

Keith Haring



Journal

Flammarion

Keith Haring

Journal

De l'âge de 19 ans jusqu'à sa mort du sida en 1990, à 31 ans, Keith Haring a consigné dans ses carnets ses réflexions sur son travail, son succès commercial, ses rencontres, son homosexualité, ses lectures, et sur ses contemporains. Icône du Pop Art, internationalement reconnu à 24 ans, Haring savait que ses journaux seraient un jour publiés. Certains textes trahissent cette conscience de soi juvénile. Ses déclarations sans détour aident en particulier à comprendre la sexualité qui imprègne son art. Elles en disent long sur son esthétique, sa créativité, ses méthodes de travail, sa compétition avec les autres artistes, son ouverture aux expériences nouvelles, son amour des enfants, son dévouement à ses amis et sa lutte acharnée contre la maladie. Les textes sont classés par année. Une introduction élogieuse de l'historien de l'art Robert Farris Thompson (Yale) met son oeuvre en contexte.

Flammarion

Journal



Keith Haring

Journal

Introduction
par Robert Farris Thompson

Avant-propos
par Shepard Fairey

Traduit de l'anglais
par Stéphanie Alkofer

Flammarion

Pour l'édition originale, Journals © 1996, The Estate of Keith Haring.

All Rights reserved

Pour l'édition française, © Flammarion, Paris, 2012, 2021

Œuvres de Keith Haring © Keith Haring Foundation

ISBN : 978-2-0802-5931-8

SOMMAIRE

<i>Notes sur les sources et remerciements</i>	9
<i>Introduction</i>	11
<i>Avant-propos</i>	15
1977.....	43
1978.....	53
1979	85
1980.....	131
1982.....	141
1983.....	149
1984.....	153
1986.....	167
1987.....	187
1988.....	303
1989.....	337
<i>Notes</i>	395
<i>La Fondation Keith Haring</i>	404
<i>Sélection de collections publiques</i>	420
<i>Liste des illustrations</i>	422

NOTES SUR LES SOURCES ET REMERCIEMENTS

Il ressort clairement des remarques de Keith Haring dans son journal qu'il s'attendait à ce qu'il soit lu par d'autres. Il a laissé des douzaines de cahiers manuscrits, remplis de dessins et constitués de matériaux divers, allant de longues réflexions sur les œuvres en cours à des notations minimales, brèves ébauches, citations et listes de lecture. Son journal se concentre parfois sur son travail, parfois sur ses relations et les événements de sa vie quotidienne. Alors que sa carrière décolle et que sa vie se complique, Keith Haring écrit de moins en moins – le plus souvent réfugié dans la tranquillité d'un avion – ce qui provoque par conséquent de longues ellipses chronologiques. Des remarques écrites avec d'autres objectifs ont été parfois insérées en quelques endroits afin d'assurer une certaine continuité. La préparation éditoriale et la publication de ce journal ont été initiées et dirigées par Julia Gruen et David Stark de la Fondation Keith-Haring, aidés d'Ellen Williams et de David Stanford, assistant éditorial chez Viking Penguin. Pour faciliter la lecture, les ellipses indiquant l'omission de certains passages n'ont pas été indiquées. Les ellipses et l'organisation du texte dans ce livre sont le fait de Keith Haring.

Remerciements particuliers à :

Jeffrey Deitch – Shepard Fairey – Suzanne Geiss –
Julia Gruen – David Hockney – Madonna – Annelise Ream –
Elda Rotor – Robert Farris Thompson

INTRODUCTION

Même si Keith Haring est mort deux ans seulement après mes débuts dans le Street Art, son art et sa pratique avaient déjà eu un profond impact sur moi. Haring a prouvé que l'on pouvait créer un art urbain bien différent des graffitis fondés sur l'écriture que l'on voyait le plus souvent dans la rue. Il m'a aussi montré que les mêmes artistes pouvaient non seulement étonner les passants dans la rue, mais aussi placer leur art sur des T-shirts et des couvertures de disque, tout en parvenant à gagner le respect en tant qu'artistes et à faire exposer et vendre leurs œuvres. C'est inspiré par son exemple que j'ai mené ma carrière d'artiste, en demeurant confiant en la réalisation de mes objectifs.

Tous ceux qui connaissent la carrière de Keith Haring savent que c'était un artiste prolifique, au style distinctif, à la fois raffiné et primitif, réfléchi et pourtant lyrique et énergique. De toute évidence, il aspirait à créer un art pur et intègre, tout en cherchant à le rendre accessible au plus grand nombre. Il était aussi connu pour les engagements très personnels, dont il chargeait son art, en défenseur convaincu de la justice sociale et avocat des liens unissant tout le genre humain. Les différents mondes que Keith Haring est parvenu à rapprocher et les barrières qu'il a tenté de détruire ont été décrits en détail par les critiques d'art.

