À propos de Ce *qui n'a pas de prix* d'Annie Le Brun

Pascaline Mourier-Casile

Pascaline Mourier-Casile est universitaire, écrivain et peintre. Dernier ouvrage paru : *Paula toute seule,* Éd.Maurice Nadeau, 2014

COMMENT VIVRE, ÉCRIRE ET PENSER EN TEMPS DE MISÈRE ?

Dans les textes critiques qui saluent chacun de ses livres Annie Le Brun est régulièrement définie comme *l'insoumise*, *la rebelle*, *l'insurgée*, *la révoltée*, voire, plus poétiquement, *l'échappée* ou *la mécontemporaine*. Parlant d'elle-même, elle avoue sans ambages être du côté des saboteurs, des déserteurs[1] et préférer toujours, en raison d'une naturelle répugnance pour quelque affiliation que ce soit, aux voies de grande circulation les chemins de traverse qui permettent de se tenir *à distance*. Sans se préoccuper de jouer un rôle dans le monde – sinon, peut-être, pour essayer, si peu que ce soit, d'en changer les donnes. Elle reconnaît aussi n'avoir « jamais été impressionnée que par la magnifique invention d'une révolte que certains ont su opposer à l'inacceptable *condition humaine* »[2].

Je referme *Ce qui n'a pas de prix* et me reviennent en mémoire des bribes d'un poème d'André Breton[3] où il me semble voir (par impossible et anticipation : le poème date de 1940, elle n'était pas encore née) passer la frêle silhouette indomptable d'Annie Le Brun :

« Je ne suis pas pour les adeptes
Je n'ai jamais habité au lieu dit La Grenouillère [...]
Je n'ai jamais été porté que vers ce qui ne se tenait pas à carreau
Un arbre élu par l'orage [...]
Je n'ai vu à l'exclusion des autres que des femmes qui avaient maille à partir
[avec leur temps... »

L'ONDE DE CHOC SURRÉALISTE

Si je cite ici Breton, c'est parce que la lecture de *Nadja* et de *L'Amour fou* fut pour Annie Le Brun, à 17 ans, une expérience fondatrice. Un ébranlement irréversible dont l'onde de choc n'en finit pas, aujourd'hui encore de se faire sentir. Elle est d'emblée et une fois pour toutes entrée en surréalisme comme dans son élément. « Avec le surréalisme, dit-elle, on respirait ».

[1] *Ce qui n'a pas de prix, Beauté, laideur et politique,* Stock, 2018, p.168.
[2] *Du trop de réalité*, Stock 2000, cité ici en Folio Essais, 2018, p.10.
[3] *Pleine Marge*, OC, LaPléiade, Gallimard, 1992, p. 1180.

Soyons claire : ce qui a happé Annie Le Brun à 17 ans et qui continue à la retenir, ce n'est pas un mouvement littéraire et/ou artistique, fût-il d'avant-garde ; elle s'est toujours farouchement opposée à toute tentative d'y réduire le surréalisme.

Non. Ce qu'elle a fait sien à jamais dans la vie comme dans l'écriture, c'est « la révolte fondamentale » où s'enracinait « la plus large tentative pour repenser tout l'homme, qui plus est en donnant la prérogative à la sensibilité »[4]*. Tout l'homme : raison et folie, amour et liberté, désir et passion, enfance et révolte, rêve et imagination. Et les mythes à réinventer. Et l'inconscient comme la part la plus agissante de ce que nous sommes. Et toutes nos zones d'ombre. Et « l'infracassable noyau de nuit » qui est en chacun de nous. C'est l'abandon à « l'aventure de l'esprit », le grand « appel d'air » qui fait refluer les limites du réel et dispose à portée de nos mains une multiplicité d'horizons plus bouleversants d'être, chaque fois à réinventer. C'est la pratique de l'écart absolu, et le projet de « repassionner la vie », et la folle tentative de donner un sens à un monde qui n'en avait plus. C'est, enfin, contre l'emprise réductrice d'un prétendu réel qu'on nous a appris à accepter comme tel, contre les injonctions de réalité qui voudraient nous y intégrer, l'intraitable refus de s'en tenir à ce qui est, la jubilatoire revendication du « peu de réalité », porte ouverte à l'utopie et au rêve, générateur d'insoumission et de révolte.*

