



SIRI
HUSTVEDT

UNE FEMME
REGARDE
LES HOMMES
REGARDER
LES FEMMES

ACTES SUD

DU MÊME AUTEUR

LES YEUX BANDÉS, Actes Sud, 1993 ; Babel n° 196.

L'ENVOÛTEMENT DE LILY DAHL, Actes Sud, 1996 ; Babel n° 380.

YONDER, Actes Sud, 1999 ; Babel n° 774.

TOUT CE QUE J'AIMAIS, Actes Sud/Leméac, 2003 ; Babel n° 686.

LES MYSTÈRES DU RECTANGLE. ESSAIS SUR LA PEINTURE, Actes Sud, 2006.

ÉLÉGIE POUR UN AMÉRICAIN, Actes Sud/Leméac, 2008 ; Babel n° 1006.

PLAIDOYER POUR ÉROS, Actes Sud, 2009 ; Babel n° 1520.

LA FEMME QUI TREMBLE. UNE HISTOIRE DE MES NERFS, Actes Sud/Leméac, 2010 ; Babel n° 1151.

UN ÉTÉ SANS LES HOMMES, Actes Sud/Leméac, 2011 ; Babel n° 1176.

AU PAYS DES MILLE ET UNE NUITS, photographies de Reza, Actes Sud, 2011.

VIVRE, PENSER, REGARDER, Actes Sud/Leméac, 2013 ; Babel n° 1295.

UN MONDE FLAMBOYANT, Actes Sud/Leméac, 2014 ; Babel n° 1393.

LES MIRAGES DE LA CERTITUDE. ESSAI SUR LA PROBLÉMATIQUE CORPS/ESPRIT, Actes Sud/Leméac, 2018.

“Lettres anglo-américaines”

Titre original :

A Woman Looking at Men Looking at Women

Éditeur original :

Simon & Schuster, New York

© Siri Hustvedt, 2016

© ACTES SUD, 2019

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-11906-5

Siri Hustvedt

UNE FEMME
REGARDE LES HOMMES
REGARDER LES HOMMES

essai traduit de l'américain
par Matthieu Dumont

ACTES SUD

Le lecteur pourra consulter les notes en fin d'ouvrage, p. 229.

Une femme regarde les hommes regarder les femmes

L'art n'est pas l'application d'un canon de beauté, mais ce que l'instinct et le cerveau peuvent concevoir indépendamment du canon. Quand nous aimons une femme, nous ne commençons pas à mesurer ses membres. Nous l'aimons avec nos désirs – même si tout a été fait pour essayer d'appliquer un canon à l'amour lui aussi¹.

PABLO PICASSO

Ce qui compte par-dessus tout, c'est d'éprouver un amour véritable à l'égard de ce monde visible qui nous est extérieur ainsi que d'avoir connaissance des profonds mystères de ce qui se passe en nous-mêmes. Car c'est la combinaison de ce monde visible et de notre être intérieur qui donne naissance au royaume où nous sommes susceptibles d'initier la quête éternelle de l'individualité de notre âme².

MAX BECKMANN

Peut-être que, dans cette phase antérieure, je peignais la femme en moi. Vous savez, l'art n'est pas une occupation entièrement masculine. J'ai bien conscience que certains critiques comprendraient de tels propos comme l'aveu d'une homosexualité latente. Si je peignais des femmes splendides, est-ce que cela ferait de moi un hétérosexuel ? J'aime les femmes splendides. En chair et en os ; et même les mannequins des magazines. Les femmes m'agacent parfois. J'ai peint cette irritation dans la série Femmes. Rien de plus³.

WILLEM DE KOONING

Ce que les artistes disent de leur propre travail est fascinant, car cela nous raconte quelque chose au sujet de ce qu'ils croient faire. Leurs paroles indiquent une orientation ou une idée, mais ces dernières ne sont jamais entièrement représentatives. Les artistes (de toutes sortes) ne sont que partiellement conscients de ce qu'ils font. Mais dans ces commentaires, Picasso, Beckmann et De Kooning relient tous leur art au sentiment – à l'amour dans les deux premiers cas, à l'irritation dans le troisième – et, chez chacun d'entre eux, les femmes ont joué un certain rôle dans le processus artistique. Pour Picasso, aimer une femme est une métaphore de l'acte de peindre. Son "nous" est clairement masculin. Beckmann dispense ses conseils à une jeune "femme peintre" imaginaire, tandis que De Kooning essaie d'expliquer comment ses "femmes" ont été créées en invoquant la femme en lui, bien que de manière inquiète et tout en restant sur la défensive. Tous trois estiment qu'à travers le sentiment une relation fondamentale s'installe entre leur intériorité et la réalité de la toile. D'une façon ou d'une autre, leur créativité est hantée par la féminité.

