourraient se dérober.

Ils verraient des tableaux enfin soulagés du réalisme, une ferveur artistique plus profonde, plus littéraire, plus mystique, fondée sur le postulat qu'une peinture – mais aussi une sculpture, un dessin, une mélodie ou un livre – a sa propre organisation, ses propres codes, ses propres symboles souvent indépendants du sujet. Ils verraient l'expression d'un groupe pétri de poésie baudelairienne, dont les Nabis furent les oracles tout autant que les illustrateurs. Ils verraient par exemple *L'échelle dans le feuillage* et ses femmes prêtresses sans pesanteur, comme allongées dans le vert éclatant troué de ciel, et devant lesquelles les mécréants de l'Art qu'ils sont en réalité devraient s'agenouiller.

Poursuivant leur chemin de conversion, ils entreraient dans la petite chapelle particulière de Maurice Denis, pièce maîtresse du musée, conçue intégralement – jusqu'au linge de l'autel – et réalisée en grande partie par l'artiste lui-

même. Monumentale œuvre Nabis, cette chapelle pourrait leur paraître d'une singulière naïveté mais s'ils décidaient d'en faire un examen attentif leur seraient révélés les mystères chrétiens et artistiques. Dans cette chapelle, ils comprendraient aussi la froideur de l'histoire de l'Art officielle envers Maurice Denis : sa religiosité chrétienne, même si elle préfigure d'une certaine façon celles de Magritte et de Warhol, n'est pas de bon ton, pas plus que son évident et assumé embourgeoisement. À rebours des cardinaux-archevêques de l'Art contemporain, bourgeois extrémistes dissimulés derrière un vernis de progressisme, Maurice Denis, en assumant son train de vie et ses commandes notables, put paradoxalement conserver sa pureté intellectuelle, continuant sur une autre fréquence le thème du mondain marginal développé dans leurs vies par Brummell ou Wilde.

S'il n'est pas trop corrompu de vices modernes, le pèlerin comprendra l'allégorie même de l'œuvre de Maurice Denis. Par une intuition philosophique et esthétique éclosée grâce à Gauguin, la peinture Nabis préféra à la nature – réaliste ou impressionniste – sa représentation symbolique, comme dans ces superbes tableaux de chasses où les arbres sont tordus par la sensation de mouvement et la composition picturale, ou comme dans le fameux *Talisman* de Paul Sérusier qui fut l'œuvre à l'origine de la formation des Nabis. Or, cette idée, incarnée éloquentement dans cette maison et ce jardin, devrait dissiper toutes les illusions qui fondent souvent les esthétiques individuelles, tant culturelles que vestimentaires. Ainsi s'évanouiraient le lien promu par l'égalitarisme entre liberté et négligence, et par extension entre liberté et nature – avec ses excès hideux que sont

le naturisme ou certaines « performances » sanglantes et scatologiques en vogue.

La recherche individuelle de la beauté véritable devrait se faire à la manière Nabis : affranchie de la nature, littéraire, indépendante des modes, éclatante et mystique. Et tant pis si parfois cette recherche prend les traits, aux yeux des âmes simples ou perfides, d'une rétrograde apparence bourgeoise. C'est pour cette raison que tout voyage initiatique vers la Beauté devrait faire station, entre le Père Lachaise et la gare d'Orsay, dans ce modeste musée départemental. La révélation qu'il propose vaut bien quelques voyages en banlieue.

---

### Les primates devant les Primitifs

28 novembre 2009

**T**rois longues, très longues, files d'attente ! La première, dans la rue, parquée le long d'un mur, est livrée aux commentaires goguenards des passants, d'autant plus moqueurs qu'ils rejoignent de bien moins policées bousculades métropolitaines. La deuxième, sous le porche, est distraite par un écran publicitaire bien incapable de contenir la rage des quidams doublés par les détentrices de laissez-passer gériatriques. La troisième enfin, avouée perfidement aux caisses qui concluent les deux premières attentes, est formée dans le musée lui-même, au seuil de l'entrée de l'exposition qui, jusqu'au 11 janvier 2010, propose de découvrir la collection Brukenthal.

Pour qui ne connaît pas le musée Jacquemart-André, hôte de cette exposition, il

est nécessaire de préciser que le lieu et ses habitués sont en général très convenables. Le propriétaire n'est pas la plébienne Réunion des Musées Nationaux inféodée à un ministère des affaires culturelles devenu serviteur de la pensée moyenne mais le plus honnête – même s'il a « vendu » le château de Chantilly à l'Aga Khan – Institut de France. Le musée Jacquemart-André est un hôtel particulier très joliment décoré, superbement meublé, bien conservé, mais sa qualité est aussi son malheur car ses collections permanentes ne sont que cela, de la décoration et du mobilier. C'est pourquoi s'y croise habituellement un public très courtois et relativement engoncé.

Pour la collection Brukenthal se presse une faune plus mêlée, moins exigeante que les groupes habituels qui, malgré leur indéfectible goût de notaire, ont acquis par la force des choses une belle culture classique. Pire que se presser, elle se compresse, en particulier devant *L'homme au chaperon bleu*, minuscule tableau – par ses dimensions – qu'elle n'aurait guère remarqué si les affiches publicitaires ne l'avaient dénoncé comme l'œuvre maîtresse de l'exposition. Ironie de la nature humaine : c'est parce qu'ils l'ont vue en grand, en gigantesque même, sur les panneaux et les autobus, que les primates se précipitent sur cette petite représentation d'un élégant fiancé du quinzième siècle.

Le regardent-ils vraiment, d'ailleurs, ce Van Eyck célèbre ? Bousculés par des guides paraphraseurs, entraînés par le flot ininterrompu de leurs semblables impatients, ils ne tiennent leur position que quelques secondes, sourient à la beauté de l'encadrement, chapardent quelques miettes d'une conférence et, repus, passent à autre chose : ils ont assez de matière à réciter pour les dîners en ville ou la

machine à café. À l'exception peut-être du notoire couple de donateurs priants peints par Memling, d'une étrange beauté spirituelle, les autres tableaux, moins célèbres, de la section des Primitifs flamands de cette exposition ont à leurs yeux une valeur mondaine trop faible pour qu'ils soient considérés.

Pourtant il faudrait qu'ils s'arrêtent et portent une longue attention à deux portraits d'Adriaen Thomas Key, l'un d'un homme mûr à barbe brune, l'autre d'un jeune homme blond. Le premier, plus élaboré, plus nuancé dans sa réalisation, paraît cependant moins touchant que le second, figure pleine de mystère et de beauté juvénile. Les deux font le souvenir de la sobre – malgré la collerette – mais véritable distinction masculine de ce temps-là. Ce sont des patriciens et cela se voit, sans se remarquer : n'est-ce pas une bonne définition de l'élégance ?

Malgré les beautés de la collection Brukenthal, comme pour toute la peinture « ancienne » il est nécessaire de se prémunir contre le risque de l'admiration irraisonnée et inconsciente pour ces Primitifs flamands. À cette fin, il peut être salutaire de lire l'article que le grand Huysmans avait écrit dans *L'écho de Paris* du 28 décembre 1898 et titré « La Nativité chez les peintres Primitifs du Louvre » (réédité dans l'excellente compilation de ses *Écrits sur l'Art* parue aux éditions Bartillat en 2006). Passant en revue, au Louvre, les représentations du Christ enfant par les Primitifs italiens, allemands et flamands, Huysmans eut cette conclusion magnifique de grincements : « Les Jésus des Primitifs du musée sont, à de rares exceptions, des embryons boursoufflés et mafflus, des nabots rondouillards, et presque tous ont, quelques mois après leur naissance, des figures d'hommes. » Au musée Jacquemart-André, les exclamations

mécaniques des primates ravis devant la *Vierge à l'Enfant* de Memling prennent à cette lecture une tournure délicieuse.

---

### La robe du marquis

19 décembre 2009

**D**ans les temps anciens de la modernité commençante, les vieux professeurs de peinture disaient que si l'accès aux œuvres d'Art se démocratisait indéniablement, l'accès à leur compréhension était toujours aussi fermé. Lacunes culturelles, manque de goût par manque d'éducation et de curiosité, naïveté confondante, soumission à l'égalitarisme, pensée magique pour « l'ancien » puis pour l'Art en général et autres forfanteries de singes alphabétisés faisaient en effet que les embourgeoisés ne dépassaient guère la fonction purement mondaine ou consumériste de la culture. Barbey d'Aurevilly, Boni de Castellane et autres Wilde n'eurent pas assez d'encre pour décrire les méfaits de ces amateurs superficiels. Ils n'avaient pourtant pas imaginé, du moins pas dans ses proportions actuelles, la deuxième vague de destruction de l'Art par ceux qui prétendent l'aimer. Hélas, plus terrible encore que la démocratisation des spectateurs, advient depuis quelques années la démocratisation des artistes.