Et c'est dans la lignée d'un surréalisme ainsi défini, dans le droit fil des enjeux qu'il s'est fixés, des valeurs qu'il a cherché à promouvoir, de ses propositions pour tenter, à défaut de « changer le monde » au moins de « changer la vie » que s'inscrit l'œuvre – et la vie – d'Annie Le Brun. En retrait, à l'écart, « À contre-courant », « À contre-temps », comme il est écrit dans un poème d'*Annulaire de lune*.

Une œuvre dans un premier temps tout entière vouée à ce qu'elle nomme « l'insurrection poétique ». En dix ans, de 1967 (*Sur le champ*[5]) à 1977 (*Annulaire de lune*[6]), elle publie coup sur coup six recueils poétiques. L'année 1977 marque sinon une rupture au moins un tournant. En même temps qu'*Annulaire de lune* paraît un virulent pamphlet contre le militantisme féministe, *Lâchez tout*[7]. Désormais les poèmes cèdent la place à des essais et à des recueils d'articles. En 2004, *Ombre pour Ombre*[8], qui rassemble les recueils publiés et « des choses plus lyriques » qu'elle n'a jamais cessé d'écrire parallèlement à ses essais, semble bien faire office d'Œuvres Poétiques Complètes – et jusqu'à maintenant Définitives…

Annie Le Brun justifie cette bifurcation par le sentiment d'une urgence d'agir : « Je me suis sentie obligée », dit-elle, « d'essayer de comprendre ce qu'on était en train de vivre comme si, pour échapper au malheur de ce temps, il fallait tenter de le penser »[9]. Le malheur de ce temps venant à ses yeux, précisément, de ce que tout y est fait pour empêcher de penser, pour détourner du désir de comprendre les ressorts, les enjeux et les effets du monde tel qu'il nous est imposé.

[4] *Du trop de réalité*, p. 31.
[5] Éd. Surréalistes, 1967.
[6] Éd. Maintenant, 1977.
[7] Éd. du Sagittaire, 1977.
[8] Gallimard, 2004.
[9] Revue *Les hommes sans épaules*, n° 41, 2016.

DES ESSAIS POUR PENSER

Certains de ces essais (je les qualifierai – pour aller vite, tout en sachant bien qu'Annie Le Brun dirait ici : à contre sens – de *littéraires*) sont consacrés à des écrivains qui, de Sade à Césaire en passant par Breton, Roussel, Jarry, Fourier et quelques autres ont en commun d'être « en écart absolu avec l'esprit de l'époque ». Et grâce auxquels, confie-t-elle dans *De l'éperdu*[10], il lui est « encore possible de respirer malgré tout », parce que « leur intraitable refus de s'en tenir à ce qui est peut seul donner sens à une existence apparemment condamnée à en avoir de moins en moins »[11]. D'autres ouvertement polémiques, voire pamphlétaires, s'en prennent frontalement à « l'esprit de l'époque » anesthésiant et mortifère. Des uns aux autres il n'y a pas solution de continuité mais bien prolongements et nécessaire complémentarité. Ainsi c'est dans *Appel d'air, réflexion sur la poésie*[12], en 1988, et dans *Qui vive, considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*[13], en 1991 qu'elle a pour la première fois mis en évidence « le grand crime » commis « contre la vie sensible » dont elle ne cessera plus de pointer, dans *Du trop de réalité* et dans *Ce qui n'a pas de prix,* les proliférantes figures et les toujours plus délétères conséquences. Les uns et les autres proposent comme seuls antidotes face à un monde « où tout court à sa perte »[14], face à l'anesthésiant « bonheur dans la soumission » qui cherche à « s'imposer en art de vivre », la prise de conscience, la lucidité, le pas de côté, la désertion, le refus de l'ordre des choses, « l'écart absolu », la violence passionnelle de la subversion poétique.