Que vois-je ? Dans cette exposition, *Women*, qui ne comporte que des tableaux de femmes réalisés par ces trois artistes, je vois une succession d'images de femmes peintes par des peintres qu'il convient de qualifier de modernistes et dont les représentations de l'humain ne sont plus entravées par les notions classiques de ressemblance et de naturalisme. Pour ces trois peintres, la "femme" semble déborder du cadre de l'étroite définition du dictionnaire : "être humain adulte de sexe féminin". On connaît la fameuse phrase de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* : "On ne naît pas femme : on le *devient*." Il est vrai que les significations de ce mot s'accumulent et se modifient au cours d'une vie. Depuis les années 1950 s'est opérée une distinction entre sexe et genre. Le premier est un marqueur biologique du corps humain, le second recouvre un ensemble d'idées socialement construites sur la féminité et la masculinité, idées qui varient en fonction des époques et des cultures. Mais même cette dichotomie est devenue confuse, sur le plan théorique.

L'art ne nous présente pas des corps vivants. Ce que je contemple, ce sont des espaces fictifs. Les cœurs ne battent pas. Le sang ne coule pas. Les marqueurs biologiques du sexe féminin – les seins et les parties génitales que je vois dans ces images (le cas échéant) – sont des représentations. La gestation et l'accouchement ne sont pas présents de façon explicite dans ces tableaux, mais parfois ce qui est absent s'exprime néanmoins de façon puissante. Je suis devant les habitants du monde imaginé et fantasmé par des peintres désormais disparus, mais qui tous ont été des enfants du xx^e siècle. Seuls demeurent les signes des gestes corporels de l'artiste : les traces laissées par un bras qui s'est

autrefois mû avec violence ou avec prudence, une tête et un torse qui se sont penchés en avant, puis en arrière, les pieds parallèles ou bien ouverts, des yeux qui se sont imprégnés de ce qui était là et de ce qui n'était pas encore là, sur la toile, les sentiments et les pensées qui guidèrent le pinceau, révisèrent, altérèrent et imprimèrent les rythmes du mouvement, que je ressens dans mon propre corps quand je regarde ces images. Le visuel est aussi tactile et musculaire.

Ce n'est pas que je me voie moi-même, quand je regarde ces peintures. Ce que je vois, c'est la personne imaginaire de la toile. Je n'ai pas disparu de moi-même. J'ai conscience de mes sentiments – respect, irritation, affliction, admiration – mais pour le moment la personne peinte accapare ma perception. Elle est “de moi” quand je la regarde, et, plus tard, elle est “de moi” quand je me la remémore. Dans le souvenir, elle n'est peut-être pas exactement telle qu'elle est quand je me trouve immédiatement face au tableau – c'est plutôt une version d'elle que je porte en moi. À travers ma perception, j'établis une relation avec cette femme imaginaire, *La Femme qui pleure* de Picasso, la *Columbine* masquée de Beckmann, le monstre dégingandé de De Kooning, *Woman II*. Une œuvre d'art demeure sans vie s'il n'y a personne pour la contempler, la lire, l'écouter. Quelque chose se produit entre moi et elle, cette “chose” qui porte en elle l'acte délibéré d'autrui, sa subjectivité, et en présence de laquelle je peux ressentir de la douleur, de l'humour, du désir sexuel, de l'inconfort. Voilà pourquoi je ne traite pas les œuvres d'art comme je traiterais une chaise – mais je ne les traite pas non plus comme des personnes réelles.

Une œuvre d'art n'a pas de sexe.

Le sexe de l'artiste ne détermine pas le genre d'une œuvre, qui peut être l'un ou l'autre, ou différentes versions de ces derniers.

Qui sont les femmes inventées par ces artistes ? Comment les perçois-je ?

