

Un protestant qui s'aime en slip.

« Marcel Duchamp – (...) *Tout est à base de climat érotique sans se donner beaucoup de peine. Je crois beaucoup à l'érotisme parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent. Cela remplace, si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient Symbolisme, Romantisme. Cela pourrait être, pour ainsi dire, un autre « isme ». Vous me direz que l'on peut avoir de l'érotisme dans le romantisme aussi. Mais si on se sert de l'érotisme comme base principale, comme but principal, alors, cela prend la forme d'isme, au sens école du mot.*

Pierre Cabanne - *Quelle signification personnelle donnez-vous à l'érotisme ?*

MD – *Je ne lui donne pas une signification personnelle, mais enfin c'est vraiment le moyen d'essayer de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées – et qui ne sont pas forcément de l'érotisme – à cause de la religion catholique, à cause des règles sociales. Pouvoir se permettre de les révéler et de les mettre volontairement à la disposition de tout le monde, je trouve que c'est important parce que c'est la base de tout et qu'on en parle jamais. L'érotisme était un thème, et même plutôt un « isme », qui était la base de tout ce que je faisais au moment du « Grand Verre ». Cela m'évitait d'être obligé de rentrer dans les théories déjà existantes, esthétiques ou autres.*

PC – *Cet érotisme est tout de même resté assez longtemps travesti chez vous.*

MD – *Toujours travesti, plus ou moins, mais pas travesti dans le sens « pudeur » du mot.*

PC – *Non, caché.*

MD – *C'est cela.*

PC – *Mettons sous-jacent.*

MD – *Sous-jacent, oui.¹*

1.

Une nuit, j'ai vu en rêve Philip Guston. Il avait l'apparence d'un homme encore jeune, mais déjà un peu alourdi, empâté, « entre deux âges ». Il me regardait de loin et ricanait assez bêtement sans que je sache de quoi, comme un type pas très futé et plutôt pataud, le contraire du beau garçon, élégant et inquiet, dont les photographes nous ont laissé l'image. Mon Guston, d'apparence un peu simplet, se trouvait dans une exposition de ses peintures. J'étais là aussi bien sûr (sinon pourquoi rêver ?) mais je n'osais pas aller le voir et me présenter à lui pour lui dire mon admiration : j'étais simplement impressionné et je sentais péniblement que je n'appartenais pas à son univers, à son intimité. Je me tenais à distance respectueuse. Les

¹ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Edition Belfond, Paris, 1967, pages 166-167. Que l'érotisme ait été pour Duchamp le corollaire de son refus de l'art rétinien, qu'il ait été en réalité au cœur de sa « théorie de l'art » est une hypothèse qu'il est malaisé à la fonction critique de considérer. Nous sommes attachés à l'art par les yeux et par la tête qui va avec, le corps suivant comme il peut. Le texte qui suit n'a pas été rédigé dans l'oubli de cette difficulté.

tableaux de ce Guston étaient des images obtenues directement sur les murs par la projection forte de la lumière (il me semblait que la violence des lumières provenait de la trop grande proximité des spots d'éclairage et des murs) ; mais ces images, si puissamment éclairées par les projecteurs, ne correspondaient pas à leur « cadre », elles étaient décalées par rapport à leurs limites supposées de tableaux. Parfois même, elles étaient complètement dédoublées par des ombres portées qui s'allongeaient, bien découpées, sur d'autres espaces vides. En fait, on ne savait pas bien si ces œuvres étaient des tableaux classiques accrochés ou étaient obtenues par la projection de la lumière elle-même (à la façon de diapositives). Je suggérais (à qui ?) de reculer les spots sur les rails, de les éloigner un peu des cimaises pour obtenir un effet d'unité plus satisfaisant. Mais personne ne tenait compte de cet avis un peu saugrenu : décidément je n'avais rien compris à la manière dont ces œuvres étaient réalisées.

Ce rêve se prolongeait d'un autre, plus érotique (dont je dois malheureusement accabler le lecteur pour la suite de l'affaire) : au milieu de l'exposition, une amie me présentait une de ses copines, charmante personne il va sans dire (sinon pourquoi rêver ?). J'entreprenais de coller cette demoiselle, m'appuyant tout contre elle, chuchotant par derrière dans son oreille et cherchant enfin à lui caresser les seins. Mais une collaboratrice m'informait que des messages téléphoniques m'avaient été laissés et je devais quitter cette (presque) partenaire de jeu sexuel pour revenir à mon travail. En passant alors dans l'exposition, je découvrais que sa stricte rigueur formelle avait donné lieu à un défolement graphique. Un peu partout, sur les images lumineuses ou sur les ombres, et ne tenant nul compte des limites entre elles, des signes avaient été tracés à la peinture rouge, des traits figurant des flèches et d'autres écritures assez semblables à certains des motifs que l'on peut voir dans les peintures du dernier Guston. Quant à mon Guston à moi, il était toujours là, me regardant immobile, content de lui et ricanant bêtement, me laissant dans l'incertitude de savoir si c'était *lui ou quelqu'un d'autre* qui était l'auteur de cette intervention inopinée aux connotations existentielles et contestataires.

Dans l'exposition intitulée *Sur la disparition de quelques artistes*, qui se tenait au Frac au moment où je faisais ce rêve, on pouvait voir l'une des deux peintures de Philip Guston appartenant aux collections publiques françaises². Non loin d'elle était présenté un tableau de Luc Andrié intitulé *homme-poussière*³. Le tableau de Guston était également reproduit dans le catalogue de la manifestation *Chauffe, Marcel !* en vis-à-vis cette fois d'un autoportrait d'Andrié, peint et envoyé par l'artiste pour cette opération que j'avais imaginée à partir de la pensée et l'œuvre de Marcel Duchamp ; ce tableau s'intitule *chemisier*. Sous sa reproduction, j'avais écrit cette courte légende : « L'autoportrait selon saint Luc, ou l'art de la dissimulation le plus extrême ». Mais cette phrase pouvait paraître mal placée, puisque l'autoportrait en question est ressemblant, le peintre se montrant de face et en gros plan, alors que le tableau de Guston reproduit sur la page en face montre un de ses fameux personnages cagoulés en lequel certains critiques ont vu une possible métaphore du peintre lui-même⁴. Ce *déplacement* du commentaire d'un artiste sur un autre, qui me semblait tout à fait involontaire et lié à la trop grande urgence dans la finition du catalogue, se retrouve étrangement dans le rêve que je viens de relater. Car, si l'on sait à quoi ressemblait « l'homme Guston » (celui de la réalité, dont témoignent des photographies), on ne peut peut-être pas en dire autant du « peintre Guston » (celui de la fiction, de l'imaginaire ou du rêve de rencontrer l'Artiste idéal, qui est évidemment aussi, pour chaque artiste, celui de son œuvre propre). Il reste à jamais un « sujet inconnu », un être sans visage. Par le rêve, j'ai tenté de résoudre le mystère du

² Il s'agit de *Untitled*, 1971, collection du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

³ Tous les titres des tableaux de Luc Andrié sont écrits, selon le souhait de l'artiste, sans majuscule initiale. Pour les distinguer des autres mots en italique dans le texte, nous les avons un peu « graissés » !