Ainsi, de livre en livre, Annie Le Brun poursuit parallèlement, la description documentée (doublée d'une analyse sans concession) du monde contemporain tel qu'il est (tel qu'on nous l'impose, tel aussi que nous acceptons qu'il soit), l'implacable dénonciation de ceux qui, en toute conscience ou par incapacité à repérer les mécanismes et les stratégies qui y sont à l'œuvre, le font toujours un peu plus ce qu'il ne cesse de devenir. Et la mise en évidence des effets pervers, destructeurs et peut-être irréversibles qu'il exerce sur chacun de nous.

Dans *Du trop de réalité* – le titre ne prend tout son sens que d'entrer en résonance avec la revendication par André Breton du « peu de réalité » dont il constitue le négatif – elle met en pleine lumière la prolifération mercantile d'une réalité excessive qui, à la faveur de « la société en réseaux » avec laquelle, dans les années 1990, « tend à se confondre un monde de plus en plus déterminé par la communication informatique », s'offrant à nous *comme prête à consommer*, ne cesse de nous solliciter. Réalité envahissante qui, par saturation et gavage – mis indifféremment sur le même plan, trop d'objets, trop d'images, trop d'informations finissant par se neutraliser – se réduit à n'être plus qu'une asphyxiante « prolifération de l'insignifiance ». Non sans toutefois « nous assiéger au plus profond de nous-mêmes » en portant atteinte au langage, au corps, à la pensée, à la poésie et à l'art, à notre environnement extérieur et à *notre espace du dedans* : l'imaginaire, le désir, l'amour, le rêve, tout l'incalculable, le non-monnayable, tout *ce qui n'a pas de prix* et qui pourtant fait que notre vie vaut d'être vécue.

[10] Gallimard, 2000.
[11] *Du trop de réalité,* p. 11.
[12] Verdier, 1988.
[13] Ramsay/J. J. Pauvert, 1991.
[14] *Ce qui n'a pas de prix,* p. 143.

« L'ART CONTEMPORAIN », UN RÉVÉLATEUR DE LA DÉGRADATION DU MONDE

Dix-huit ans après la parution de *Du trop de réalité*, *Ce qui n'a pas de prix* prend acte de l'incoercible aggravation d'un état des choses désormais désastreux. On est passé du trop de réalité au trop de déchets et on assiste à un enlaidissement envahissant du monde. La communication informatique a envahi définitivement la totalité de notre espace sensible, physique, mental, imaginaire. La marchandisation devenue délirante se double d'une financiarisation galopante dont les effets, méfaits et forfaits se font sentir à l'échelle mondiale.

Pour mener à bien la description, l'analyse et la dénonciation de ce (dés) ordre nouveau des choses du monde, Annie Le Brun a choisi comme poste d'observation et grille d'interprétation privilégiés « l'art contemporain » ou plutôt ce qui nous est présenté comme tel par ses tenants : artistes, amateurs, collectionneurs, théoriciens ou thuriféraires. Et par ceux – richissimes – qui les financent. Le choix de cet angle d'attaque se justifie d'abord en raison d'une coïncidence chronologique : il se trouve que les années 1990 où elle situe le point de départ du désastre qu'elle étudie voient simultanément

- l'emballement du marché de l'« art contemporain » (les enchères se chiffrent en millions de dollars, parfois plusieurs dizaines : plus de 50 pour un *Balloon Dog* de Koons, 100 pour la *vanité* de Damien Hirst, *For the love of God*, réplique d'un vrai crâne humain recouvert de platine et incrusté de 8 601 diamants), magiquement métamorphosé en investissement des plus fructueux ; voici venu le temps des *specullectors* qui désormais lui assureront, par leurs colossales mises de fond, un impact international ;
- la mutation du *trop de réalité* en *trop de déchets,* responsable, pour une bonne part, de l'enlaidissement du monde ;
- et, avec l'appui d'un Internet devenu mondial, la mise en place acharnée de la financiarisation de l'économie, prête à s'assujettir l'ensemble des activités humaines.