La foule d'artistes médiocres qui engluent les expositions n'est pas seulement apparue à la faveur de la baisse de niveau artistique flagrante – laissant croire au péquin qu'il peut lui aussi jouer à l'artiste –, elle a également bénéficié

d'une nouveauté technologique, la photographie numérique. Paradoxalement, cette dernière a entraîné la disparition d'une certaine gratuité. Non pas la gratuité pécuniaire, car chaque clic d'un photographe argentique coûtait, mais la gratuité de la vie. Ainsi, dans le domaine familial, au moindre mouvement gracile d'un enfant, les parents peu soucieux de profiter simplement de l'instant dégagent leur appareil. Ils perdent pour l'éternité ce qu'ils croient pouvoir figer sur une image. Plus grave, dans le domaine artistique, les galeries, et à leur suite les musées, se transforment en salons de projection de souvenirs de vacances, étouffant sous des tombereaux d'œuvres stériles les quelques restes d'Art dissident.

Couplé à la facilité de publication d'Internet, ce réflexe photographique a des effets encore plus pervers. Est ainsi apparue la race des « élégants de clavier » qui, les rares fois qu'ils nouent une cravate, ne peuvent s'empêcher de se précipiter sur leur appareil pour pouvoir offrir à leurs courtisans virtuels des preuves de leur aristocratie vestimentaire. Les clichés qu'ils produisent souvent prouvent leur manque total de goût véritable et surtout achèvent dans la douleur un genre artistique important : la peinture mondaine.

Peindre les puissants et les notoriétés est sans doute une pratique aussi ancienne que la peinture elle-même. C'est pourquoi il est un peu oublié que la peinture mondaine fut un genre à part entière à la fin du dix-neuvième siècle – de même que la « touche impressionniste », pratiquée à tous les siècles, n'a pas été inventée par les impressionnistes, qui se sont contentés de la nommer et de la pratiquer intensément – et même un des principaux mouvements dissidents, avec l'Impressionnisme justement, opposés à la

peinture académique d'alors.

Souvent balayés d'un revers de main, par la faute d'œuvres trop snobs ou ridiculement convenues, certains portraits mondains, notamment de petits maîtres, méritent mieux que des sarcasmes. Que les incrédules regardent le portrait du marquis de Vogüe par Domergue. Ce portrait est d'une beauté simple et raffinée à la fois, une beauté de statue antique. Le svelte marquis, vêtu à l'opposé des standards 007 pour employés de banque, pose depuis un balcon devant un obélisque fameux. Ce tableau, c'est le Paris d'avant, c'est le Paris centre du monde chic, c'est le Paris où les restes des aristocraties diverses et la bourgeoisie établie assumaient leur fonction morale et culturelle avec le souci réel, pour les parties pas encore corrompues de ces arbres enracinés, d'élever à leur suite le niveau de civilisation.

Il faut donc voir ce tableau comme une icône païenne à contempler pour grandir individuellement. Figée dans une digne et élégante gracieuseté, l'image peinte, donc symbolique, du marquis de Vogüe nous montre, à nous modernes égalisés, qu'au-delà des mérites ou des médiocrités de cet homme historique, l'art de s'habiller, et de s'habiller avec naturel et sans ostentation surtout, a existé. Le marquis est en noir brisé de blanc, ce délicieux blanc du haut col cassé – dont la disparition est un des malheurs de notre époque –, de la pochette et des poignets qui sortent à peine des manches. Avec ce blanc, le baiser rouge de la Légion d'Honneur, la moustache fine et le front superbe, le marquis de Vogüe pose en grand serviteur de la France glorieuse dont le trophée égyptien en arrière-plan est une preuve. En laissant par ce tableau l'exemple de sa beauté civilisée, il honore et continue – même si microscopiquement – l'œuvre

des grands hommes de l'Histoire de France, dans un monde où, déjà, la grandeur était mal vue.

*L'Illustration, journal universel* publiait le 22 novembre 1845, dans un long article anonyme, les quelques lignes suivantes : « L'importance sociale du vêtement et de l'extérieur en général est plus grande qu'on ne le suppose communément sur la foi d'un adage érigé en axiome par la sagesse populaire qui, cette fois, me paraît moins sage que de coutume. L'habit ne fait pas le moine, dit le proverbe : cela ne semble pas bien prouvé. Je suis convaincu, pour ma part, que l'habit fait au moins les trois quarts du moine. La Fontaine, avec son bon sens et sa naïveté admirables, me paraît avoir mis le doigt sur le nœud de la question, lorsque de l'apologue *L'Âne chargé de reliques*, il tire cette moralité : 'D'un magistrat ignorant / C'est la robe qu'on salue.' »

C'est bien à saluer la robe du marquis que nous incite la peinture mondaine, et c'est toujours mieux que de saluer la bêtise pour elle-même. Avec le portrait mondain disparaît aussi une forme de fierté qui permettait à chaque Français, indirectement descendant de cette aristocratie de mœurs, d'avoir un héritage esthétique à perpétuer, sinon à ne pas blasphémer. Au contraire, les icônes actuelles de la mode, peintes et promues non plus par les cénacles supérieurs mais par la plèbe enrichie, ne sont capables de vendre que du petit rêve, de la petite beauté paganisée et déracinée, à des pauvres bougres qui, d'une vedette ignorante et vulgaire, saluent justement l'ignorance et la vulgarité.

---

## Se peindre en Vérité

8 janvier 2010

Certains autoportraits se veulent des démonstrations de puissance. Allez voir Titien à l'exposition du Louvre consacrée aux peintres vénitiens : il semble savoir déjà, sur ses orgueilleuses représentations de lui-même, qu'il écrase de manière éclatante tous ses contemporains – Véronèse et Tintoret en premier lieu – et peut-être même ses maîtres et ses successeurs, pour l'éternité ! Il suffit de regarder ne serait-ce que ce tableau où, vêtu d'un riche habit à manche dorée, présentée insolemment au premier plan d'un regard d'une fierté majestueuse, il paraît plus patricien encore que les doges de Venise. Titien, sûr de son génie et de son talent, défie les hommes, défie la Peinture et croit défier Dieu. C'est pourquoi son autoportrait en humble vieillard, quelques mètres plus loin, ne peut que surprendre. Le vieux peintre, écrasé d'honneurs et à la postérité assurée, semble avoir pris conscience de la vacuité de son monde.

Ce constat de patriarcat, certains peintres de l'époque industrielle, aidés sans doute par de tourmentées et intraitables lectures, le firent dès leur jeunesse. Leur fougue juvénile se mit donc non pas au service d'une démonstration d'orgueil mais à celui d'une exigence sans illusions : peindre en Vérité. Parmi ces artistes se tient en bonne place Léon Spilliaert (1881-1946), sorti de l'oubli au début de l'année 2007 par le musée d'Orsay. Le public français avait alors pu admirer les autoportraits extraordinairement

sombres de cet artiste belge.

Ce qui frappe d'abord dans les autoportraits de Spilliaert, ce sont les teintes noires, les ombres, les ténèbres voraces d'âmes qui marquent les traits. On ne peut s'empêcher de penser à Munch, celui à qui Spilliaert est systématiquement comparé, les rares fois où il est présenté, mais c'est moins le *Cri* qui vient à l'esprit qu'une œuvre comme *Attraction*. Le noir est la matière première des autoportraits de Spilliaert, et d'abord de ses visages : noir teinté de rosâtre pour des œuvres calmes, noir anthropophage pour des œuvres tourmentées, noir maléfique pour des œuvres hallucinées. Quand ils ne sont pas masqués en intégralité par l'ombre, les yeux sont cerclés de lourds traits de peinture sombre, comme dans l'effrayant *Autoportrait à la lune*, et les prunelles, plus noires encore, ne laissent paraître que l'impassibilité glaciale d'un désespéré.