Mon approche de ces trois toiles n'est pas exclusivement *visuelle*, ni même purement sensorielle. L'émotion fait toujours partie de la perception, elle ne s'en distingue pas.

Depuis que Platon a banni les poètes de sa république, les émotions et l'art entretiennent une longue et houleuse relation. Philosophes et scientifiques débattent toujours pour savoir ce que sont les émotions ou les affects, et comment ils fonctionnent. Mais dans la culture occidentale, une émotivité persistante reste perçue comme dangereuse, comme devant être contrôlée, jugulée et domptée par la raison. La plupart des historiens de l'art sont tout aussi mal à l'aise face à la question des émotions, si bien qu'ils préfèrent écrire sur les formes, les couleurs, les influences ou le contexte historique. Or les sentiments sont non seulement incontournables, mais cruciaux pour la compréhension d'une œuvre d'art. Ce sont eux qui lui confèrent son sens. Dans une lettre à un ami, Henry James écrivait que, "dans le domaine artistique, sentiment et signification vont toujours de pair"⁴. E. H. Gombrich, quant à lui, dans un ouvrage sur son collègue historien de l'art Aby Warburg, rappelle les mots de ce dernier : "En outre, j'étais sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante. Il me semblait que la contemplation formelle de l'image – qui ne la considère pas comme un produit biologiquement nécessaire entre la religion et la pratique de l'art [...] donnait lieu à des bavardages stériles [...]"⁵. Le mot allemand d'*Einfühlung* a

été utilisé pour la première fois par Robert Vischer en 1873 comme un concept esthétique désignant une manière de se sentir soi-même dans une œuvre d'art – terme qui, après diverses circonvolutions historiques, deviendra *empathy* en anglais, et “empathie” en français. En neurobiologie, la recherche actuelle sur les émotions tente d'analyser les processus affectifs complexes à l'œuvre dans notre perception visuelle. Comme l'écrivent Mariann Weierich et Lisa Feldman Barrett dans “Affect as a Source of Visual Attention”, “notre connaissance du monde ne repose pas entièrement sur nos sens ; il se trouve que nos états affectifs influencent le traitement de stimuli sensoriels dès le premier instant où nous rencontrons un objet⁶”. Pour tout objet donné, sa signification est influencée de façon cruciale par les sentiments qu'il évoque, plaisir, détresse, admiration, confusion. On percevra par exemple un objet comme plus ou moins distant en fonction de l'importance ou de la prépondérance émotionnelle qu'il revêt pour nous. Et ce ressenti psychobiologique est le fruit du passé, de nos attentes, de notre capacité (acquise) de lire le monde. Dans ce modèle neurobiologique, ce qui est appris – les sentiments que nous procurent les gens et les objets, et le langage dont nous nous servons pour les exprimer – devient corporel, s'incarne dans les corps. L'esprit ne flotte pas au-dessus du corps physique tel un fantôme cartésien.

Elle sanglote

Je regarde *La Femme qui pleure* de Picasso, et avant d'avoir le temps d'analyser ce que je vois, de parler de la couleur,

de la forme, du geste ou du style, j'ai enregistré son visage, sa main, et une partie de son torse présents sur la toile et cette image suscite en moi une réaction émotionnelle immédiate. Elle me bouleverse. Je ressens une tension aux commissures de mes propres lèvres. Tout en voulant prolonger le regard, je suis repoussée par cette figure. Bien qu'on ait affaire à une personne en pleurs, son portrait m'apparaît cruel. Que se passe-t-il ?

Le visage est le siège de l'identité – l'endroit du corps auquel nous accordons notre attention. Ce n'est pas à leurs mains ou à leurs pieds que nous reconnaissons les autres, même nos proches. Alors que des nourrissons de quelques heures sont capables d'imiter les expressions faciales d'un adulte, même s'ils ne savent pas à quoi ou à qui ils ont affaire, ce n'est pas avant plusieurs mois qu'ils pourront reconnaître leur propre image dans un miroir. Les bébés semblent dotés d'une conscience sensible, visuelle et motrice, du visage de leur vis-à-vis, ce que certains chercheurs ont appelé la réaction du "comme-moi" qui débouche sur une imitation, aussi appelée "intersubjectivité primaire". Une de mes amies, la philosophe Maria Brincker, travaille sur les théories du mimétisme. Alors qu'elle réfléchissait à voix haute sur l'imitation des nourrissons en présence de sa fille de six ans, Oona, elle déclara :

"Un tout petit enfant peut imiter mes expressions. Difficile à comprendre, hein ?"