Pour Annie Le Brun, c'est dans le champ économique, politique et éthique qu'il convient d'aborder l'« art contemporain » et non pas, de l'intérieur des « frontières ontologiques de l'art » (dont précisément il revendique d'entrée de jeu l'extension et la transgression), par le seul biais de ses critères affichés de définition et de reconnaissance. En cessant donc de ne vouloir y voir rien d'autre qu'une « révolution artistique ».

Soyons claire : l'expression « l'art contemporain », *ainsi que les guillemets le signalent d'emblée, ne prétend pas ici désigner la totalité de la pratique et de la production artistiques actuelles mais, auto-proclamée comme telle, une certaine catégorie d'entre elles, clairement définie et circonscrite. La plus – sinon la seule – ostensiblement visible parce que la seule vraiment – et mondialement – médiatisée. C'est-à-dire : donnée à voir. La formule, ainsi ritualisée, fonctionne comme une marque déposée, ou mieux encore un AOC, dont elle a les mêmes visées de délimitation, d'occupation et de*

défense d'un territoire. Ou, pour parler de manière moins prosaïquement terre à terre, plus scientifique[15]*, comme un « paradigme ». Soit, selon Nathalie Heinich transposant dans le domaine artistique la notion élaborée par Kuhn, « une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine […], un socle cognitif partagé par tous*[16]*. Cette précaution prise, je l'utiliserai désormais, comme Annie Le Brun, sans guillemets.*

LA MARCHANDISATION DE L'ART

Ce qui, depuis les années 1990, a assuré le triomphe pérenne de l'art contemporain – s'il est vrai, comme l'écrit en 2014 Nathalie Heinich, que « aujourd'hui les spécialistes, les institutions d'État, les acteurs du marché les plus influents comme les publics les plus fortunés et les plus diplômés, se situent résolument du côté de l'art contemporain »[17] – aux yeux d'Annie Le Brun ne relève nullement du champ de l'art. Mais bien plutôt de la « collusion » inédite, qui s'est alors mise en place entre les mondes (jusqu'ici opaques – sinon même opposés) de l'art, des industries du luxe et de la haute finance. Et c'est, du même coup, leur parfaite adéquation : le monde de l'art contemporain fonctionne selon les mêmes mécanismes, protocoles, et dispositifs que les deux autres et vise à produire les mêmes effets.

Tout pour l'art contemporain se joue sur ce qu'il est désormais convenu d'appeler le *marché* de l'art. La valeur d'une œuvre d'art – ou plutôt d'une « proposition » artistique, comme il convient aujourd'hui de dire – ne s'estime plus à l'aune de ses qualités esthétiques et encore moins à celle de sa capacité à émouvoir celui qui la regarde, de son pouvoir d'en ébranler durablement la sensibilité et l'imaginaire. Mais bien à la mesure de l'énormité de la somme qu'un milliardaire-collectionneur est prêt à débourser (en spéculant sur une future plus-value tout aussi colossale) pour l'ajouter à son portefeuille. À celle du prix qu'elle a coûté à réaliser, de celui qu'elle est susceptible d'atteindre dans une vente aux enchères, organisée par une grande maison de vente internationale, par un magnat du luxe amasseur, plus qu'amateur, d'art, voire par l'artiste lui-même organisant sa propre marchandisation… Ou, mieux encore, dans l'une de ces *Foires Internationales*, luxueux supermarchés de l'art contemporain où se donne, en pleine lumière, le spectacle grandiose de la « transmutation de l'art en marchandise et de la marchandise en art ». Les membres de « l'aristocratie du profit » s'y pressent pour se faire reconnaître pour tels et/ou se donner un alibi culturel, un supplément d'âme en quelque sorte, en célébrant dispendieusement les noces de l'Art et de l'Argent-roi. En raison de la cote faramineuse qu'ont atteint leurs productions (et de la fortune qui leur est ainsi échue) les artistes, les praticiens, de l'art contemporain – ceux du moins que l'on retrouve partout, toujours les mêmes, à travers le monde – font désormais légitimement partie de cet entre-soi des *rich and famous*. Ils sont sans doute deux douzaines tout au plus, mais leur omniprésence dans tous les lieux du monde où l'art se donne à voir occupe tout l'espace disponible et en exclut, de fait, tout ce qui pourrait se faire d'autre en matière de création artistique.