Les autoportraits de Spilliaert ne feraient donc pas une mauvaise illustration du roman de Léon Bloy. La sombre sobriété de la mise, presque inchangée de tableau en tableau, dit aussi la pourriture joyeuse du monde. Spilliaert n'a qu'un vêtement à présenter à notre regard abâtardi, celui d'un esthète symboliste : un complet tellement obscur que l'homme paraît pris dans une seule ombre, un haut col blanc qui sourd de cette masse ténébreuse et, sur cette tache immaculée, une fine cravate noire. Le public contemporain pourrait croire à une stricte conformité aux mœurs vestimentaires de l'époque, mais peinte ainsi, la tenue du Belge est plus qu'une tenue d'homme sophistiqué, c'est une bure de moine-soldat foulant les décombres fumants d'une civilisation viciée à laquelle il fait parfois la lecture d'un livre qu'on suppose intransigeant.



Alors que Titien, magnifiquement, faisait croire à l'Europe du seizième siècle que Venise n'était pas encore entrée en décadence, Léon Spilliaert, abruptement, montra la vérité d'une terreur métaphysique inspirée par un monde paganisé. Peut-être pour tenter de cerner ce mal indicible, Spilliaert en dessina, sur des dizaines d'autoportraits extraits d'une seule veine puissante, les effets. Pourtant, au-delà de cette fracture philosophique insurmontable, un point rapproche Titien et Spilliaert : ils montrent tous les deux que les enjeux esthétiques ne sont jamais vains, jamais du deuxième ordre.

Pour comprendre Léon Spilliaert, tout du moins le remettre dans son contexte littéraire, historique et philosophique, il faudrait peut-être relire Nietzsche, les poètes symbolistes et les pamphlétaires fin-de-siècle. Cependant, une approche paradoxale pourrait consister à remplacer dans la citation ci-après, extraite d'une lecture récente, le mot « amour » par le mot « Art » : « Dépourvu de vérité, l'amour bascule dans le sentimentalisme. L'amour devient une coque vide susceptible d'être arbitrairement remplie. C'est le risque mortifère qu'affronte l'amour dans une culture sans vérité. Il est la proie des émotions et de l'opinion contingente des êtres humains ; il devient un terme galvaudé et déformé, jusqu'à signifier son contraire. » (Benoît XVI, encyclique *Caritas in veritate*!).

Ces phrases peu ordinaires nous incitent à comprendre pourquoi la peinture de Spilliaert est, contrairement aux apparences, une peinture de vie. Une peinture de mort, c'est une peinture soumise d'hommes agenouillés ou rampants, d'hommes contraints à l'exubérance vulgaire et au festif obligatoire du milieu culturo-mondain – ce qu'est l'Art dominant depuis une trentaine d'années. Au contraire, les autoportraits de Léon

Spilliaert, dessinés à l'aurore d'un siècle remuant, sont ceux d'un homme debout, impassible de haine pour la vaine agitation. Et si cette peinture magnifique est une peinture de vie véritable, elle devrait nous donner à tous le goût de vivre, plutôt que dans l'asservissement de la glue sentimentalo-consumériste, en Vérité.

---

### Promenade au Louvre

12 janvier 2010

Nota – Ce texte reprend le titre des chroniques d'Art de Patrice Locmant dans *Le Grognard*, revue trimestrielle littéraire et philosophique dirigée par Stéphane Beau.

**U**n des résultats les plus visibles de la néfaste politique culturelle de la France moderne est sans doute le Louvre actuel. Non pas la pyramide, finalement assez réussie ni, bien sûr, les collections qui, à moins qu'elles soient vendues ou louées en bloc pour combler le déficit de l'assurance maladie, éduqueront les petits-enfants de nos petits-enfants, mais l'ambiance qui y règne désormais. Le grand sujet de colère des quelques Parisiens pour lesquels le Louvre, et pas seulement le jardin des Tuileries, est un lieu de promenade habituel, est la désertification de certaines salles, voire de sections entières. Des œuvres magistrales, comme les Philippe de Champagne ou des toiles des écoles nordiques, crèvent de solitude pour une raison simple et tragique : elles ne sont pas sur le chemin qui mène des boutiques à la Joconde, de la Liberté à la

Victoire, du Radeau à la Vénus.

Un organisme statistique mesurerait le temps que chaque touriste du bout du monde consomme dans les files d'attente, dans les magasins et devant les œuvres, il constaterait que la « durée efficace », la durée réellement passée en contemplation, représente à peine la moitié ou un tiers de la durée totale passée au Louvre. Ses collections ne sont en effet plus qu'un prétexte culturel aux heures passées goulument en « shopping » dans la galerie marchande et dans les commerces du quartier. Inciter les touristes à bifurquer vers les Champagne, ce serait prendre le risque de les voir tomber en pleurs devant ces toiles grandioses, du moins les retarder dans leur consumérisme impatient qu'ils reproduisent de lieu en lieu, du Louvre à la Tour Eiffel en passant par Pigalle-Montmartre et les Champs-Élysées. Il faut au contraire leur fournir le minimum, sans prendre de risque, en les faisant défiler devant deux ou trois œuvres vidées de leur substance artistique par le rabâchage, deux ou trois totems que, malgré les milliards de cartes postales et de posters diffusés par la mondialisation culturelle, il est nécessaire de photographier soi-même comme gage d'appartenance à une « élite » qui n'est en fait qu'une assemblée de barbares mondains.

À Orsay, ce n'est guère mieux car les bancs situés dans la galerie qui surplombe le hall central sont, à défaut d'être confortables, longs et libres d'entraves. Subséquemment, à deux pas de mystères du monde qui pourraient enfin leur être révélés, y dorment sans complexe les touristes exténués. Comprendons-les, cependant, plutôt que de les lâchement moquer. Poussés par leur soumission à la Culture, ils sont fatigués d'une course absurde. Ce qui est frappant, c'est

qu'à l'image des paroissiens athées qui vont à la messe par mondanité, ils sombrent d'abord dans un sommeil honteux ; puis ils s'allongent doucement, imperceptiblement, en couple s'affaissent mutuellement, pour se vautrer enfin complètement, sans vergogne, dans une sieste abandonnée.

Ces pauvres petits exploités qui dorment sous l'œil hautain d'un Montesquiou snobé par eux – pressés au réveil de défiler devant les Courbet – sont bien, malgré toutes leurs prétentions au raffinement intellectuel, les cancre produits par la mondialisation des biens culturels. Du point de vue de son rapport à l'Art, la bourgeoisie contemporaine internationalisée est donc encore plus médiocre que la bourgeoisie gloutonne des romans et pamphlets français du dix-neuvième siècle. Nul n'aurait pu penser que cela était possible et pourtant, chaque promenade au Louvre en est une preuve imparable !

---

### Vernir

26 janvier 2010

**A**tous les jeunes hommes dont l'âme artistique est tendue entre l'extase obligatoire devant l'Art contemporain et une certaine réserve face à la bêtise dont il est parfois le grotesque réceptacle, à tous ceux dont la pratique culturelle oscille entre la course aux vernissages à la mode et la contemplation secrète des œuvres de ceux qu'il est désormais presque interdit d'appeler les « maîtres », il faut conseiller la lecture d'une revue qui, bien que

vendue en kiosque, est écrite d'abord pour les professionnels du milieu culturo-mondain : *Vernissages*. Cette revue devrait dissoudre dans les âmes balancées les réticences – fruits de plusieurs dizaines d'années de propagande savamment orchestrée – à dauber en réactionnaires sur les plus stupides des productions culturelles du moment, du moins à exercer un droit critique étouffé par la police de la pensée de notre siècle vaurien.

Il faut conseiller en particulier la lecture de la cinquième livraison, parue en mai 2009, de cette revue dont le slogan est « L'Art pour ceux qui le vivent » (sic). Sur la forme, il y a peu à reprocher – car le papier et l'impression sont de qualité – sinon que *Vernissages* fanfaronne son bilinguisme comme si ce qui est en fait une marque de soumission préalable était une qualité éditoriale. Mais c'est surtout sur le fond, sur le contenu, que ne peut que se morfondre l'homme civilisé, car ce numéro n'est rien moins qu'un étalon de la bêtise ambiante actuelle. Pire, comme disent les résistants : « Il ne faut pas oublier que ce n'est pas seulement de la merde, c'est aussi de la propagande ».