⁴ C'est le cas notamment de Ross Feld dans son livre malheureusement non traduit en français, *Guston in Time*.

Créateur en répétant l'acte manqué du catalogue *Chauffe, Marcel !* : j'ai projeté sur la Figure inaccessible du Maître celle d'autre, mieux connue de moi, celle d'un peintre qu'il m'arrive de rencontrer dans la vie réelle, nommé Luc Andrié, dont j'espérais qu'il me permettrait de remplir l'espace désespérément vide d'une cagoule impénétrable. Mais hélas, ce n'est justement pas non plus la figure de « l'homme Andrié » que j'ai vue dans mon rêve, mais bien celle – tout de même assez dissemblable avec son modèle – qu'il donne à voir dans *chemisier* et dans ses nombreux autres autoportraits⁵, celle du « peintre Andrié » : un personnage un peu empâté, se présentant de manière grotesque, comme un simplet au regard ahuri, le bonnet ou la casquette vissée sur la tête⁶ dans des attitudes plutôt lourdes et peu engageantes, en tout cas pour un directeur d'institution normalement regardant sur la tenue de ses interlocuteurs, même en peinture !

Aussi, de « Guston » à « Andrié », au travail comme en rêve, je n'ai pas beaucoup avancé dans mon jeu de poupées russes. Si le premier se cache sous une cagoule, l'autre se rend pitoyable sous des capuches au même sommet pointu. Dans les deux cas, l'Artiste inconnu se manifeste sous la forme d'un être tellement *anonyme* ou *banal* qu'il en devient inquiétant, ou répugnant, un peu comme les membres de ces castes d'« Intouchables », en Inde. Mais, tandis que l'artiste canadien a tenté de se rendre infréquentable par ses « relations politiques » peu glorieuses, le Suisse produit un effet similaire en exhibant son corps avec impudeur : il se montre nu, ou vêtu simplement d'un caleçon ou d'un simple maillot, la tête coiffée d'un couvre-chef démodé lui donnant l'apparence d'un aliéné ou d'un dépressif. Par exemple, dans l'autoportrait intitulé *ce qui lui reste de graisse* (2004), on le rencontre assis, le sexe en évidence, la tête coiffée d'une casquette qui semble le protéger d'une lumière excessive. Le point de vue que l'on a sur lui est légèrement en surplomb, redoublant cette luminosité qui vient d'en haut et qui s'abat sur lui, à l'abri ni des regards qui peuvent scruter ses parties intimes ni des rayons qui les cuisent. Entre la mise à nu et les rayons de midi qui tombent et dénotent une chaleur accablante, on devine bien un lien : la surchauffe du corps s'accompagne d'une double réponse de protection minimum et de déshabillage. Mais également, le sexe de l'artiste en érection participe d'une sorte de « climat érotique » ou d'érotisation de la situation, qui concerne cette fois le *regard* du spectateur. L'érotisme suggère la réalité du monde dans lequel ce dernier se trouve impliqué, comme « regardeur » ou même comme « voyeur ». Parce qu'on le regarde fondre littéralement dans le paysage (son ombre semble en effet le lier totalement à l'air ambiant), l'artiste répond par cette posture provocante, avec ce qu'elle suggère de résistance plus ou moins désabusée aux forces qui se liguent contre lui. Dans d'autres tableaux, il se pare d'un vague sac plastique qui lui couvre la tête (autre allusion aux cagoulés de Guston ?), grimace, tente un déhanchement ou se met accroupi, fixe d'un regard idiot le spectateur, en une sorte de défense vague et inexplicable.

L'« artiste Andrié » qui se représente de si nombreuses manières a ainsi une identité flottante, il ne se ressemble jamais tout à fait d'un autoportrait à l'autre, et il ne pose certainement pas en héros d'un projet artistique destiné aux générations futures. Il semble plutôt mal à son aise, n'affirme aucune autorité et surtout pas cette subjectivité d'exception propre à une certaine image des artistes s'autorisant à transgresser les limites de la décence commune (comme l'ont

⁵ La totalité des peintures représentant des hommes dans l'œuvre de Luc Andrié sont des autoportraits, avec un degré de ressemblance avec leur auteur très variable, en raison du point de vue qu'il prend sur lui-même d'une part et pour la raison que je viens de donner de la différence qu'il y a entre l'artiste et l'homme d'autre part. Quant à l'explication de l'implication de l'artiste dans les images qu'il peint, elle sera, je l'espère, apportée au lecteur par ce texte.

⁶ Je me suis aperçu toutefois un peu plus tard que l'on trouve en page 253 du catalogue *Retrospective* de Philip Guston (Modern art museum of Fort Worth, 2003) une photographie tardive de l'artiste couvert d'un bonnet et pointant le doigt vers le photographe, dans une attitude proche de celle dans laquelle je l'avais rêvé. Et justement, la parenté de cette image avec certains autoportraits d'Andrié, notamment *chemisier*, est troublante.

fait certains performers avec les tabous concernant le corps). De manière prosaïque, il *met à nu* ce qui, en lui, est *au-delà* des multiples masques et accoutrements dont il doit malgré tout se couvrir, y compris bien sûr pour remplir correctement son rôle d'artiste, c'est-à-dire de pitre social. L'érotisme larvé de ses autoportraits manifeste moins une « force pulsionnelle » que la *résistance intime* d'un être face à une situation qui le met en péril et dans laquelle il se trouve engagé comme bien d'autres (qu'il représente – au sens de la représentation politique cette fois – dans sa propre diversité d'apparences, au même titre que les êtres cagoulés de Philip Guston représentent des foules d'individus en semblable péril de déshumanisation⁷). Mais il est du même coup (ou par contrecoup) le révélateur efficace d'une condition qui paraît très commune et dont il s'efforce uniquement de faire voir les effets sur « lui ». Et le premier d'entre eux, qu'il appelle « idiotie ».

2.