[15] Cf. Thomas S. Kuhn : *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972.
[16] *Le Paradigme de l'art contemporain*, p. 41, Gallimard, 2014.
[17] op.cit, p. 51.

Annie Le Brun se contente d'en convoquer une petite poignée, dont elle décrit, dévoile et dénonce avec une réjouissante virulence les exploits les plus emblématiques. Elle ne retient que les plus célèbres (Koons, Hirst, Kapoor, Cattelan), les mieux médiatisés parce qu'ils sont les plus richement sponsorisés. Le plus souvent par les magnats des grands groupes mondiaux de l'industrie du luxe que l'emballement, la bulle financière du marché de l'art contemporain, au moins autant que leurs goûts affichés de collectionneurs, incite à des investissements culturels massifs qu'ils entendent bien rentabiliser. Les multinationales du luxe fonctionnent comme toutes les multinationales, en se donnant les moyens d'imposer partout leur production : les mêmes marchandises et les mêmes franchises. Il en résulte que, d'un bout à l'autre du monde, ce sont les mêmes artistes, les mêmes œuvres, les mêmes installations, les mêmes expositions qui tournent inlassablement, qui nous sont brutalement imposées, qui informent/déforment nos attentes et nos goûts, et, ne nous proposant aucune alternative, tendent à annihiler en nous toute velléité de révolte ou même de critique. (Et ce d'autant plus qu'une identique volonté d'uniformisation semble également à l'œuvre dans les choix restreints et répétitifs opérés parallèlement par les grandes institutions culturelles). Annie Le Brun invente le terme – et le concept – de *réalisme globaliste* pour désigner cette stratégie de domination et de soumission mise mondialement en place : l'art dit contemporain, dont elle a permis la promotion exclusive, en est l'art officiel…

Soyons claire : de la collusion entre l'art contemporain et l'industrie du luxe dont Annie Le Brun décrit et analyse de nombreux cas, je ne retiendrai ici qu'un seul exemple, parce que c'est le plus démonstratif, le plus extrême, et parce qu'il a particulièrement suscité sa verve vengeresse. Celui de l'incroyable collection de cinq sacs (dite la série Masters *parce qu'ils sont imprimés d'œuvres de cinq des plus grands* maîtres *de la peinture: Vinci, Rubens, Fragonard, Van Gogh, le Titien) imaginée par Koons pour le malletier Louis Vuitton et Bernard Arnault, propriétaire de LVMH, premier groupe du luxe dans le monde. Il ne s'agit plus ici de collusion mais bel et bien d'osmose sur fond d'appropriation éhontée. Ces sacs, vendus entre 1 000 et 4 000 euros, sont, dit tout bonnement leur inventeur, «des œuvres d'art ». Chacun d'eux est triplement et ostensiblement signé : par le monogramme de Louis Vuitton – subtilement manipulé pour sembler comme un reflet de celui de Jeff Koons qui lui fait face – et par les lettres métalliques du nom de l'artiste dont il donne à voir l'œuvre. Celle-ci n'est pas reproduite à partir de l'original mais empruntée à une série précédente,* Gazing Balls, *où de miroitantes boules bleues renvoyait au regardeur – ainsi doublement pris au piège – sa propre image tout en ne l'autorisant à voir le tableau qu'à travers le cadrage prévu par Koons. À l'intérieur du sac, l'acheteur découvre un portrait du « maître » pillé, en compagnie du lapin bleu emblématique qui fait rituellement pour Koons fonction de portrait. Et il peut aussi lire, gravées au fer, les biographies parallèles des deux artistes ainsi mis sur un pied d'égalité. Sidérant – et performant – dispositif mûrement élaboré par un artiste mégalomaniaque…*