Les entretiens flagorneurs et les articles complaisants qui colorent les cent-trente pages de ce numéro-là sont en effet émaillés de pépites qui semblent pouvoir se classer en deux catégories principales : la catégorie « Verbiage » et la catégorie « Vendeur de savonnette ». Dans la première, on peut par exemple lire :

– « Une mise à l'épreuve du regard, par une confrontation avec nos processus d'aliénation. » (p. 6)

– « La confrontation entre un corps et un objet occasionne toutes sortes de rebuts visuels. » (p. 10)

– « Ce qui m'intéressait, c'était sa picturalité.

Dans un espace aéré et construit, Untel réussissait à tout rendre peinture. » (p. 94)

Ce snobisme des tortionnaires de l'Art ne serait que ridicule si les intentions véritables du milieu culturo-mondain n'étaient révélées par l'autre catégorie :

– « Pourtant, la contribution de la diversité culturelle à la croissance économique et les rapports entre richesse économique et richesse culturelle sont une réalité tangible. » (p. 3)

– « Il est effectivement temps que les stratégies d'attractivité économique tiennent compte du secteur culturel. Il ne faut pas tout peser à l'aune de l'argent, certes, mais évaluer les stratégies à mettre en place. » (p. 14)

– « Il faut qu'ils soient confirmés comme appartenant à un cœur de cible par l'appareil institutionnel et critique. » (p. 31)

*Vernissages* est bien le symptôme répugnant, le crachas glaireux et sanguinolent d'un Art qui, de plus en plus simpliste et déculturé, se paye de mots pour dissimuler qu'il n'est plus que la machine à blanchir les dividendes dématérialisés d'une absurde économie du tertiaire. Le plus triste est que pour fabriquer ce symptôme et tous ses avatars, il faut des soldats, des petites mains, des petits rédacteurs contents d'être les esclaves d'un système barbare. Hélas pour nous, honnêtes gens, il y a plus de candidats à la boucherie que de places dans les casernes. Illuminés par le statut d'homme de médias et de culture, trahis par une lecture singulièrement biaisée des essais wildiens et romantiques sur le rôle de la critique, des centaines de gosses perdus ne rêvent que de devenir « journalistes dans l'Art » – étape vers le sésame de l'animation d'une émission de télévision – et croient y parvenir en s'asseyant un quart d'heure sur les bancs d'une hypokhâgne et en se perdant dans des universités où, à

défaut d'acquérir une culture véritable, ils essayent de s'alphabétiser un peu.

« Journaliste dans l'Art » : derrière ce terme grotesque se cachent surtout de vils chroniqueurs mondains couvrant les vernissages subventionnés et égrenant à longueur d'articles les noms des célébrités présentes devant les buffets de mécènes « price makers ». Quant à ceux qui tentent de produire de l'analyse, ils sont si bien intégrés au système, à l'image des écrivillons de *Vernissages*, mais aussi de ceux des pages « Culture » des quotidiens et des hebdomadaires généralistes, que leurs articles sont d'une invraisemblable sottise flagorneuse.

Il est pourtant indispensable qu'en France, en Europe, en Occident et dans le monde se constitue une caste de critiques indépendants. Indépendants matériellement et insoumis à l'idéologie dominante, plutôt que de glorifier inlassablement la bêtise des cooptés du présent ils pourraient assumer la mission véritable du critique que Laverdant, en 1845, décrivait dans *De la mission de l'art et du rôle du critique* : « L'art, expression de la Société, exprime dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce. »

C'est dans le vivier des jeunes hommes dont l'âme n'est pas encore complètement damnée – et qui à la lecture de *Vernissages* se convertiront entièrement – que devront se trouver ces critiques philosophes pour que s'organise rapidement la résistance contre la cuistrerie barbare.

### Le nu assassiné

4 février 2010

Qu'ils sont médiocres, les beaux esprits qui, du haut de la montagne pornographique contemporaine, prennent tous les matins leur air le plus indigné pour dénoncer la vile société, l'infâme justice et les horribles jurys qui, au dix-neuvième siècle, voulurent censurer – en y parvenant souvent – tableaux, livres et sonnets par trop licencieux au goût de la bienséante critique de l'époque. Ils n'ont guère conscience qu'ils ne sont pas moins moutons que ceux qu'ils moquent, pas moins moralistes que les bourgeois qui jetaient alors avec ostentation des voiles pudiques sur les Beaux-Arts. Pour mirer leur bêtise, il suffit de se planter devant *L'origine du monde* et de goûter les péroraisons qu'ils tiennent avec cet air culturo-gourmet typique de la cuistrerie.

La colère littéraire de Huysmans était un peu moins dérisoire lorsqu'il défendit une toile diantrement explicite, *Rolla*, qu'Henri Gervex s'était vu refuser au Salon de 1878. Cette toile montre une chambre défaite après les fureurs d'un amour qu'on imagine tarifé. Rolla, d'une blancheur virginale, git sur le lit dont les draps la couvrent autant que des cheveux de Vénus. Mais c'est moins cette femme assoupie, posant comme assassinée, qui attire le regard, malgré sa blanche nudité et sa grande beauté, que l'homme ténébreux qui, devant la fenêtre ouverte, se tourne pour regarder sa maîtresse. Dissimulé dans l'ombre de ses orbites, son regard ne dénonce pas clairement ses sentiments, mais le dégoût semble y poindre cependant. En chemise,

il peut voir ses effets décorant la chambre comme autant de trophées : voici, en bas à droite, sa canne élégante sous un fouillis de tissus.

De *Rolla*, l'imagination peut voyager jusqu'à la *Grande Odalisque* d'Ingres. Il n'y a là point d'homme dépité de son sacrilège, sinon celui qui regarde le tableau, mais une force féminine encore supérieure : peut-il y en avoir plus que chez cette femme lascive qui se refuse ? Car cette courtisane experte, loin de se donner sans combattre, attise les feux du corps par une étrange pudeur. Son dos enrobé et sa nuque courbe dissimulent les hanches et seul un profil de sein échappe à ce voile naturel.

La force de cette femme célèbre, c'est aussi le regard, délicat, sobre, à l'opposé des invitations gouailleuses et des clins d'œil lubriques. Ce regard, qui continue et conclut la courbe de l'échine délicate, cloue le prétendant impatient. On pourrait croire à un appel, un désir, mais c'est tout sauf le reflet de la Luxure. C'est le calme, la sérénité des femmes orientales qui connaissent leur force et la volupté de leurs caresses ; c'est la tranquillité de la femme de harem, hétéra raffinée aux mœurs codifiés ; c'est la détermination de la femme qui, se donnant par soumission, s'exécute dans le luxe ; c'est enfin l'envoûtement des maîtresses exotiques qui détournent d'un regard les contemplations audacieuses de leurs formes généreuses.

Il y a dans ces deux tableaux si différents de forme et d'intention une chasteté paradoxale. La blanche *Rolla* est chaste parce que la souillure est entièrement tatouée sur l'homme brun qui l'a possédée. Nulle souillure non plus sur l'odalisque d'Ingres, le peintre des Vierges catholiques et des dames de pouvoir. La Sainte Mère de Dieu intercède pour ces Marie-Madeleine, ces filles d'Ève qui se sauvent de leurs péchés de chair par

un seul regard pur vers le Ciel. La présence mariale – évidente ou cachée – en ces deux tableaux comme en tous les grands tableaux de nus, est ce qui fait leur force esthétique.

Au lieu de moquer les pudibonderies du dix-neuvième siècle – en partie compréhensibles, dès lors qu'il ne s'agissait pas de juger les qualités artistiques d'une œuvre sur sa moralité mais de soustraire aux regards enfantins ou peu avertis des charges érotiques trop violentes – les salonnards feraient mieux de rechercher les assassins du nu. Elle est bien morte, en effet, la grande tradition des nus que la peinture européenne entretint pendant des siècles, et elle n'est pas décédée de mort naturelle.

Les limiers pourraient commencer par enquêter du côté des maîtres, mais ceux-ci, à quelques malheureuses exceptions près dont *L'origine du monde* fait partie, n'ont guère abusé de leur licence poétique. En réalité, les véritables meurtriers du nu sont à chercher du côté de ceux qui ont transformé le décor de l'époque actuelle en un théâtre vulgaire et pornographe. L'obscénité du nu obligatoire, paganisé, simple rouage d'un mécanisme général d'asservissement consumériste par le désir pulsionnel, a rompu la magie, le délicat équilibre artistique du nu. Quant au public, son regard n'est plus capable de goûter le sacrilège d'un tableau ou d'une sculpture de femme nue car il ne voit plus, car il ne connaît plus, le sacré. Aux veaux grivois et inutiles qui peuplent le siècle vaurien, il serait décent de dissimuler toutes ces œuvres dont ils ne peuvent saisir la véritable force esthétique et réserver à un cénacle non corrompu les offrandes du culte à la Beauté que sont ces femmes peintes en sublime nudité.