Luc Andrié a davantage pratiqué, avant la peinture, la photographie et le cinéma⁸. S'il ne réalise plus de films, activité qui l'a mobilisé principalement dans les années 80, la photographie l'occupe toujours beaucoup, puisqu'elle constitue à la fois une pratique parallèle à son activité picturale et le réservoir d'images au sein duquel il trouve les motifs de ses peintures. On peut considérer que la peinture est, pour lui, un pas en avant sur cette manière de capter la réalité qu'est la photographie. Or, cette double pratique – qu'elle soit menée par un même artiste ou qu'un peintre utilise des photographies déjà réalisées par d'autres – est une affaire assez habituelle. La photographie est sous-jacente à la majorité des productions picturales figuratives. Pourtant, c'est souvent pour être embellie, « picturalisée », esthétisée d'une manière quelconque, que l'image passe d'un médium à l'autre. Rien de tel n'a lieu avec Andrié : l'image n'est pas un prétexte formel, elle est utilisée pour faire voir quelque chose ou quelqu'un dans un dénuement complet, sans fioriture. Comme photographe, Andrié est plutôt proluxe, on pourrait même parler à son propos d'une véritable « compulsion photographique », identique à celle d'une multitude d'amateurs qui ne cessent de « prendre » tout ce qui tombe sous leur objectif, qui ne manquent pas une occasion d'appuyer sur le déclencheur devant le premier effet visuel ou lorsqu'une situation insolite attire leur œil insatiable, qui passent même quelque fois *sous la table* pour tenter un point de vue original qui ne manquera pas d'attester de la singularité de leur vision par une image des plus singulières (pensent-ils). De cette véritable maladie du « voyeur photographique », une des plus répandues du siècle, Luc Andrié est lui-même atteint. Il photographie comme on *mate* : l'objet est devant l'œil monoculaire comme le spectacle que l'on découvre à travers le trou de la serrure, bien en évidence dans la lumière cadrée et réfléchi par le verre de l'objectif. Et si celle-ci n'est pas

⁷ Si l'artiste devait être le « surhomme » susceptible de répliquer à ce processus de « déshumanisation » moderne, ce serait bien au sens du Surhomme (*Über-mensch*) nietzschéen tel que le comprend Massimo Cacciari dans *L'Arcipelago* : « *Über-mensch* : il n'est pas de nom qui ait été plus naïvement mal compris. Ce n'est pas l'homme à la énième puissance ; c'est le totalement autre par rapport à toute affirmation déterminée de force et de puissance. *Über-mensch*, c'est, au contraire, le terme qui voudrait indiquer « ce » qui résiste « au-delà » de tous les masques de l'homme et au-delà de la mort de ses dieux, après les avoir tous traversés. » (Cité par Michel Valensi dans son édition de Philip K. Dick, *Si ce monde vous déplaît...* Editions de L'Eclat, 2002, page 9). D'ailleurs, sur la visée de l'humain dans le concept apparemment paradoxal du Surhomme, Michel Valensi ajoute : « L'humain, c'est l'individu et sa relation bienveillante avec un autre individu. (...) On entendra cette « bienveillance » le moins naïvement possible. Le bienveillant n'est pas un tiède. Il « veille ». Il combat toutes les nuits contre les anges de l'ensommeillement. C'est cet état de veille - cette *vigilance* - qui en fait le gardien des choses humaines, et c'est à lui qu'on s'adresse pour avoir des nouvelles de la nuit. » Cette représentation du « gardien de la veille », c'est-à-dire l'opposé de la fonction du rêve selon Freud (« gardien du sommeil »), me paraît bien décrire l'être qui habite les autoportraits d'Andrié.

⁸ Un détail biographique doit signaler que notre artiste a débuté la peinture en prison, alors qu'il était objecteur de conscience. Sa pratique a été constante mais marginale jusqu'au début du millénaire qui commence : peut-être que la concurrence lui est alors apparue comme bien moins rude que dans le précédent...

suffisante, il lui reste cette possibilité d'inonder ce qui est là de chauds rayons tout neufs, au moyen d'un coup de flash puissant qui le lui livrera *presque sans reste*. Le « coup de flash » n'est au demeurant qu'occasionnel dans la photographie, alors qu'au cinéma, dont les usages sont tout aussi familiers à Andrié, le projecteur est convoqué à peu près systématiquement. C'est d'abord de cette mise « sous les feux des projecteurs » d'un être donné – être vivant ou objet – que traite *ce qui lui reste de graisse*, les autres autoportraits, et toutes les peintures. Luc Andrié paraît avoir retenu des instruments modernes de l'image cette espèce de « réduction matérialiste » obtenue par la double action d'un éclairage surpuissant (cause objective) et du regard (cause subjective) qui s'en sert pour « saisir sa proie », toute cuite. Ainsi, on peut apercevoir dans cette *chasse*, dont les dispositifs techniques des instruments visuels sont les armes, la trace originelle de cet érotisme latent dont il semblait que l'artiste était le responsable : son émergence est en quelque sorte provoquée par la structure même de la « fabrique des images » et de ses dispositifs autoritaires, dont il a su l'extraire, pour en retourner la signification comme un gant, en passant lui-même de l'autre côté de la barrière⁹. Il lui a fallu pour cela s'extirper de la Technique de l'image enregistrée et emporter avec lui « ce qui restait de graisse » des choses prises (et toutes le furent un jour), pour rendre ses effets *visibles* dans le seul registre qui permet d'en *accuser le coup* : l'imaginaire symbolique¹⁰.

Une fois encore, c'est un autoportrait peint d'Andrié qui explicite cette érotisation inhérente à la technique photographique. Non qu'il n'ait réalisé des clichés où l'on ne perçoive nettement cet effet importun de la lumière en trop, et du regard qui tire profit de cette colonisation : on trouvera ainsi, blanchis par l'excès du flash, une chevelure, une main qui coupe la visée de l'objectif lors d'une fête, un tissu suspendu dans une pièce ou l'éclair brillant renvoyé par la surface d'un ballon en plastique, d'un urinoir ; ou encore, plus intéressante pour nous, la blafarde teinte d'une forme proéminente rencontrée dans la nuit, en Afrique noire, monticule en terre assorti d'un petit bassin rempli d'eau stagnante et cerné par un muret alvéolé, également en terre séchée : il s'agit d'un autel sur lequel des animaux sont rituellement sacrifiés, un lieu pensé pour la mort, rendu fantomatique et inquiétant dans la lumière artificielle de la prise de vue nocturne. On retrouve dans l'autoportrait intitulé *shame on you* (2005) la forme arrondie de l'autel sacrificiel, figurée par le sexe de l'artiste gonflé dans son caleçon pendant qu'il effectue une cabriole les jambes en l'air : son visage crispé par l'effort est placé au second plan, entre les cuisses dressées. On ne comprend pas où sont passés les bras. L'absence de ces derniers procède-t-elle d'un choix de composition picturale à partir d'un document photographique tronqué, afin d'accentuer le malaise devant cette forme en érection, mise sous le nez du spectateur et appât pour celui à qui elle appartient ? Ou bien faut-il penser que les bras sont cachés par les jambes et occupés à tenir les chevilles situées hors du cadre de cette gymnastique plutôt régressive ? Quoiqu'il en soit, cette scène grotesque d'auto-érotisme se passe dans une lumière crue, le tissu du slip « surexposé » étant traité en

⁹ Ainsi, dans la description d'un monde totalitaire comme *1984*, le héros de George Orwell tente de faire échec au Parti en libérant sa propre libido, dans une aventure amoureuse et sexuelle qui tourne mal. L'érotisme est aussi une voie sans issue dans la mesure où les techniques participent aussi au déchaînement de l'énergie libidinale, en l'orientant toutefois systématiquement dans un sens vide, négatif.