Moralité de cette édifiante histoire : la sortie triomphante de la collection fut somptueusement fêtée par un dîner de deux-cent couverts (tout le beau monde de l'art et de la culture) donné au Louvre devant le tableau le plus célèbre du monde, La Joconde*, promu au statut mercantile de sac de luxe, rendu éminemment désirable par son kitsch rutilant. Et, comme de bien attendu, « cette belle opération de marketing international », doublée « d'une des plus grosses entreprises de dépeçage culturel jamais connue », a eu une très positive influence sur la vente des produits Vuitton.*

Pour sourire un peu et finir sur une note un peu moins déprimante, je livre à la méditation du lecteur cette énormité d'un journaliste ébloui et bouleversé pour qui, loin de n'être qu'une ligne de sacs de luxe, la série Masters *est (mais oui mais oui) « la méditation d'un artiste sur les maîtres anciens, […] une méditation en forme de sac ». Et, à en croire l'artiste, ses sacs Koons-Vuitton, non contents d'être des œuvres d'art seraient « une célébration de l'humanité ». Et ne viseraient à rien moins qu'à « abolir la hiérarchie liée aux beaux arts et aux maîtres anciens ».*

Deux générateurs semblent avoir déclenché l'écriture de *Ce qui n'a pas de prix*. Et ils ont l'un et l'autre, mais à des niveaux différents, à faire avec l'art contemporain.

UN PREMIER GÉNÉRATEUR : L'ENLAIDISSEMENT DU MONDE

C'est d'abord le constat, tout à la fois navré et révolté, qu'Annie Le Brun dresse de la progression exponentielle de l'enlaidissement du monde (induit par la surproduction immaîtrisable des déchets de toute origine mais aussi par la mondialisation croissante des exactions, dévastations et spoliations causées par la brutalité devenue sans contrôle et sans limites du capitalisme financier) qui, d'un continent à l'autre, malmène et défigure notre environnement visible, et, du même coup aussi, sans que nous en prenions clairement conscience, nos paysages intérieurs. Et ce alors même que la publicité, omniprésente sur nos murs, nos écrans et nos ondes, ne cesse de nous enjoindre à la Beauté, que l'on en arrive à parler d'une « esthétisation du monde » et même d'une véritable « économie esthétique », cautionnées et promues par les « stratégies de séduction esthétique » d'un improbable nouvel avatar du Tout Puissant Capital, le *capitalisme artiste*. Parce que son mode de fonctionnement est fondé sur l'hyperconsommation – et donc sur le toujours plus de déchets – le capitalisme est, par définition, une « machine de déchéance esthétique et d'enlaidissement ». Mais, exactement pour la même raison – le style, la beauté des objets produits, la prise en compte et le formatage des goûts du consommateur potentiel étant de puissants incitateurs à la consommation – il peut aussi devenir « un mode de production esthétique »[18].

Et tout se passe comme si pour colmater, pour « racheter », ou plus exactement pour dénier et ainsi tenter de rendre invisibles les ravages causés par la laideur proliférante du monde – tout en nous rendant chaque jour un peu plus insensibles à leurs effets – il était nécessaire d'inventer son prétendu contraire,

[18] Cf. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy : *L'Esthétisation du monde*, Gallimard, 2013.

le leurre (ou plutôt l'alibi) d'une beauté formatée, « contrefaite », « surjouée jusqu'à la caricature ». Et c'est ainsi que, des visages « botoxés » aux trésors du patrimoine ostensiblement *relookés* (sans négliger les exploits du *home staging*), des corps *bodybuildés* (ou filiformés selon les canons de l'esthétique anorexique) au réaménagement boboïsé des cœurs de ville et au faux luxe ostentatoire et dérisoire des centres commerciaux qui les cernent, on assiste ainsi à un « véritable acharnement esthétique » lequel, connecté à l'explosion de l'informatique, ruisselle, d'un continent à l'autre, du haut en bas de la société. Dans et par cette surenchère, la prétendue esthétisation du monde qui nous est imposée devient une nouvelle source de laideur et les notions même de beauté et de laideur perdent toute pertinence. Comme dans l'art contemporain justement, dont un des critères définitoires est l'effacement des valeurs de beauté et de laideur – et même de goût et de dégoût – et pour lequel la quête de la beauté a cessé d'être le moteur de la démarche esthétique, remplacée désormais par la recherche de la sensation violente et du sensationnel, par l'excitation que suscitent le scandale et la transgression des limites.