À quoi Oona répondit :

"Mais non maman. Le bébé a ton visage."

Au moins dans une certaine mesure, lorsque nous regardons quelqu'un, dans la vie, sur une photographie ou un

tableau, nous avons son visage. Le visage que nous percevons supplante le nôtre. Maurice Merleau-Ponty parle à ce sujet d'*intercorporéité* humaine, qui n'est pas le résultat d'une analogie consciente et délibérée, mais est immédiatement présente dans notre perception⁷. On ignore encore à quel moment précis du développement intervient la reconnaissance des sexes, mais la recherche semble indiquer que les nourrissons d'à peine six mois sont capables de distinguer les visages et les voix d'hommes et de femmes⁸. Bien des indices n'ont évidemment rien d'essentiel – longueur des cheveux, vêtements, maquillage, etc. Mais mon approche et ma lecture de cette toile de Picasso procèdent d'une réalité dyadique : mon "je" et le "tu" de la toile. Je n'ai pas affaire à une représentation naturaliste. Comme puis-je même savoir qu'il s'agit d'une femme ? J'interprète ses cheveux, ses cils, son mouchoir festonné, la ligne arrondie d'un sein comme autant d'indices du féminin. La femme qui pleure a beau n'être qu'une peinture, la commissure de mes lèvres remue comme en écho sensorimoteur au visage qui me fait face.

La femme qui pleure est l'image d'un chagrin entièrement *extériorisé*. Qu'on compare cette toile à la peinture néoclassique de 1923 représentant la première femme de Picasso, Olga Khokhlova, qui évoque l'immobilité d'une statue, d'un objet serein qui semble néanmoins abriter une intériorité cachée et suggérer une humeur pensive ; ou au *Nu debout au bord de la mer* (1929) – ici la suggestion de bras, de jambes et de fesses nous fait distinguer une personne dans un assemblage comique. Deux cônes absurdes – allusion aux seins – mettent en avant sa féminité, tout comme sa posture d'odalisque, version

grotesque d'un nu d'Ingres. Inutile d'en mesurer les membres. Dans la première toile, l'illusion du réalisme me permet de projeter une vie intérieure dans la représentation, ce que Warburg appelle l'“intensification mimétique comme action subjective””. Dans la seconde, une telle projection est impossible. L'échange sur le mode du “comme-moi” est fondamentalement perturbé. Cette personne-chose est un non-Je.

Ce que je ressens pour la femme qui pleure est plus complexe, quelque part entre investissement subjectif et distance objectivante. Le visage de cette femme nous apparaît à travers un effet de distorsion. Je vois un nez et une bouche tourmentée de profil, mais aussi deux yeux et deux narines, ce qui crée le paradoxe d'un tremblement pétrifié – les hoquets des sanglots tandis que la tête bouge d'avant en arrière. Les larmes sont représentées par deux lignes noires retenant de petits cercles bulbeux. Le violet, les bleus et les nuances de marron foncé et de noir sont associés au chagrin dans la culture occidentale. Endeuillés, nous chantons le “blues” et portons des vêtements noirs. Et le mouchoir qu'elle tient devant son visage fait penser à une cascade. Les lignes noires de ses plis m'apparaissent comme un torrent de larmes. Mais elle est aussi une créature d'un autre monde. La main qu'elle tend, dotée d'un pouce et de deux autres doigts, a des ongles qui ressemblent à la fois à des couteaux et à des serres. Son chagrin a quelque chose de dangereux, en même temps que de légèrement ridicule. D'ailleurs son oreille est placée à l'envers.

L'histoire de l'art a toujours quelque chose à raconter. La question est : comment raconter cette histoire ? Et

comment le fait de raconter cette histoire affecte-t-il le regard que je porte sur le tableau et mon interprétation ?