¹⁰ Ou pour le dire avec le brio de Thierry de Duve (sur un sujet plus précis, le « fonctionnalisme », qui n'est d'ailleurs pas très éloigné de la question de la technique des d'images) : « Quant aux Suisses, n'en déplaise à Müller-Brockmann, de Füssli à Urs Lüthi en passant par ce fou de l'art brut qu'était Wölfli, d'autres moins *sauber* l'étaient aussi. Plutôt que de s'en remettre au puritanisme pour expliquer toute cette phobie hygiéniste qui anima le projet fonctionnaliste (l'explication est circulaire), on ferait mieux de s'aviser qu'il a suffi d'une pointe de sexe, de préférence sale et qui sente l'urine, pour indiquer que c'est en provenance du réel que se signale à celui qui la forclôt la différence symbolique. » (« A d'autre ! », in *Parade* numéro 6, ERSEP de Tourcoing, 2006.)

un à-plat blanc sans modulations sur lequel la tête de l'artiste se hisse péniblement, à défaut de se tirer correctement entre les montants de l'échafaud corporel, en route vers la pique inaccessible ! Si l'artiste frise ici l'obscénité, c'est autant par la luminosité brutale de la scène que par le motif choisi. La *couche* de lumière qui brûle la représentation de cette scène infantile la fait basculer (c'est le cas de le dire) dans l'imaginaire et donne à ce tableau son caractère moins comique que stupéfiant¹¹.

Une grande quantité d'autres tableaux d'Andrié témoigne de cette présence excessive de lumière : en 2004, *bibelot* montre un chien (réel ? jouet ? à moins qu'il ne s'agisse justement d'un animal chosifié...) devenu complètement blanc sous la puissance de l'éclairage qu'il subit ; *la tour* et *bureau*, la même année, montrent un univers de mobiliers empilés, un individu affalé dans un siège, tous également « érodés » par la blancheur des néons qui efface les formes et réduit les corps à des présences incertaines. Avec *gomme*, en 2005, un objet en forme de voiture, fantôme de puissance par excellence, se trouve complètement effacé, de la même manière que *doublure* pousse à l'extrême limite la corrélation entre surexposition et érotisation, entre « aveuglement » et fantôme sexuel. L'infantilisme d'un monde entièrement fétichisé se perçoit par la présence de nombreux bibelots. Mais le monde de la consommation et de la surexposition marchande ne sont pas seuls concernés par cette « honte ». Des peintures comme *rayon lumineux* (qui montre dans un téléviseur une explosion atomique ou le dernier rayon des pixels lorsque l'on éteint l'appareil) ou *musée n°1*, de 2006, repèrent aussi dans des espaces privés ou publics l'omniprésence des appareils de projection ou des écrans, des caméras aussi, ces moyens d'un pouvoir qui asservit les yeux et les consciences par ses prises sournoises et ses « bombardements » incessants. *musée n°1* pourrait d'ailleurs s'interpréter comme la collusion entre le formalisme artistique contemporain et ce pouvoir d'éclairage institutionnel de nature technologique : les *deux* projecteurs suspendus au plafond d'un lieu d'exposition produisent une figure abstraite dont l'un des côtés est un mur rendu « plus blanc que blanc » (comme disait une publicité pour une lessive). Ainsi, l'institution artistique est à son tour perçue comme un autre espace où les conditions d'un voyeurisme destructeur semblent avoir remplacées celles de toute vision saine (*le curateur*, 2006).

Compte tenu de cette situation, on comprend que le personnage représenté dans *la main* (2003) allonge son bras vers l'*objectif* qu'est devenu, par analogie avec l'objectif photographique, le point de vue d'une peinture : cette défense quasi instinctive inscrit l'impact lumineux sur l'avant bras du personnage. Là encore, on devrait considérer comme paradoxal le fait de montrer par une peinture l'effet de surexposition qui appartient à la photographie ou au cinéma : mais cette transposition devient valide et signifiante justement parce qu'il s'agit de mettre en évidence ces « choses constamment cachées » du monde dans lequel nous évoluons et d'autant plus soustraites à la conscience qu'elles constituent les *outils même de la vision*.¹² Luc Andrié ne se contente plus d'être le valet de techniques dont il ferait mine d'ignorer les travers, et avec lesquelles il pourrait jouer cyniquement ; pas plus qu'il n'est le chantre d'un monde placé sous la lumière crue des néons, où les bibelots, les marchandises et les peintures de toutes sortes doivent être exposées à la convoitise des consommateurs dans la surexposition la plus vulgaire. En toute connaissance de cause, il prend donc le parti du « mauvais camp », celui des peintres et des vaincus, comme avant lui

¹¹ On remarquera au passage la parenté entre cette forme du slip dans le portrait auto-érotique d'Andrié et celle de l'urinoir de Duchamp. *Fountain* est aussi un objet qui ne doit pas être aisé à photographier, sauf, comme dans le premier cliché qu'en fit Stieglitz, en lui ménageant des ombres suggestives et poétiques qui permirent à beaucoup d'en proposer une lecture « sexuellement correcte ». Paul B. Franklin, dans une étude sur les connotations homosexuelles de l'urinoir, modifie salutairement la compréhension que l'on peut avoir de ce ready-made toujours aussi mal digéré par la critique d'art. cf. Paul B. Franklin : *Object Choice : Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History*, in Oxford Art Journal, 2000.

¹² On pense ici à *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe, qui est d'autant mieux cachée qu'elle est simplement posée bien en évidence sur le bureau du voleur !

Philip Guston avait décidé de se vêtir de la cagoule des lâches et des criminels du Ku Klux Klan. Son « idiotie » est à la fois la conscience aiguë du processus d'identification moderne de l'être humain à la simple chose et sa réponse la plus efficace, c'est-à-dire la plus stratégique¹³, contre la réification définitive qui le gagne : « faire l'idiot » c'est, assurément, ne pas l'être ! Ou encore, on pourrait dire que cette stratégie consiste à introduire en soi une bonne dose *d'anti-corps*, au moment même où l'on prend conscience que l'on est ravalé au même niveau que la matière, et où l'on réalise à quel point cette dernière, colonisée, imprégnée de la très gluante « conscience affective » du consommateur moderne, envahit à son tour la sensibilité humaine et ses innombrables « masques ». Et une dose d'anti-corps, est-ce autre chose qu'une bonne dose *d'humour décapant*, « un grand éclat de rire, à l'africaine, quoi ! »

3.