À l'évidence, « s'interroger sur la beauté et sur ce qui la menace de toutes parts », sur les multiples formes et figures que prend la laideur dans le monde contemporain, dévoiler les causes cachées dont celles-ci sont les effets visibles, ne relève nullement, pour Annie Le Brun, d'une approche esthétique mais bel et bien « d'une affaire politique d'importance ». Ce tressage insolite de la beauté, de la laideur et du politique inscrit d'entrée de jeu dans son sous-titre, est au cœur de *Ce qui n'a pas de prix*. Il en est même le cœur battant qui, par tout un jeu de reprises, relances, variantes, échos et mises en résonance, l'irrigue de bout en bout jusqu'en ses moindres replis.

Aux premières pages du livre, Arthur Rimbaud pose les premiers jalons. Déçu par les prestiges piégés de la *Beauté* toute faite, refusant violemment toute concession à la laideur du monde tel qu'il est (soit, pour lui, le Second Empire où règne *l'horreur économique*, et où commencent à se mettre en place les mécanismes de la marchandisation et de la financiarisation (« spéculation, colonisation, prédation »), désormais à l'œuvre dans notre monde), il découvre une *beauté* autre, singulière, encore à venir et toujours à réinventer, « la beauté surprenante de ce qui pourrait être » qui n'a partie liée qu'avec la révolte et la liberté. Et c'est Rimbaud encore qui marque la fin du parcours de l'ouvrage lorsque, au lendemain de la Commune, il annonce que désormais *la poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant*.

D'autres prennent le relais pour éclairer la route. Ainsi William Morris poète, peintre, artisan d'art, mais surtout « socialiste libertaire » et utopiste qui, dès 1883, comprend que « la laideur n'est pas neutre », qu'elle agit sur l'homme comme un facteur de dégradation en attaquant, sans qu'il en prenne conscience, sa sensibilité, et que « c'est par choix éthique et politique » et pour s'assurer de notre soumission, que les pouvoirs en place nous imposent de vivre dans un environnement qui vise à émousser l'acuité de nos sens. Pour lui comme pour Rimbaud après la Commune et comme pour Élysée Reclus (autre « socialiste libertaire que sa participation à la Commune a fait devenir anarchiste » affirmant que là où la beauté est menacée, où la laideur l'emporte « les esprits

s'appauvrissent, la routine et la servilité s'emparent des âmes et les disposent à la torpeur et à la mort », la beauté, la beauté vive, insoumise, est du côté de la liberté et de la révolte. Aux dernières pages de *Ce qui n'a pas de prix,* Annie Le Brun rappelle que, au mois d'avril 1871, le *Manifeste de la Fédération des artistes de Paris*, réclamant *« l'inauguration du luxe communal et les splendeurs de l'avenir »,* met l'art et la beauté, le pouvoir régénérateur de la beauté partagée, « au cœur de la dynamique d'émancipation indissociable de la Commune de Paris ».