L'histoire des filles

Je sais que j'ai devant moi un portrait de Dora Maar, cette artiste et intellectuelle dont les photographies me hantent et font partie de mes images préférées, s'agissant du surréalisme. Cette photo extraordinaire qu'est *Père Ubu*, présentée à l'Exposition internationale du surréalisme organisée à Londres en 1936, incarne à mes yeux l'idée même du gentil monstre. Je sais également qu'elle a eu une liaison avec Picasso, et qu'il est de nos jours d'usage, lorsqu'on raconte la vie de ce dernier, de mentionner les femmes qui furent ses maîtresses, souvent qualifiées de "muses", comme faisant partie du canon des différents styles et périodes du peintre. Combien de fois n'a-t-il pas représenté l'artiste à son chevalet, pinceau à la main, face à une femme nue qui pose pour lui. Le lien entre le désir sexuel et l'art est thématiqué de façon obsessionnelle dans ses œuvres elles-mêmes.

Dans le vaste corpus d'ouvrages et articles consacrés à Picasso, ces femmes sont presque toujours désignées par leur prénom : Fernande, Olga, Marie-Thérèse, Dora, etc. Les historiens de l'art et les biographes se sont approprié cette forme d'intimité, mais le peintre est quant à lui *rarement, voire jamais*, Pablo, sauf s'il est question de son enfance. C'est là un signe discret mais révélateur de la condescendance propre à l'histoire de l'art dans son approche du travail d'un artiste. John Richardson offre à cet égard un parfait exemple. Dans sa biographie en trois

volumes sur Picasso, les femmes que l'artiste a eues dans sa vie sont toutes mentionnées par leur prénom. Et Gertrude Stein, la grande écrivaine d'outre-Atlantique qui était son amie, mais pas sa maîtresse, apparaît à de nombreuses reprises sous le simple prénom de "Gertrude¹⁰". Ses proches amis de sexe masculin, célèbres ou peu connus, sont tous, quant à eux, dignes d'être appelés par leur nom de famille. Je reste interloquée que personne, à ma connaissance, ne semble avoir remarqué que les écrits concernant Picasso passent leur temps à rabaisser des femmes adultes au rang de petites filles.

L'histoire de la guerre

Picasso a plusieurs fois peint Maar sous les traits d'une femme en pleurs au cours de l'année 1937, l'année du bombardement de la ville de Guernica, au Pays basque espagnol, qui inspirera au peintre son fameux et si poignant tableau. Voilà pourquoi les toiles de la femme qui pleure sont souvent perçues comme une réaction indignée à la guerre civile espagnole. Maar a également effectué une série de photos documentant les étapes de l'exécution de la fresque célèbre.

L'histoire d'amour cruelle

Selon Françoise Gilot, l'image de Maar est pour Picasso comme une vision intérieure. "Pour moi, c'est la femme qui pleure. Pendant des années je lui ai donné une

apparence torturée, non par sadisme ni parce que j'y prenais du plaisir, mais pour obéir à une vision qui s'est imposée en moi. C'était une réalité profonde, pas une réalité superficielle¹¹." Au cours de l'une des premières rencontres entre Maar et Picasso, dans un café, il la regarde jouer avec son couteau et planter sa lame inlassablement entre ses doigts écartés. Elle finit par se blesser et son sang coule. D'après ce qu'on raconte, Picasso a demandé les gants qu'elle avait retirés et les a exposés derrière une vitrine, dans son appartement. En 1936, il dessine Maar en harpie magnifique, sa tête sur un corps d'oiseau. Les biographes de Picasso interprètent la misogynie et le sadisme de ce dernier de diverses manières, mais aucun d'entre eux ne doute du fait que son angoisse, sa cruauté et son ambivalence se soient frayé un chemin jusque sur ses toiles. Peut-être la formule la plus succincte revient-elle à Angela Carter : "Picasso aimait découper les femmes¹²."

La femme en larmes, avec ses ongles qui ressemblent à des armes, véhicule manifestement plusieurs associations oniriques : la guerre, le chagrin, le plaisir sadique. Tout cela est présent chez la femme qui pleure.

Les idées s'intègrent à nos perceptions, mais nous n'en sommes pas toujours conscients.

L'histoire de l'art est sans cesse révisée par les mouvements artistiques, par l'argent et les collectionneurs, par des expositions "de référence", par de nouveaux centres d'intérêt, par de nouvelles découvertes et idéologies qui modifient le récit du passé. Chaque histoire unit des éléments

dispersés dans le temps, et chaque histoire, du fait de sa nature même, procède par grands bonds.