---

### Cremaster

9 février 2010

Il serait trop aisé d'enflammer tout l'Art contemporain au prétexte que la majorité des œuvres et des « performances » qu'il produit sont effarantes de médiocrité et de bêtise. Il est vrai que les artistes promus par le système médiatique et la spéculation artistique d'origine douteuse – fonds d'investissement russes, profits financiers extravagants – donnent d'abord dans la fumisterie, d'autant plus inoffensive et stérile qu'elle se drape de progressisme dès que sa barbarie inculte et blasphématoire déclenche des réactions. Cette moisissure de la civilisation occidentale ne doit pourtant pas faire oublier qu'à côté de cet art officiel insupportable de sottise continue de survivre un Art dissident, fruit d'entreprises individuelles menées indépendamment des systèmes convenus et qui sauvent l'honneur de l'Art.

Au-delà même de ces expérimentations obscures dont la Vérité éclatera peut-être dans cinquante ou cent ans – si la pression de la dictature artistique se relâche – certaines œuvres « grand public » contemporaines ne sont pas infâmes. Nul question ici des très pauvres boutades vérolant régulièrement le Louvre ou le château de Versailles et destinées à faire monter les cours des très vides collections privées, mais de certaines œuvres inspirées suffisamment malignes pour passer entre les gouttes de la censure. C'est ainsi qu'un jour du début du siècle et contre toute attente, on a pu ressentir un peu d'émotion devant une installation très en vue

présentée au musée d'Art moderne de Paris.

Il s'agissait du *Cremaster cycle* de l'artiste Matthew Barney, lequel était alors récupéré par la presse culturo-féminine et celle de caniveau grâce à son concubinage avec une célébrité du « show-business » certainement tombée depuis dans les escaliers de l'oubli. En vertu de la loi d'attraction naturelle des mouches communes pour le vedettariat, tout le Paris « à la mode » et cancanier fit la queue. Dans leur aveuglement et leur crasse ignorance, ces culturo-mondains et ces concierges n'imaginaient pas, sans doute, qu'ils prenaient le risque de se convertir à l'Art véritable !

Le *Cremaster cycle* tire avant tout sa grande force esthétique de son ambition. À rebours de l'Art minimaliste, de l'Art du rien et de l'Art du pas-grand-chose, il occupait intégralement l'espace des expositions du musée d'Art moderne. Intégralement au sens strict : pas un centimètre carré de sol, de mur ou de plafond, pas un fil de moquette, pas un trait de peinture n'avait été oublié par l'artiste et les commissaires. Au cœur de cette « installation », de ce décor impressionnant, cinq longs films, très sophistiqués, symboliques – à la limite parfois du gadget franc-maçon –, oniriques, étaient diffusés sur de nombreux écrans à la disposition savamment étudiée.

Imaginez *Le sang d'un poète* dans une version contemporaine, avec des trucages visuels facilités par les retouches numériques et les progrès du maquillage, présenté dans le musée de ses propres accessoires : un buste de Jean Marais, des clichés des paysages et des décors ou encore des photographies des personnages dans des poses inédites. Ce ne serait pas le « making-of » du film, c'en serait l'écrin naturel. Eh bien, le *Cremaster cycle* est un peu cela.

Les esprits pointilleux pourraient reprocher à *Cremaster cycle* son margouillis philosophico-maçonnico-biblique autour du thème de la quête, qui reprend par exemple sans nuance le thème de la tour de Babel ou celui de l'évolution. Mais ce simplisme, qui est une différence avec le film beaucoup plus fin et cultivé de Jean Cocteau, est emporté par la puissante esthétique de l'œuvre.

Le *Cremaster cycle* était donc une belle leçon, réalisée à grand budget, de ce que peut être un Art contemporain sans esquive : un Art utilisant certes la technologie de son temps, mais un Art concentré d'abord sur la question esthétique, un Art échappé de la logique du gag ou du slogan. C'est cela qu'il faut promouvoir dans les cénacles obscurs de l'avant-garde, mais aussi dans les grands palais, pour faire oublier la cuistrerie des petits marquis et des gérontes de l'Institution culturelle.

---

### La vieillesse des modernes

3 mars 2010

**U**n peu plus de vingt-cinq ans après sa mort, que reste-t-il de l'ancien président Pompidou ? Pas grand-chose, assurément : une ou deux photographies d'un homme bouffi qui s'accrocha pathétiquement au pouvoir, le souvenir d'un homme mangé par l'aigreur d'être un éternel sous-fifre du général-président de Gaulle, enfin l'image d'un politicien habile qui toucha les dividendes des manifestations de mai 1968, démontrant déjà l'alliance politique inavouée entre le libéralisme économique et le liberta-

risme moral pour liquider la France conservatrice et sociale reconstruite par le CNR.

De l'ambitieux centre Pompidou, où trône un portrait brejnévien du grand homme, il ne restera peut-être bientôt plus que la même image sinistre. Alors que d'autres pustules politisées, comme la tour Eiffel ou la pyramide du Louvre, ont finalement trouvé leur place en Paris, le centre Pompidou n'en finit pas de se délabrer et d'horrorifier les Parisiens par sa laideur sans appel, sa conception datée et sa fabrication vieillotte. Maintenu sous perfusion par la propagande – la légende dit que le nombre d'entrées officielles est truqué parce que les visiteurs de la bibliothèque et les gardiens sont comptabilisés avec les touristes par les mêmes cellules infrarouges – le centre Pompidou est peu à peu devenu le symbole du totalitarisme culturel français.

Ce délabrement fait immédiatement penser aux colonnes du pauvre monsieur Buren qui, avec une demi-idée – celle d'utiliser le motif comme matière et support d'œuvres d'art – jouit toujours des rentes de son scandale subventionné. Là encore, même si la laideur et la barbarie de ces colonnes ne passent pas avec le temps, c'est, malgré la rénovation, le caractère vieillot, dépassé, rétrograde qui marque le plus. D'autres exemples, plus modestes que ces deux navires amiraux de la bêtise culturelle, à Paris, en banlieue ou en province, dans des musées départementaux, sur des ronds-points, au cœur de villages parfois, conduisent l'honnête homme à conclure identiquement : la vieillesse des modernes est sénile.

Malgré les moqueries – celles de fantaisistes comme les *Inconnus* dont le sketch sur l'art moderne était à peine caricatural – et les résistances – celle magnifique, par exemple, de

Jean Clair, qui tonnait dans ses *Considérations sur l'état des beaux-arts* en 1983 : « Depuis vingt-cinq ans, où sont donc les grandes réalisations plastiques qui témoigneraient de notre époque ? Pourquoi ne voit-on plus guère dans les musées d'art moderne qu'insignifiance, formalisme, intellectualisme vide ou dérision et surtout, surtout cette masse accablante d'œuvres abstraites, vidées de toute substance, désolées, décharnées qu'on s'obstine cependant à acheter, à exalter, à commenter, à exposer, sous l'œil par ailleurs indifférent de visiteurs que cela ne concerne pas ? » – les excès de l'art moderne ont empli les salles, puis les caves et les combles, des musées français. Produits d'un égalitarisme totalitaire prétendant lutter contre l'Art bourgeois, les œuvres modernes se retrouvent prisonnières des musées et du snobisme des cuistres enrichis, alors même que leurs faiblesses ne résistent guère à l'épreuve du temps. Parions même que l'histoire de l'Art, demain, quand les spéculations financières sur le moindre de ses traits de crayon seront achevées, classera saint Pablo Picasso dans les artistes de seconde catégorie du vingtième siècle.

Pauvres modernes, dont la vieillesse est dénoncée par certains de leurs aînés, à commencer par Turner, qui avaient, bien avant eux et sans jargon, défriché tout le terrain esthétique. La prétention des modernes à produire un art autoporteur, tournant soi-disant le dos aux maîtres, ne vient peut-être que de leur fadeur : c'est que, sans cette dialectique de la rébellion esthétique, ils ne seraient que de vulgaires copistes, sans souffle qui plus est.