La vue paraît être un sens maltraité dans les peintures de Luc Andrié. Rien d'étonnant à cela : on sait l'effet de malaise que peut produire un coup de flash en pleine figure ! Si le personnage de *la main* a pu se protéger, ce n'est pas le cas de cette pauvre boule de poils qui s'apparente à un autre chien et dont les yeux semblent troués, carbonisés par les mêmes rayons qui illuminent son blanc manteau (*le pouf*, 2004). Les yeux de l'artiste ne sont pas épargnés, notamment dans cet autoportrait qui le montre s'avançant vers le spectateur les deux mains en avant, tâchant d'appréhender l'espace qu'il ne peut plus voir : *en se déboutonnant et en se reboutonnant* est un tableau aux colorations éteintes, sourdes (comme s'il s'adressait aux oreilles...), et qui tente de suggérer le revers de l'image, l'autre côté du visible. En tout cas, il explicite nettement que le « toucher » est bien là pour suppléer au sens défaillant de la vue, les yeux devant être protégés, s'ils ne sont pas déjà crevés, par une visière de casquette ou une paire de lunettes noires, par un sac plastique posé sur la tête ou bien même les deux à la fois (*l'imbécile*, 2004). Le sens du toucher, on le sait depuis Duchamp, est une autre manière de suggérer un « au-delà » de ce que le regard saisit, ce qu'il appelait « quatrième dimension ». À la place des yeux, le corps dans sa totalité passe au premier plan, explore les choses et les espaces dont il n'est plus tenu à distance mais auxquels il peut espérer se mêler, voire même se confondre. Dans une peinture tout à fait étonnante de 2004, *affiche*, on voit ainsi un corps sans bras ni tête, aplati contre une paroi dont la surface de lambris a été rendue par les traits parallèles et verticaux du pinceau. Ce sujet est la tentative audacieuse de faire coïncider la représentation d'un corps avec un espace, pour évoquer leur rencontre et comme leur fusion, une dimension à la fois bi-dimensionnelle et imaginaire suggérée par la disparition, hors du cadre de l'affiche, des bras et de la tête de cette figure plate. On retrouve ce type de suggestion dans des peintures où le motif se dédouble avec lui-même, une fois encore dans *doublure* où une figure de corps de femme sans bras, le buste renversé, fait face à son propre clone inversé : il semblerait qu'un corps (être ou objet) touche sa propre image et se confond virtuellement avec elle, dans l'identité d'une même surface « érotisée » par la lumière qui les ronge. Ou encore, le corps d'une femme allongée (la femme de l'artiste), tend simplement le bras pour mesurer l'espace au-dessus d'elle (*thérapie 1*), ou bien se détend en une extension fortement suggestive qui oblige le regard du spectateur à la parcourir de haut en bas, sur la surface de la toile, comme si cette dernière était le lit sur lequel cette figure nue désirait qu'un regard quelconque vienne la « prendre », mais plus comme on « prend » une photo ! (*remake*, 2005)

L'érotisme suggéré par tous ces tableaux doit donc être considéré comme une méthode d'appréhension du monde qui, en récusant partiellement la vision appauvrie des appareils, met

¹³ Luc Andrié souscrit ainsi entièrement à cette proposition de Martin Kippenberger : « Les tableaux ne doivent pas être authentiques mais vrais du point de vue tactique. »

aussi en échec la réduction convenue de la réalité par la pensée. Marcel Duchamp, dans ses entretiens avec Pierre Cabanne, ne semblait pas autrement considérer l'érotisme, que comme une alternative à la pensée, aux « théories déjà existantes, esthétiques ou autres »¹⁴. L'intérêt, en regardant les peintures d'Andrié, est de s'apercevoir que cette « école » a un élève qui s'acharne à en comprendre les leçons de manière paradoxale, avec le médium « rétinien » par excellence (pour parler encore comme Duchamp qui l'avait écarté pour son propre compte à cause de cet aspect qu'il faisait remonter au réalisme de Courbet¹⁵...). Mais la peinture n'a pas vraiment de limitation propre qui l'empêcherait de suggérer un « au-delà » du visible, et il faut récuser l'idée que l'abstraction (dont le monochrome serait la formule idéale) en serait seule éventuellement capable. Avec Andrié, la figuration permet d'aller là où seul un certain idéalisme spiritualiste et formaliste avait cru pouvoir se frayer un chemin : la suggestion de l'espace mental, de l'idéalité, de la « quatrième dimension ». Car c'est foncièrement une faculté imaginaire qui permet à l'artiste de *voir* les énergies du monde dans lequel l'individu est plongé et de les rendre accessibles à d'autres.

Les tableaux doivent être regardés comme le compte-rendu d'une exploration incessante, quotidienne, de l'espace, dont l'artiste ou sa compagne sont les principaux acteurs. Souvent, l'objet proche est le support de cette mise en évidence du passage d'une dimension dans une autre, sans que jamais on ne quitte pour autant le réel concret, matériel, sensible. Par exemple, *homme-poussière* figure une sorte d'être anthropomorphique au regard aveugle, qui se dresse en écartant ses deux membres supérieurs, comme si, à la façon de l'artiste avec ses mains gantées, il cherchait à toucher l'espace autour de lui, ou en tout cas à en éprouver les limites. Cette figure mi-animale, mi-humaine est la transfiguration d'une descente de lit, peut-être la peau de quelque mouton ou autre bovidé : le motif rejoue le mouvement propre à l'histoire du tableau moderniste, à savoir le redressement de la représentation en perspective et son aplatissement sur la surface bi-dimensionnelle de la toile. L'objet choisi par Andrié (ainsi que le titre qu'il donne à son tableau) pour rejouer ce « mouvement » est évidemment ironique : car ici l'aplatissement « libérateur » reste étrangement *suspendu* dans un entre-deux, un flottement, comme retenu dans une coupable indécision. Mais cette apparence d'hésitation « théorique » manifeste au contraire une décision très forte, confirmée par le traitement de cette peau au moyen de lignes parallèles produisant une perspective légèrement biaisée dans la torsion légère de l'objet et de ses rondeurs. Le dessin à la main de cette demi-grille

¹⁴ Didier Ottinger écrit ainsi : « La tactilité joue pour Duchamp un rôle d'intercesseur comparable à celui de l'infra-mince. Comme lui, elle laisse deviner qu'il existe un au-delà des apparences qu'ignore notre appréhension « rétinienne » du monde. Confronté à une image reconnue comme plane, notre sens tactile nous ouvre les portes de la profondeur. (...) La main est, pour Duchamp, douée de paradoxales capacités « visionnaires » (...) Tactilité, infra-mince sont tour à tour sollicités par Marcel Duchamp pour démontrer la porosité qui existe entre la perception et l'intellection. Ils permettent le passage de la deuxième à la troisième dimension, comme celui de la troisième à la quatrième qui est celui de l'idéalité. » (in *Duchamp sans fins*, pages 34-35, L'Echoppe, 2000).