Le grand récit du modernisme et ses failles

Partout dans le monde, le nom de “Picasso” est reconnu comme synonyme d’art moderne. “Picasso” incarne désormais le mythe héroïque de la grandeur – un récit musclé, rythmé par les influences et les révolutions stylistiques, où viennent se succéder toute une série de femmes tour à tour congédiées par une sorte d’Henri VIII. Willem De Kooning a dit de Picasso qu’il était “l’homme à battre”, comme si l’art était un ring – métaphore tout à fait adéquate pour décrire le monde new-yorkais de l’expressionnisme abstrait, nerveux, en proie à l’inquiétude : et si peindre était une activité de “femmelette” ? De là viennent ces grossières parodies de cow-boys, de héros américains durs à cuire, dont l’image médiatique d’un Jackson Pollock vantard et bagarreur reste encore la meilleure illustration. Mais les femmes n’étaient pas en reste. Joan Mitchell était révoltée par ce qu’elle considérait être un art de “dames”, mais, à cette époque, son travail, bien que toujours respecté, demeurait en marge de la trame principale du monde de l’art. Ce n’est qu’après sa mort que son œuvre eut droit à la reconnaissance qu’elle méritait. En réaction à ce qui prédominait alors, dans les années 1950, Elaine De Kooning a peint des hommes en les sexualisant. “Je voulais peindre les hommes comme des objets sexuels¹³”, dira-t-elle, mais elle aussi fut, et est restée, marginalisée. L’œuvre époustouflante de Louise Bourgeois n’a gagné sa

place dans l'histoire qu'après ses soixante-dix ans. Voici ce que l'histoire de l'art raconte à l'envi : quand Pollock est décédé dans un accident de voiture, De Kooning a repris son titre de "roi" incontesté de l'art moderne aux États-Unis, devenant le plus grand garçon de tous les grands garçons. Mais même De Kooning essuiera le feu de la critique pour n'avoir pas abandonné la figuration et ne pas s'être conformé aux préceptes d'un nouveau canon qui n'autorisait aucune concession à la représentation.

Max Beckmann ne s'insère pas vraiment dans ce grand récit. Il demeure une énigme, un accroc dans la trame. Bien que, à l'instar de Picasso et de De Kooning, il eût été un prodige précoce, rapidement reconnu et célébré, il n'a jamais vraiment pris place au sein de ce récit phallocrate dans lequel les forces de la modernité renversent la tradition pour sans cesse renouveler ses formes. Impossible de le faire tenir dans la case d'un "isme". Avant la Première Guerre mondiale, dans ses "Pensées sur l'art temporel et intemporel" (1912), il combat le fauvisme, le cubisme et l'expressionnisme qu'il considère comme "médiocres et trop esthétisants¹⁴". Il se gausse de ces nouveaux mouvements artistiques qu'il jugeait décoratifs et efféminés, et leur oppose les profondeurs et la virilité de l'art germanique. Beckmann critique "les papiers peints de Gauguin, les tissus de Matisse" et "les échiquiers de Picasso¹⁵", faisant de ces artistes des décorateurs d'intérieur, destinés à l'espace domestique plutôt que public. Pour Beckmann, le manque de relief et la joliesse de ces œuvres fleuraient la féminité. Mais sa version de l'histoire ne l'a pas emporté.

Dans un essai daté de 1931 consacré à une exposition de peintures et de sculptures d'artistes allemands, dont faisait

partie Beckmann, Alfred H. Barr, alors directeur du musée d'Art moderne de New York, décrit l'art allemand comme "très différent" de l'art français et américain :

La plupart des artistes allemands sont des romantiques et semblent moins intéressés par la forme et le style comme fins en soi que par les sentiments, les valeurs émotionnelles et même par des considérations morales, religieuses sociales et philosophiques. L'art allemand n'est pas purement de l'art [...] ils confondent souvent l'art et la vie¹⁶.