Gardons-nous cependant, au prétexte que la caste des artistes en cour fut détestable et fit régner la terreur dans les milieux culturels, de balayer sans distinction cinquante ans d'œuvres.

C'est le piège dans lequel les chevaliers des arts et des lettres et les collectionneurs voudraient faire tomber les honnêtes hommes pour mieux les disqualifier. Mais cet argument ne permettant pas, à l'inverse, de forcer à l'admiration pour toute œuvre d'Art, il est nécessaire que chaque individu entre en dissidence en franchissant ce terrible Rubicon : oser trier, hiérarchiser, critiquer et rejeter, au risque, pas si indigne que cela, de se tromper en élaguant trop, plutôt que de mourir étouffé en ingurgitant tout.

---

### Animer les natures mortes

4 mars 2010

**C**inéma ! Cinéma ! Cinéma ! La grande médiocrité des raouts et des festivals de cinéma – des pompes à pub cannoises ou hollywoodiennes à la messe complaisante et vulgaire des Césars – ne viendrait-elle pas du snobisme de ceux qui le fabriquent ? Non pas le snobisme des petits-marquis du milieu culturo-mondain qui, bien qu'insupportable, est du second ordre, mais le snobisme du Cinéma lui-même à prétendre, via ses artisans, à être considéré comme un des Beaux-Arts, à même hauteur donc que la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique et la Poésie, nos Arts « modernes ».

Cette revendication n'est pas illégitime, et est d'ailleurs assez communément admise. Mais, considérant comme acquis leur titre de gloire d'ouvriers du « septième Art », les cinémeux finissent par oublier une chose : sans contrainte



véritablement artistique, aucun genre, aucune œuvre pourtant dans le champ des Beaux-Arts, n'est vraie. Il y a en cinéma aussi – et surtout – besoin de *distinguer*, de hiérarchiser, de classer ce qui est majeur de ce qui est secondaire. À l'aube d'une génération qui, dotée de caméras de grande qualité, peu chères et très maniables, prétendra elle aussi, après tant d'autres rejetons de la modernité, être artiste, il sera de plus en plus nécessaire d'assumer ce devoir de distinction. Gageons que sans résistance forte, les quelques flammes que le cinéma commercial n'aura pas éteintes seront étouffées par les amateurs à venir.

Pour doucher ces barbares, il faudra commencer par leur révéler une évidence : ce n'est pas parce qu'un imbécile dispose d'outils de fabrication perfectionnés qu'il devient un artiste. Sur la façade de la cathédrale de Chartres, la fameuse statue de l'Âne qui vielle rappelle depuis des siècles aux cuistres qu'il ne suffit pas de posséder un instrument magnifique pour être un génie de la musique, de même que les enfants à qui on offre un microscope ne deviennent pas dans leur chambre les nouveaux Pasteur, et que ceux qui se voient remettre une ardoise magique ne sont pas le Vinci.

Le cinéma, du moins celui qui peut se dire un Bel-Art, doit d'abord être le résultat d'une vision esthétique de la réalité. Y participent donc en premier lieu l'image et la mise en scène, mais aussi le scénario, le dialogue et le jeu, dans un équilibre savant et insaisissable qui fait, dans des genres très différents, goûter au même génie du cinéma véritable. Un équilibre, Cocteau semble en avoir trouvé un avec sa *Belle et la Bête*, de même que Jean Dréville avec son *Joueur d'échecs* et sa réplique sublime « Le baron de Kempelen est un homme bizarre », Friedrich

Wilhem Murnau dont le *Faust* présente un Méphistophélès entourant la ville de sa tunique noire ; dans le cinéma plus « grand public », des œuvres comme *Le Parrain* de Coppola, *La cité des enfants perdus* de Jeunet ou *La grande illusion* de Renoir ont elles aussi atteint le grand œuvre.

Il semble malheureusement que l'image ait trop souvent le dessous sur le scénario ou la distribution, comme si le cinéma payait plus que les autres Arts sa facilité de figuration. N'est-il pas navrant de voir ces réalisateurs réduits à des sélectionneurs d'acteurs ? Or, en cinéma comme en peinture ou en sculpture, l'artiste n'est pas le modèle, pas celui qui interprète, simple contributeur à l'esthétique d'un film, mais celui qui filme. À l'extrême, les films avec Louis de Funès, entièrement tournés vers l'interprétation – Funès exérait être dirigé –, sont très amusants au demeurant mais qui osera prétendre qu'ils ne sont pas à classer dans les œuvres mineures du point de vue des Beaux-Arts ?

Quand le cinéma commercial fait exception, l'image est mise en avant comme prouesse technique. Faire des choses diaboliques avec une caméra ou un ordinateur n'est pourtant pas synonyme de vision esthétique de la réalité, même si les effets spéciaux peuvent très judicieusement la porter. À l'autre extrême, l'excès d'image sombre non dans la virtuosité mais dans la prouesse onirique. C'est risquer, à l'image de l'essentiel de la Nouvelle Vague, de tomber dans le pompier. Ce cinéma-là prend ses exercices de gymnastique pour une course olympique.

Afin d'éviter que se multiplient les pauvres films déséquilibrés – en majorité en faveur de l'histoire, là est le plus grand danger – il serait

utile de remettre en avant le philosophe Alain. À propos du peintre, le professeur faisait ce constat, regrettant au passage les toiles transportables conduisant les artistes à chercher d'abord des scénarii picturaux : « Et la recherche d'un sujet détourne ses méditations de leur objet propre, qui est l'expression du sentiment par la forme colorée [...]. L'étude d'un modèle imposé et la méditation sur une de ces scènes qui sont comme les lieux communs de la peinture, sont bien plus profitables au peintre ; et encore mieux s'il n'a pas à délibérer sur les dimensions et la place de l'œuvre, ni même sur la pose des personnages. » (in *Système des Beaux-Arts*).

Il serait donc sain qu'avant de se lancer dans des longs métrages, les cinéastes en herbe pratiquent avec rigueur et discipline des exercices esthétiques où, débarrassés du terrible *sujet*, ils filmeraient des objets. Il faudrait en un mot qu'ils filment des natures mortes, et qu'ils en filment jusqu'à ce qu'enfin apparaisse, sur les images, leur vision esthétique.

---

### Les deux bourgeois

#### Une prospective de l'Art contemporain au vingt-et-unième siècle

10 mars 2010

« Contemple-les mon âme ;  
ils sont vraiment affreux ! »

Charles Baudelaire in *Les Aveugles*

**U**n des traits essentiels de la civilisation occidentale, et particulièrement française, qui est rarement explicité et qui pourtant traverse, soutient et décore la grande

littérature – celle de Balzac, Flaubert et Proust notamment – est la cohabitation non pacifique de deux bourgeoisies. Cette guerre larvée, décrite en filigrane par ces auteurs dont la propagande littéraire explique le mordant par un snobisme d'arriviste mondain, est pourtant à l'origine d'une partie de la laideur du monde, du malheur des gens et, pire que cela, de la faiblesse de l'Art contemporain.

Il s'agit donc de distinguer derrière le mot « bourgeoisie », derrière la classe de ceux qui, suffisamment aisés, peuvent ne pas se contenter de survivre, deux grands ensembles opposés : la bourgeoisie d'argent et la bourgeoisie traditionnelle. Dans la *Comédie humaine*, l'aristocratie restaurée n'est rien d'autre qu'une bourgeoisie et pourtant Balzac la décrit d'une plume souvent fascinée, malgré ses travers, alors qu'il est sans pitié pour l'argent trop frais, jusqu'à être d'une extrême cruauté romanesque, dans le *Père Goriot* notamment, pour les commerçants enrichis et les financiers retors.

La bourgeoisie traditionnelle n'est certes pas à idéaliser. Ses défauts et ses vices sont nombreux, à commencer par son incontestable hypocrisie et sa revêche bigoterie, croyante ou athée. Cependant, elle se plie, contre l'idéologie du désir et du profit immédiats, les deux grands maîtres de la bourgeoisie d'argent, à ses devoirs : éducation honnête des enfants, défense des valeurs – travail, effort, études, liberté, honnêteté, etc. – respect des pauvres et des anciens auxquels s'ajoute un scepticisme typiquement français envers la « nouveauté » ou la dernière fumisterie à la mode. Comme détentrice des traditions, elle est freinée naturellement – même si elle y succombe parfois – dans le cynisme affairiste : elle est familière du remord, entretenu par le sentiment religieux ou

humaniste, elle se perd pour le panache qu'elle a emprunté à la noblesse d'Ancien Régime, elle est dépositaire de la culture, des mœurs et des usages, de ce qui est en somme peu atteignable par l'argent et au contraire assez gênant pour les affaires.