UN SECOND GÉNÉRATEUR : *L'AFFAIRE DU VANTABLACK*

Il s'agit d'un événement emblématique de l'art contemporain « l'acquisition à prix d'or » en 2015 par Anish Kapoor, qui en est un des plus célèbres et des plus riches praticiens, du brevet et donc du monopole mondial d'exploitation du *Vantablack,* ce noir que l'on dit « plus noir que tous les noirs » parce qu'il a la particularité d'absorber la lumière à 99,965 %. Conçu pour l'armée comme moyen de « camouflage absolu », ce produit a la capacité de faire disparaître comme par magie – mais alors une magie noire, délétère – tout ce qu'il recouvre, dont il ne reste à voir d'autre vestige qu'une tache où ne se discerne plus aucune forme. Un aplat de noir où semblent s'être liquéfiés (si complexes et déchiquetés qu'ils puissent avoir été) contours et reliefs, replis, arêtes, bosses et creux de l'objet qui s'est comme absenté. Nulle perspective, nul horizon et, partant, nulle représentation possible. « Une béance obscure » dit Annie Le Brun, d'où ne peuvent surgir ni forme, ni figure, ni image. Un trou noir que l'on voit sans comprendre ce que l'on voit. « En y pénétrant, dit un prospectus publicitaire, vous perdez toute idée de qui vous êtes, d'où vous êtes, vous perdez la conscience du temps ». Brutalité du choc, violence de la sensation, sidération neutralisant toute pensée garanties…

L'événement fit bien entendu sensation et même scandale. Mais presque exclusivement dans le monde de l'art où artistes et critiques d'art se rebellèrent contre la confiscation de cette toute nouvelle couleur, riche d'exceptionnelles potentialités non encore explorées ni exploitées et qui désormais leur échappait, en limitant le débat au seul champ de l'art et de l'esthétique sans comprendre (ou vouloir) reconnaître que les vrais enjeux de cette confiscation se situent ailleurs et en dépassent largement les limites. Ce que les médias pourraient appeler *l'Affaire du Vantablack* ou *l'Affaire Anish Kapoor* (l'acquisition à prix d'or du *Vantablack* par un artiste célèbre que la pratique de son art a rendu richissime et qui n'hésite pas à se faire commerçant) n'est pas seulement une péripétie emblématique de l'histoire de l'art dit contemporain. Hautement significative du fonctionnement du « réalisme globaliste » elle donne la preuve spectaculaire que désormais « il n'est pas de problème artistique qui ne soit commercial ». Et financier. Elle met en pleine lumière ce que les alibis esthétiques, artistiques cherchent à dissimuler sous le tapis, la totale compromission de l'art dit contemporain avec le pouvoir prédateur et spoliateur, la brutalité et la violence sans merci du *Veau d'or* qui gouverne notre monde.

Soyons claire : le plus grave, aux yeux d'Annie Le Brun, est encore ailleurs. Dans la valeur hautement symbolique de cette OPA qui prétend accaparer (et interdire) le « noir ». La sidérante stérilité de ce « noir absolu » qui s'achète à prix d'or est l'envers, le négatif maléfique et mortifère du « noir qui nous habite » (notre infracassable noyau de nuit disait Breton), des lumineuses « ténèbres » de « notre nuit sensible ». Qui sont la matrice féconde de l'imaginaire, du désir et du rêve. Et de la création, de l'art et de la poésie. Soit de ce qui, par nature non monnayable, demeure à jamais inexploitable. De ce qui n'a pas de prix *et dont* le réalisme globaliste – *activement secondé par cette partie de l'art contemporain qui en est comme « la métaphore » – met tout en œuvre pour nous faire oublier la quête éperdue, pourtant essentielle à notre vie.*

C'est en prenant le risque de plonger sans garde-fou au plus profond de cette obscurité que certains – créateurs, artistes ou poètes, qu'ils soient reconnus ou non comme tels – ont pu (su ?) voir (inventer ?) – et nous les donner à voir – des formes inconnues, et des salons au fond d'un lac. D'étranges mondes en gestation qui n'attendent que de se matérialiser ici et maintenant, des perspectives radicalement autres qui, lorsqu'elles surgissent, font reculer les horizons réels qui nous restreignent. Et c'est en se replongeant éphémèrement chaque nuit dans cette obscurité mentale où prennent forme les rêves que chacun de nous peut rencontrer « le plus clair » de lui-même. Et court la chance sinon de découvrir ses plus exaltantes raisons de vivre au moins de tenter de donner sens à sa vie.

Prendre ou non en compte ce noir habité qui nous habite définit la manière – soumission passive ou intraitable refus – dont chacun de nous se situe face à « l'inacceptable condition humaine ». ◎