Ce passage est très surprenant. Le malaise de Barr est palpable. Comme le relève Karen Lang, l'émotionnel, le social, le religieux et le philosophique sont pour Barr des "impuretés"¹⁷. Qu'est-ce à dire ? En 1931, une certaine anxiété politique devait affleurer. Sur la célèbre couverture du catalogue de Barr pour l'exposition de 1936, intitulée *Cubism and Abstract Art*, au MoMA (l'année qui précéda l'exposition sur l'art dégénéré à Berlin où des œuvres de Beckmann étaient exposées), les artistes allemands ont disparu, et l'art moderne se voit résumé sous forme d'un graphique sophistiqué – schématisation au départ utilisée par le génie industriel dans les années 1920. Organisé par un système de flèches et de "couloirs" reliant divers "ismes", il présente l'art moderne au public sous la forme d'un étrange algorithme régi par la causalité, d'une formule réductrice, comme pour dire : *Regardez, c'est scientifique !*

Cette hiérarchie ne date pas d'hier. Sous la plume de Barr, les mots "style" et "pureté", ainsi que son diagramme abstrait, endossent le rôle de l'intellect, de la raison, et de l'hygiène tandis que "romantique" et "émotion" sont du côté

du corps, de ses formes, et de son désordre, là où les limites entre intérieur et extérieur deviennent potentiellement poreuses. L'intellect connote le masculin ; le corps, le féminin (après tout, ce sont bien les femmes qui mettent au monde nos corps). La culture et la science masculines sont opposées à la nature féminine chaotique. Mais pour Beckmann l'accent mis sur le *style* et la *forme* au détriment du *sens*, de l'émotion brute, est précisément ce qui a conduit à la féminisation et à l'émascation de l'art, à une soumission mignarde aux apparences, qu'il considérerait comme relevant d'une frivolité toute féminine. Les symboles du féminin et du masculin changent en fonction du point de vue culturel adopté. Tout dépendait donc de la *façon* dont les oppositions binaires hommes/femmes étaient articulées, et de la façon dont l'histoire était racontée. Que peut bien vouloir dire Barr lorsqu'il dit que les Allemands confondent l'art et la vie ? Que les Allemands *prennent les œuvres d'art pour des corps vivants* ? Certainement pas. D'où, sinon de la vie, pourrait venir l'art ? Les défunts ne sont pas des créateurs. Dans le domaine pictural, la forme ne peut être séparée du sens, et le sens ne peut être dissocié des sentiments qu'éprouve celui ou celle qui regarde l'œuvre.

Le Masque de carnaval, vert, violet et rose (Columbine) a été peint en 1950, durant la dernière année de la vie de Beckmann, aux États-Unis, où comme beaucoup d'autres artistes et intellectuels allemands, il avait dû s'exiler. Ce que je vois ? Je ressens une présence forte, impérieuse, menaçante – et masquée. Mais je peux m'immerger dans ses couleurs, des roses et des mauves lumineux qui tranchent

sur le noir. Ce n'est pas une émotion unique qui me traverse, mais plutôt un ensemble de sentiments mêlés – de l'attirance, un peu d'effroi, d'admiration, et quelque chose de cette excitation que je ressens quand le rideau s'ouvre au théâtre. Mon attention se tourne naturellement vers le visage pour tenter de le décrypter, mais je ne peux y déceler d'émotion comme dans le Picasso. Elle semble me regarder avec détachement, peut-être avec dédain, ou tout simplement avec indifférence. Sa main droite tient une cigarette, la gauche un chapeau de carnaval. Ses cuisses écartées qui portent des bas noirs sont surdimensionnées comme si elles étaient mises au premier plan, d'où l'impression qu'elle me surplombe. Mon point de vue est celui d'un enfant. Sur le tabouret, juste devant elle, se trouvent quatre cartes imagées. La ligne noire qui borde l'un de ces petits rectangles croise le trait noir qui délimite les cuisses.

On pourrait être tenté de voir cette toile comme un archétype de la sexualité et du mystère féminins, comme une énième version de la femme dans son altérité, et on n'aurait, bien sûr, pas entièrement tort. Cette toile tardive ne se distingue pas par sa "profondeur". Les tableaux de Beckmann deviennent plus superficiels après la Première Guerre mondiale, et il subit certainement l'influence de ces mêmes mouvements qu'il critiquait auparavant, et de Picasso en particulier. Mais ce qui m'intéresse, c'est mon malaise, la perplexité qui m'envahit. Les thèmes de la mascarade, du carnaval, de la *commedia dell'arte*, du cirque, des masques et de la dissimulation sont récurrents chez Beckmann. Le carnaval, c'est le monde sens dessus dessous, le règne du chamboulement, de l'inversion et du renversement, dans lequel le masque sert non seulement à déguiser