Ces qualités « morales » furent autant de faiblesse historiques et, plus ambitieuse et moins scrupuleuse, la bourgeoisie d'argent fut toujours la plus maligne. En France par exemple, il fut un temps où le pouvoir réel, celui de façonner les peuples, c'est-à-dire de contrôler les esprits, était avant tout politique, car le politique était fort. À la fin du dix-huitième siècle, si la bourgeoisie d'argent voulut investir la politique, c'était parce que le pouvoir s'y trouvait et que l'intrusion dans le monde culturel par les Humanistes des Lumières, frange intellectuelle des libéraux économiques de l'époque, n'avait permis d'atteindre qu'une petite élite de beaux causeurs très minoritaires face à un catholicisme enraciné dans la population. Ce fut donc politiquement, par la Terreur, que la bourgeoisie d'argent d'alors fit reculer la bourgeoisie traditionnelle, en éliminant physiquement ses membres – par la guillotine ou l'émigration – et en sapant ses valeurs par une chasse inique du bas clergé. Sous la Troisième République radical-socialiste, ce fut encore politiquement que la bourgeoisie d'argent et ses idiots utiles firent œuvres d'asservissement, faisant expulser les Congrégations, notamment enseignantes, par les forces de maréchaussée.

Mais quand, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, le pouvoir politique fut devenu trop faible – à cause de la démagogie des politiciens qui se suicidèrent, à l'image de Valéry Giscard d'Estaing, dans la démocratie d'opinion – la bourgeoisie d'argent investit massivement le

culturel et le social, là où pouvait se continuer un insidieux travail de police, à l'abri des réactions brutales du peuple – Chouans, Commune de Paris, Ligues des années Trente – qui ne peut pendre au premier poteau venu que des maîtres incarnés et identifiables. Schématiquement, à partir des années Pompidou, la bourgeoisie traditionnelle fut comme maintenue artificiellement en vie pour servir d'épouvantail, sous le nom de « conservateurs » ou de « réactionnaires », et assurer ainsi à la bourgeoisie d'argent le monopole des « idées » et des bonnes places dans l'appareil économique tertiarisé. Un habile travail de falsification historique fut mené pour assimiler la bourgeoisie traditionnelle à la collaboration vichyste, comme si la Résistance n'avait pas compté dès le début jusqu'à des membres de la mouvance Action Française et l'Église catholique beaucoup des sauveurs de Juifs. L'existentialisme à la française élaboré par de plus planqués citoyens offrit en parallèle les justifications philosophiques d'une rhétorique réductrice, adaptée plus tard en la dialectique disqualifiante de « Lepénisation des esprits » et des piqures de rappel furent régulièrement administrées, comme la célèbre *Idéologie française* de Bernard-Henri Lévy ou le film *Amen* de Costa-Gavras.

La bourgeoisie traditionnelle et les artistes qu'elle produisait furent ainsi massivement – malgré quelques résistances réelles ou entretenues pour donner le change, conserver de solides épouvantails ou liquider le gênant ouvriérisme rouge – expulsés des sphères culturelles où se tenait le pouvoir réel qui, de plus en plus, quittait la politique. Ce fut pourquoi mai 68 fut non pas une tentative de prise de pouvoir politique, même si elle aboutit *in fine* au remplacement de Charles de Gaulle par

le plus libéral Pompidou, mais l'émergence officielle d'intellectuels qui raflèrent toutes les places influentes, cooptés par la bourgeoisie d'argent dont ils furent les plus efficaces serviteurs en accompagnant théoriquement la désindustrialisation commençante. Le dédain récent de Daniel Cohn-Bendit, au soir de son excellent score aux élections européennes, pour l'élection présidentielle française, prouve à quel point certains savent où se situe le pouvoir réel dont ils tirent d'ailleurs une étrange impunité.

Mai 68 fut aussi le moment où la bourgeoisie traditionnelle fut battue dans la sphère culturelle et sociale sur le sujet – mineur pourtant – de la sexualité. Le début des événements et de nombreux slogans furent d'ailleurs exclusivement libertaires. L'habileté de la bourgeoisie d'argent, en plus de lier désir sexuel et acte de consommation, fut de piéger la bourgeoisie traditionnelle sur ce terrain, non que cette dernière soit moins pécheresse mais qu'elle soit plus pudique et au contraire moins naïve quant aux véritables intentions des hommes libérateurs de la sexualité des femmes et, pour certains, des enfants et des adolescents.

De cette stratégie de propagande, une petite élite tira donc de très concrets bénéfices, mais les conséquences sur les masses ne furent pas qu'heureuses. En particulier, l'écart inavoué entre la situation réelle des gens et la situation présentée par les différents canaux du système médiatique et publicitaire, provoqua et provoque toujours des névroses diverses, maintenues dans le silence par la psychanalyse fournisseuse de médicaments soporifiques.

Par exemple, comment ne pas voir l'escroquerie dont sont victimes les employés de bureau, ce nouveau prolétariat qui, parce qu'il s'est soumis à l'idéologie dominante de la

consommation culturelle et sociale – mode de vie affective et sexuelle instable présenté comme liberté, surconsommation de biens chers et de faible qualité présentée comme acte culturel –, croit faire partie de la bourgeoisie, des « cadres », alors qu'il n'a que l'exploitation comme horizon de vie ? Ce n'est pas un hasard si ce sont précisément ces employés du tertiaire qui sont abreuvés de médicaments et de thérapies psychologiques.

Plus terribles, plus dures encore, sont les névroses chez les éléments vulnérables de la bourgeoisie traditionnelle – cadets, âmes faibles, paresseux, etc. Abreuvés d'idéologie consumériste par les séries télévisées, les émissions indigentes, la publicité, les reportages casuistiques, les jeux télévisés où les candidats sont tous « normaux » et « sympathiques », ils cherchent un bonheur factice dénoncé inconsciemment par leur éducation. Les perturbations liées à ce hiatus entre les promesses de la société de consommation et le bonheur réel qu'elle permet à ses disciples font sombrer une population de plus en plus nombreuse dans la dépression et l'auto-destruction, avec la conscience favorisant le parasitisme que la famille, pour sauver l'honneur et par charité, rattrapera toujours tout.

L'accaparement du culturel et du social, ou plus exactement du sociétal, par la bourgeoisie d'argent conduisit à modeler mécaniquement les combats dits « progressistes » sur une logique économique. Ainsi, la promotion systématique de la liberté sexuelle – qui, rendue obligatoire par le matraquage, n'est dès lors plus une liberté – a-t-elle un double avantage économique. Conduisant naturellement à une augmentation des séparations, elle permet de conjurer les crises immobilières en maintenant une demande

multipliée dans les grandes villes ; conduisant en outre à une augmentation des avortements, elle entraîne une dissimulation artificielle des névroses liées à l'infanticide par la consommation de biens périssables et de produits cosmétiques.

De même, la promotion de l'homosexualité comme mode d'expression original et l'apparition des « gays » n'est pas déliée de l'asservissement consumériste dans lequel ces derniers sont maintenus avec les biens spécifiques, dédiés, qui leur sont réservés, ce demi-luxe de mauvais goût cher et renouvelable – le vice patricien, que la Révolution française avait voulu tuer par le moralisme, meurt finalement de sa démocratisation. Et nul doute que l'adoption des enfants par les couples homosexuels entraîne par sentiment de culpabilité une surconsommation de jouets et une demande immobilière dans les grandes villes toujours plus importante, au profit de la même bourgeoisie d'argent qui promeut inlassablement, par charité mensongère, le « droit à l'enfant ».

Autre exemple, l'antiracisme et ses bons sentiments insupportables ont non seulement contribué idéologiquement à la fin du protectionnisme, donc de l'industrie française pas assez rentable, mais permettent aussi d'étouffer les révolutions, le pouvoir politique s'incarnant par des « gens de couleur » forcément sympathiques ou à défaut des égalitaristes culturels qui n'en finissent pas de flatter l'abêtissement des masses – arguments marketing peut-être voués à disparaître à mesure que le mécontentement du sous-prolétariat immigré, issu de sociétés plus traditionnelles et ayant moins à perdre, augmente.