¹⁵ « *Marcel Duchamp* : Depuis Courbet, on croit que la peinture s'adresse à la rétine ; ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! Avant, la peinture avait d'autres fonctions, elle pouvait être religieuse, philosophique, morale. Si j'ai eu la chance de pouvoir prendre une attitude anti-rétinienne, malheureusement ça n'a pas changé grand-chose, tout le siècle est complètement rétinien, sauf les surréalistes qui ont un peu essayé d'en sortir. (...) Il faudrait que ça change, que ça ne soit pas toujours comme ça.

– *Pierre Cabanne* : Votre prise de position a été jugée comme exemplaire mais elle n'a guère été suivie.

– *M. D* : Pourquoi voulez-vous qu'ils la suivent ? On ne peut pas gagner de l'argent avec ça !

– *P.C* : Vous auriez pu avoir des disciples.

– *M.D* : Non. Ce n'est pas une formule d'école de peinture où on suit le bonhomme, le maître. C'était une position beaucoup plus élevée, à mon avis. » (*op.cit.* page 74)

Il importe d'indiquer ici que si Luc Andrié ne désespère pas de vendre à l'avenir quelques-unes de ses peintures, cette perspective ne paraît cependant n'avoir eu que peu de conséquence sur leur contenu : si l'époque actuelle a appris à se montrer attentive à des manières spectaculaires de lui être désagréable, elle est parfois plus retorse à l'égard de ceux qui la montrent, avec des moyens modestes, dans son plus simple appareil.

tremblotante est d'ailleurs plus « tactile » que « visuel » : les traits n'organisent pas la construction spatiale du tableau (perspective ou géométrique) mais invitent le regard à *glisser* sur la blanche écume de la surface de la toile plutôt qu'à se taper la tête contre elle...

Luc Andrié explore ainsi les dimensions de l'espace au moyen de plans qui produisent des « effets » peu flatteurs à l'œil : les couleurs sont rarement vives, l'artiste privilégiant les teintes sourdes, opaques, voire parfois les accords entre des coloris intermédiaires. De même, dans les fonds qui produisent habituellement des espaces lointains, il ne propose que rarement un effet pouvant suggérer la profondeur. On en trouve un dans *valises*, de 2002, dont les trois objets superposés montrent avec subtilité la continuité qui relie la vision en perspective et le plan bidimensionnel de la toile. Mais depuis cette peinture, les fonds des tableaux sont pratiquement tous réalisés en aplats monochromes. Non pas, encore une fois que la peinture d'Andrié cherche à s'apparenter et à s'aligner sur l'orthodoxie moderniste, mais parce que la complexité de l'espace est recherchée, explorée, par le moyen d'un sens plus « physique ». Or les aplats mats et uniformes, en relation avec la présence du sujet peint dessus, permettent la suggestion d'un « toucher » possible, que le peintre met souvent en œuvre dans le traitement de son motif par un *glissement* entre l'objet et l'espace qui est autour de lui. La plus évidente démonstration de ce procédé est donnée dans le tableau justement titré *monochrome* (2005) : le fond ocre-jaune du tableau devient, de manière continue et par concrétion au centre, un cadavre de rat, le genre de choses que nul n'accepterait de toucher si ce n'est, justement, avec quelque chose comme le bout d'un pinceau. En le peignant de manière à montrer comment il a tripoté cette réalité sordide, Andrié précise du même coup la posture à adopter pour regarder ses toiles : elles s'adresseraient surtout à celui qui sait voir *avec ses pieds*, ce qui n'est au demeurant pas inutile quand on habite dans les villes modernes¹⁶ ! Parfois encore, des plans représentant justement des espaces de villes, des architectures, se touchent si brutalement, se frictionnent de manière si forte qu'ils provoquent le sentiment d'une rupture visuelle. Il semble alors que l'on devrait démonter physiquement les plans du décor afin de s'engager vers ce qui se tient au-delà de ses éléments mal joints : par exemple, *parking*, de 2003, montre un fond de mur qui tombe comme un rideau sur un sol noir où des lignes d'emplacement pour les voitures dessinent une perspective dont le point de fuite relève de la pure fiction. Car le corps tout autant que le regard semblent destinés à ne pouvoir faire autre chose que de s'écraser contre ce fond (il y a en ce sens des taches sombres sur ce mur qui attestent probablement de tentatives antérieures), la seule échappée envisageable à ce sinistre projet (la loi de la modernité est vraiment *dure* mais c'est la loi !) étant d'imaginer passer de l'autre côté en défaisant les surfaces petit à petit, ou en les usant lentement. On retrouve encore cet aspect de décor démontable par un « regard tactile » dans *arrière-plan* où un espace muré sur trois côtés de moellons lourds enferme une forme qui pourrait avoir été sculptée à la main dans de la terre : de ce fait, la solidité du mur lui-même se trouve mise en doute, d'autant plus que le peintre lui a donné une configuration peu rigoureuse, comme si encore une fois son pinceau avait autant œuvré à disjoindre des surfaces factices qu'à les rendre parfaitement ajustées et solidaires. On sent qu'il y a dans tous ces espaces fictifs de la place pour se *glisser*, à condition de ne pas redouter le travail manuel.

Ainsi, Luc Andrié produit des peintures qui agissent en permanence sur l'espace, ou plus exactement, il convoque ses sujets pour mettre l'espace du tableau en déséquilibre, dans un dérèglement des repères habituels du regard, qui inciterait presque le spectateur à s'accrocher pour ne pas tomber en croyant sentir le sol se dérober. Son projet n'est pas de produire des *images* plus ou moins réussies des êtres et des choses (il n'est pas Tuymans¹⁷), ni de proposer

¹⁶ Dès 2003 le tableau intitulé *paillason* suggérait cette possibilité.

¹⁷ La peinture de Luc Tuymans n'ignore pas la question de la lumière artificielle, comme le montre la série des tableaux *Diapositives* (2002), notamment. Mais ce motif s'inscrit dans une perspective de la peinture comme

celles de la peinture elle-même (il n'est pas Richter). Il cherche à réduire au minimum la dimension rétinienne de l'activité visuelle et d'accentuer la dimension « tactile » du regard¹⁸. Et pour cela il s'attache à des réalités proches et familières qui lui permettent de « pétrir » l'espace pictural, entreprise le contraignant à s'impliquer corps et âme au milieu de réalités *qu'il ne représente pas*. Ce pétrissage se fait dans toutes les dimensions possibles, réelles ou illusionnistes. Il n'y a pas dans ce projet artistique la moindre trace de dualisme, de hiérarchie, d'opposition entre le sujet et l'objet, le médium et son contenu, la matière et l'idée. Les actes posés sur la toile sont toujours parfaitement singuliers et déterminés (autrement dit, il n'y a pas de « geste absolu », chaque tableau agit à sa manière et c'est leur totalité qui tend à rendre le monde un peu plus « respirable », habitable). On l'a déjà bien vu avec le plan du tableau, sa surface, et les figures qui viennent la toucher « par derrière » (*en se déboutonnant et en se reboutonnant*). En 2003, avec *matelas*, les objets poussent vers la droite, avec *pause-déjeuner*, ils invitent à plonger vers le sol et le fond dans une perspective complexe, avec *la cantine*, ils tirent le regard vers le haut. En 2006, le tableau devient comme un drapé qui se plisse (*cerwin*), ou l'intérieur d'une boîte contenant une étrange boule-tête (*vidéo*) etc. Cette action constante à l'intérieur de l'espace du tableau participe aussi de cet « érotisme » qui n'a pas d'autre finalité que de faire naître et croître un espace proprement symbolique.