Pourtant, le symptôme le plus grave n'est pas

cette foule malheureuse et asservie, ce n'est pas cette litanie d'horreurs, produits du siècle vaurien. Le plus grave, c'est que cette mainmise de la bourgeoisie d'argent sur les esprits a façonné le monde artistique, réduit au milieu culturo-mondain, et les œuvres d'Art elles-mêmes. Anecdotiquement, il est amusant de constater que la figure du « dandy » peut être vue sous plusieurs angles adverses, selon le camp dans lequel se trouve celui qui la considère. Vu de la bourgeoisie d'argent, le dandy est un « original », c'est-à-dire un élément du système de la mode pour provoquer toujours plus de consommation – d'où la propagande des journaux féminins et des illustrés pour asséner le dandysme, dont ils se défendent peu, de John Galliano, Karl Lagerfeld ou Frédéric Beigbeder pour ne citer que les plus célèbres escroqueries. Pour la bourgeoisie traditionnelle, le dandy est plus sûrement un « marginal » qui peut être dur avec elle-même – Oscar Wilde, qui avait de bonnes raisons, ne fut pas particulièrement tendre pour la bourgeoisie victorienne – mais qui opère surtout une critique sévère et fine de la bourgeoisie d'argent en révélant son sophisme, son goût du lucre et sa médiocrité. Les modèles d'outrance aristocratique que furent Jules Barbey d'Aureville, Robert de Montesquiou ou encore Boni de Castellane montrent bien la force contemptrice du « mondain marginal » qu'est le dandy. Et ce n'est pas un hasard si tous ces hommes prodigues eurent une répugnance féroce pour les thésauriseurs.

Au-delà du sujet – vital, néanmoins – de la récupération du dandysme par la société de consommation dont il est l'ennemi esthétique et métaphysique, l'Art contemporain, produit d'un système culturo-sociétal guidé par les impératifs économiques, ne cesse d'être d'une pauvreté

artistique confondante. Sa fonction principale apparaît de plus en plus nettement : il a ouvert, en se fondant sur le prestige des anciens maîtres, un nouveau marché de spéculation mondialisée, permettant en particulier de blanchir l'argent douteux des pays de l'Est, l'argent indigne des dividendes du tertiaire – finance, publicité, conseil, communication – ou celui de l'industrie dite de luxe aux productions de plus en plus délocalisées.

Sa deuxième fonction objective est de maintenir en vie la figure du réactionnaire. En effet, en descendant de plus en plus bas dans la bêtise, la laideur et l'arrogance cuistre, en justifiant le pire par un argument d'autorité qu'on peut appeler « l'axiome Duchamp » – au passage, en contradiction avec les intentions réelles de Duchamp –, en parasitant les lieux qui représentent le génie français passé et qui sont encore l'honneur de la France, l'Art contemporain ne fait rien d'autre que tester la bourgeoisie traditionnelle pour mieux la taxer, quand elle sort légitimement de ses gonds, de réactionnaire.

Partant de ce constat, que peut-on imaginer pour l'Art de ce siècle qui commence à peine mais déjà dans la misère intellectuelle, culturelle et morale ? Il est certain qu'il restera, d'un côté, l'Art de la bourgeoisie d'argent, un Art qui n'en finira pas d'être post-moderne, contemporain, actuel, fondé sur de pauvres petites idées – parfois astucieuses, souvent grotesques – et qui s'appuiera sur la technologie pour faire croire à la nouveauté – à l'image de la généralisation de la vidéo, dans les galeries et dans les musées, qui n'a guère créé de révolution artistique, même formelle, mais seulement la continuation du pire exprimé différemment. Cet Art-là, officiel, coopté par le ministère de la Culture et soutenu par un

mécénat de moins en moins élégant – passant de l'industrie dite de luxe aux banques et assurances puis aux marchands de culottes et de voitures –, sera certainement fondé sur la provocation superficielle pour tester les idées utiles à la bourgeoisie de l'argent : après l'Art antiraciste actuel, chantre du tiers et du quart-mondisme dégoulinant cachant mal un internationalisme très libéral, viendra sans doute un Art anti-antiraciste, promoteur d'un égoïsme nécessaire à la ghettoïsation asservissante que réclameront les donneurs d'ordre. Et ainsi oscillera cet Art officiel dans un cadre bien défini, borné et dont les fausses provocations, de plus en plus bêtes, ne seront que le prétexte d'un renouvellement des collections et de l'impression de nouveauté, sinon d'avant-garde.

Dans ses moyens, hormis le « technologisme » tout à la fois masque de la vacuité et soutien du scientisme, de l'idéologie du progrès, nécessaire à la fourniture toujours croissante d'inutiles objets de consommation électroniques, les artistes issus ou cooptés par la bourgeoisie d'argent fonctionneront comme les grands couturiers : leurs performances et leurs expositions, abondamment couvertes par la presse ébahie, ne seront plus que le moyen de vendre cartes postales, livres, DVD mais aussi tous les gadgets du « merchandising » à destination de ceux qui voudront prouver par une babiole démonstrative leur sympathie pour l'Art. Toujours dans les moyens, cet Art ridiculement pauvre sur le plan esthétique et théorique n'aura guère le choix que de se joindre de plus en plus aux arts mineurs de la variété et du « shopping ».

Dans ses intentions, cet Art sinistre sera d'abord de la propagande : le fournisseur de discours, le commissaire d'exposition ou le

critique d'Art – souvent prétendument artiste lui-même, du moins parfaitement intégré au copinage culturo-mondain – verra sa place et son importance grandir encore. Fausse avant-garde, produite, expliquée et appréciée par des originaux et des faux provocateurs forcément sympathiques et « ouverts » ne rêvant que de conclure leur carrière à la télévision, il est à craindre que cet Art ne soit qu'un moralisme, que le moyen de tester, grâce à son obscurité jargonante, la soumission des individus.

Face à cet Art-ci, corrompu et vil, si peu artistique, il faut croire que la plus grande résistance proviendra des restes persécutés de la bourgeoisie traditionnelle. Cet Art dissident, produit d'artistes indépendants financièrement et affectivement du système culturo-mondain, sera certainement individualiste ou fruit de cénacles marginaux, microscopiques mais agissants. Cet individualisme altruiste pourra se traduire par l'émergence d'une figure artistique déjà tentée, au dix-neuvième siècle en particulier : l'artiste œuvre d'Art. Il ne s'agira pas de « performeurs », ces saltimbanques sans talent dont aucun cirque ne voudrait, mais d'insoumis pratiquant avec panache – et gratuité – un mode de vie aussi indépendant que possible de la société de consommation, un mode de vie qui pourrait être rétrograde, nostalgique, robuste aux petites agitations de l'époque. Dans ces cénacles se trouveraient aussi des peintres, des photographes, peu sensibles à l'annonce faite chaque matin de la fin de l'Art, qui perpétueraient la tradition du portrait, car leur apparence ou l'apparence de leurs coreligionnaires auront une singulière portée esthétique, symbolique ou politique.

La finalité de cet Art sera de promouvoir, contre tous les égalitaristes, le Beau, le Vrai, la

Force véritable de l'œuvre. Avant-garde réelle, corrélée à un travail d'analyse esthétique, politique et sociale du monde, il aura pour projet la représentation de la matière avant tout : il sera sérieux contre le gag, véritable emblème de l'esprit de sérieux.

Pour produire cet Art dissident, pour avoir même l'idée d'un Art fait de travail et de talent, sinon de génie, il faudra des artistes dont la culture et les références intellectuelles et esthétiques seront celles de la bourgeoisie traditionnelle. À ces artistes, il manquera de plus en plus les réseaux de la reconnaissance immédiate, mais la postérité, peut-être, leur reconnaîtra le vrai génie et l'honneur réel de l'Art au vingt-et-unième siècle. Cela vaut mieux que d'avoir été toute sa vie le serviteur de maîtres barbares, tenu de se pâmer devant les cuistres, et de tomber rapidement dans les escaliers de l'oubli et de la médiocrité post-mortem. Et même si la postérité les oublie, voilà un possible panache contemporain qui vaut bien l'ancien !

« Le Siècle Vaurien »  
est un ensemble de projets  
littéraires et artistiques liés  
au site internet  
« Savoir-Vivre ou Mourir ».