4.

Car l'érotisme est enfin une manière d'approcher l'idée de la mort, qui ouvre nécessairement à la différence symbolique. Nous l'avons déjà rencontrée à plusieurs reprises dans les tableaux de Luc Andrié : *le curteur* et *monochrome* en étaient des figures explicites. A dire vrai, les tableaux comme *emballage* ou même *vitrine*, traitent du même enjeu qui n'advient

mémoire, individuelle ou collective, le présent étant d'emblée considéré comme la trace d'événements anciens enfouis dans la conscience (malheureusement souvent la « bonne conscience »). Les peintures de Tuymans ont charge de restituer ces traces qui sont celles d'un monde « révolu » dont elles maintiennent visibles les vestiges ; elles n'ont en fait rien à faire du réel actuel et des forces qui s'y opposent. C'est pourquoi il s'agit d'un travail qui est d'emblée nostalgique et qui se réduit à la scie classique de l'image et de la problématique mnémonique. On comprend trop bien ce qui plaît là-dedans, et ce qui amène l'épuisement évident du travail lorsque la source initiale est tarie. Faut-il le préciser davantage : Luc Andrié est un peintre du monde présent, il est reporter-peintre !

¹⁸ L'historien d'art Aloïs Riegl avait qualifié d'« haptisch » les sensations tactiles suggérées par le biais de la vue. On se rappelle que dans son *Francis Bacon, Logique de la sensation* (chapitre 17, « L'œil et la main », éditions de la Différence, Paris, 1981) Gilles Deleuze définit ainsi la sensibilité optique particulière désignée par cette notion : « On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite de la main à l'œil, dans un sens ou un autre (...) mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction du toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. » Et Deleuze conclut son livre ainsi : « Les mots dont Leiris se sert pour Bacon, la main, la touche, la saisie, la prise, évoquent cette activité manuelle directe qui trace la possibilité du fait : on prendra sur le fait, comme on « saisira sur le vif ». Mais le fait lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du troisième œil, un œil haptique, une vision haptique de l'œil, cette nouvelle clarté. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette fonction haptique issue du diagramme. » Il n'y a pas de doute que les peintures de Luc Andrié relèvent de la recherche d'une telle vision. Et on pourra au passage remarquer le même penchant pour les aplats de couleurs chez Bacon et chez Andrié, avec des teintes identiquement « impures », provocantes visuellement (comme chez Guston d'ailleurs, ce dernier convoquant aussi une étonnante épaisseur de matière picturale). Je me hasarderai aussi à me demander ici si le rejet par Duchamp de la peinture « rétinienne » ne l'a pas conduit – ironie de l'histoire – à méconnaître longtemps la fonction tactile inhérente au regard, et donc à ne proposer qu'un « érotisme » amputé d'une de ses voies essentielle, un érotisme davantage « mental » ou « théorique » que pouvant prendre appui sur la sensation elle-même. A moins que l'enjeu n'ait été pour lui de séparer d'abord le « visuel » (associé au *mental* de la tradition picturale, dans *Le Grand Verre*) de « l'haptique » afin de parvenir à proposer petit à petit une représentation « claire et distincte » de celui-ci (ce pourrait être le projet tardif, et même posthume, d'*Etant donnés...*, ce « troisième œil », la place des ready-made étant ici ambivalente), mais alors dans une conception « dualiste », c'est-à-dire sanctionnée par la frontière de la mort, des fonctions humaines. On comprend en tout cas la nécessité où se trouvent des artistes de réouvrir cette voie d'un érotisme vivant par la peinture même.

pas seulement comme une critique du monde actuel, mais comme une dimension inhérente à la réalité dont l'artiste veut s'approcher au plus près. Il est donc légitime de dire que toutes les toiles d'Andrié contiennent nécessairement une certaine dose de « morbidité », ou en tout cas qu'une inquiétude, voire un malaise produit par la suggestion de la mort, affecte le regard qui se venge sur eux (moins que chez tout autre peintre, on l'a vu, le regard n'est, pour cet artiste, *innocent*). Traduire l'espace des corps, et chercher à restituer les frottements de leurs surfaces concrètes, cela revient – si le projet possède quelque profondeur – à se confronter avec leur finitude et à engager, soit comme artiste soit comme spectateur, sa propre finitude dans leur élaboration. Les bibelots inutiles de notre vie de consommateurs sont, bien évidemment, les véhicules idéaux pour dire cette déchéance mortifère qui traverse le monde où nous sommes : *tank* fait partie de ces jouets-là. Mais d'autres motifs d'Andrié sont inspirés d'objets décoratifs (le genre de céramiques ou de poteries que l'on trouve pour décorer un dessus de cheminée ou une table basse, comme la toile intitulée *le plat*, de 2003) et ils sont le support de cette vision imaginaire que nous avons indiquée comme propre à ce peintre et qui lui permet de faire apparaître la très sinistre vacuité qui règne autour de lui. Le très austère *Magritte du jour au lendemain*, dont le titre provient d'une boutade sur l'ambition de jeunes artistes à jouer les caïds de l'art, traite du temps et de l'écroulement de son cycle vaniteux : les deux chevaux gris reliés l'un à l'autre figurent un portique qui encadre un bloc inentamable de matière noire. Ils sont, comme dans certaines civilisations, ces colonnes posées de part et d'autre d'une pierre tombale ou d'un caveau, la porte même du néant central et sans issue, « Magritte ». Mais ce n'est pas seulement une illustration que propose ici Andrié : si « la mort » a dans *cette* peinture une réalité, c'est dans la mesure précisément où l'espace du tableau est « désactivé », qu'il est enserré et contraint à l'immobilité la plus complète dans un motif clos sur lui-même, tautologique. Il y a aussi des toiles plus ambiguës, qui évoquent plutôt la figure du temps qui passe : ainsi un bouffon moyenâgeux, un Quasimodo surgi du fond des âges sans crier gare, éclate de son rire édenté derrière le monumental serre-livres qui le soutient. L'auteur l'a étrangement titré *parachute* : voudrait-il suggérer par ce mot que l'humanité rend la chute des siècles moins brutale en peignant des tableaux ou en lisant des livres ? La grimace de certains autoportraits plein d'autosatisfaction grinçante (*compétition*), ou celles de ces trois femmes du tableau *toilettes* qui, telles les antiques Erinyes, semblent disposées à crever les yeux du spectateur coupable de trop regarder de près leur maquillage, sont d'autres variantes de ce poison mortel que l'art instille à ses dévots. Et il faut bien pour le sentir – et le faire sentir – cet érotisme impudique que le peintre s'est décidé à appliquer sans frémir et à tenir quoi qu'il lui en coûte : car c'est *en se déboutonnant et en se reboutonnant*, c'est-à-dire en s'éprouvant dans sa propre finitude corporelle, que l'artiste « peut se permettre de révéler des choses constamment cachées et de les mettre volontairement à la disposition de tout le monde ».

Il existe, dans le marché de l'art-biblot ou de certains produits d'hygiène, des figurines simplifiées d'êtres accouplés, condensant le double héritage improbable de l'art africain et de la simplification moderniste. Ces objets sont souvent vendus sur les marchés de plein air par un sous-prolétariat immigré ou, à l'autre bout du système marchand, par les grandes boutiques du kitsch contemporain. En 2006, Luc Andrié a eu l'occasion de fréquenter de près ces réalités, de les photographier, et elles sont devenues la source de nouvelles peintures où la dimension érotique et sexuelle a fait une apparition beaucoup plus explicite. La première de ces toiles a été *complication 1* : son titre est une évocation d'un tableau éponyme de Philip Guston qui se trouve dans la collection du Musée Ludwig à Cologne. Dans nombre de tableaux du Canadien, les objets flottent dans l'espace, sur un fond bleu ou rose, dans une vacuité étrange qui laisse totalement indécis devant le sens de cette apesanteur. Le motif élaboré par Andrié est plus vide encore que les réalités de Guston : deux silhouettes d'homme

et de femme se font face, semblant se supporter l'une l'autre dans leur accouplement sur fond bleuté légèrement sali dans le bas. Cette représentation de l'union par la mise ensemble de deux formes molles et creuses produit un maniérisme vulgaire, sinistre par la normalisation qu'elle sous-entend (et qui la sous-tend en retour). On se croirait parvenu enfin au Ciel des Idées, sinon que celles-ci ont dégénéré en simples fantômes, dans la rencontre improbable des tenants de l'Âme et de ceux du Corps : mais rien ne tient, tout cela est d'un vide vraiment accablant. Cette image est aussi une manière plus radicale pour le peintre de dire avec une certaine brutalité l'espèce de constante déception qui vient des formes de l'art : en montrant un tel *déshabillage*, obscène de vacuité, Andrié vise quelque chose des pratiques artistiques formelles dans ce qu'elles ont de commun avec la simple bulle de savon, jolie un instant mais déjà gluante et soudainement crevée. De la même manière pourrait l'être la pupille de l'oeil. On comprendra alors le titre comme un aveu de la *complication* où est le peintre qui s'est mis dans la difficile gageure de donner forme à un pet.

On se souvient de la phrase de Georges Bataille : « Je pense comme une fille enlève sa robe. A l'extrémité de son mouvement, la pensée est l'impudeur, l'obscénité même. » Assurément le peintre envisage quelque chose de cet ordre dans le contexte trop propre de sa Suisse protestante trop ordonnée. *complication 1* est une manière plus radicale encore d'enlever sa robe que les pitreries proposées dans les autoportraits. Trois autres peintures s'inscrivent dans sa suite et complètent le projet érotique : *pschitt* a été réalisé à partir d'une statuette pour guéridon que l'on peut trouver dans l'intimité des meilleures maisons. C'est un parfum artificiel qui flotte dans la stérilité d'une atmosphère familiale perverse et on pourrait tout aussi bien l'intituler « publicité télévisuelle » tant il fait penser aux annonces pour produits hygiéniques des écrans cathodiques. Dans la même veine encore, *éponge* renvoie à l'objet qui a peut-être été à sa source : les deux figures, féminine et masculine, sont enlacées dans une petite sculpture à la matière savonneuse, comme un hommage ambigu à un Henry Moore qui se serait intéressé à l'accouplement plutôt qu'aux maternités. Cette peinture est une vision hilare de la misère sexuelle réifiées dans les affaires les plus insignifiantes et à laquelle il faudrait que chacun voue un culte (un lèche-culte, devrais-je écrire, si on pense à la forme que l'on donnera bientôt aux glaces à la groseille !). Quant à *valets*, il offre, en profilé et dans une version moins éthérée que *complication 1*, la même configuration du couple hétérosexuel standardisé dans un coït « à la hussarde », déjà aussi entamé qu'un gruyère par une souris, à moins qu'il ne s'agisse d'un mauvais tango argentin... Chers amis romans amateurs d'abstractions droites ou d'art contemporain sérieusement international, tout ceci n'est-il pas d'une bien sottise vulgairité, ou bien ?

En tout cas, tout ceci trouve une forme d'apothéose *sans queue ni tête*. Le petit tableau rose qui porte ce titre condense, avec une évidence bien surréaliste qui aurait assurément convenu au Magritte de « la période vache », les thèmes de l'objet fétiche, du sens du toucher, de l'érotisme ou encore de la mort. Une grosse main rose tient entre le pouce et l'index une minuscule brouette dans laquelle est posée, sur un de ses bords et prête de tomber, une forme qui s'apparente assez à un sexe mou, penché au-dessus du vide tel le passager d'un navire pris de nausée. Mais il semblerait que cet appendice puisse aussi être l'extrémité de l'index tendu qui donne un peu l'impression d'avoir été raccourci, amputé d'une ou deux phalanges. C'est peut-être qu'au final, ce sera toujours le regard, la tête et non le corps qui donnera la direction à suivre à la brouette de l'art et qui fixera les tarifs de chaque oeuvre : « Bas les pattes, le touche à tout ! ». L'angoisse de castration n'est pas loin, et le malaise qui l'accompagne non plus. On pense alors à la fameuse *Patte* de Philip Guston, cette main pataude essayant de peindre (de se peindre elle-même ?), qui marque le début de la trahison du peintre et de ses ennuis avec les bien-pensants de l'abstraction lyrique (peut-être l'équivalent du formalisme abstrait actuel). Celle qu'avance impudemment notre artiste suisse rapporte du fond d'un slip

trop propre quelque chose d'un peu bizarre, et nous l'offre comme un cadeau de fin de partie assez peu ragoûtant.

« Il faut bastonner le réel » dit Luc Andrié. Le petit morceau de chair flasque de *sans queue ni tête* pourrait bien être son plus redoutable argument.

Emmanuel Latreille