Mais c'est une chose de voir l'œuvre d'un artiste et de lire des analyses critiques à son sujet ; c'en est une autre d'entendre les propres pensées de l'artiste, ses idées, ses espoirs, ses peurs, ses interrogations et sa philosophie la plus profonde exprimés en ses propres termes. Le Haring que l'on perçoit à travers le prisme de la renommée n'a rien à voir avec celui qui révèle ses pensées dans son journal, celui

dont on suit l'évolution en tant qu'artiste et être humain, l'ascension vers le succès et la découverte de son infection par le VIH.

L'une des nombreuses leçons que Haring nous fait partager dans son journal concerne la manière dont la renommée transforme la perception des gens. En 1986, il écrit : « On me demande toujours en quoi le "succès" m'a changé. Je réponds toujours que le succès a changé les réactions des gens et leur comportement vis-à-vis de moi, et que ce changement m'a affecté, mais qu'il ne m'a pas réellement changé. Je suis le même à l'intérieur qu'il y a dix ans. » La lecture du journal de Keith Haring permet d'aller au-delà des évaluations détachées des spécialistes d'histoire de l'art et de suivre le processus d'auto-description et de catharsis de l'artiste, engagé dans la construction de son identité et de sa philosophie.

Il faut souligner l'étonnante maturité et sophistication de la vision du monde élaborée par Keith Haring à un très jeune âge. En arrivant à la School of Visual Arts de New York, en 1978, à seulement vingt ans, Haring commence à consigner ses conceptions de l'art et de la vie. La volonté de créer un art ouvert au plus grand nombre se manifeste très tôt, pour prendre ensuite de multiples formes. Des idées comme « Le public a droit à l'art » et « L'art est pour tout le monde » s'expriment dès cette époque dans son journal et demeurent inchangées tout au long de sa carrière.

Lorsqu'il parcourt le métro new-yorkais, Keith Haring en note immédiatement l'environnement visuel. Les graffitis et les affiches publicitaires qu'il voit dans le métro et autour des stations l'inspirent non seulement en tant que références artistiques mais aussi en tant qu'exemples d'images offertes au public. Haring se familiarise avec les forces omniprésentes de la publicité, de nature répétitive et séduisante, et du graffiti, forme transgressive libre et fluide, qui entre parfois en dialogue avec la publicité. Haring met en scène son passage de simple observateur à celui de participant, en ajoutant ses propres créations dans les espaces noirs des affiches publicitaires et les autres espaces disponibles de l'environnement public. Il compare ses peintures à des poèmes visuels, composés de hiéroglyphes ou de pictogrammes offerts à l'interprétation du spectateur. Son journal nous fournit la preuve évidente que le langage visuel qu'il élabore n'est pas seulement justifié par un effort d'intellectualisation rétrospective, mais naît bien du désir de réaliser une vision très claire.

Haring croyait fermement en l'individualité, au fait qu'aucun être humain n'est semblable à un autre. Il ne voulait pas être rangé dans un groupe ou dans un mouvement, mais il pensait néanmoins que nous faisons partie d'un tout, et manifeste tout au long de sa carrière une empathie puissante et sincère envers le genre humain. Il déclare ainsi : « Je ne crois pas que l'art soit de la propagande ; l'art devrait libérer l'esprit, stimuler l'imagination et encourager à aller de l'avant. L'art célèbre le genre humain au lieu de le manipuler. »

Il n'est pas surprenant que l'art de Haring s'attaque de front à certains problèmes de société. La santé des enfants, la lutte contre la consommation de crack et le SIDA, le combat contre l'Apartheid en Afrique du Sud constituent quelques exemples des causes qu'il défend. Décrivant les rapports entre l'argent et la charité, Haring explique : « En soi, l'argent n'est pas mauvais, il peut même agir très efficacement pour le "bien" si on l'utilise à bon escient et si on ne le prend pas au sérieux. Il faut considérer l'argent de manière objective pour bien s'en servir. Il ne rend pas meilleur ou plus utile qu'un autre. Même si vous utilisez votre argent pour aider les autres... cela ne vous rend pas meilleur que quelqu'un qui n'a pas d'argent mais qui éprouve de la sympathie et de l'amour réel pour ses congénères. » Haring se souciait de son prochain.

Face à la montée en flèche des prix de son œuvre, Haring cherche à faire en sorte que son art demeure accessible. Il continue à réaliser des peintures murales publiques, mais, en adepte de la culture populaire, il veut permettre aux consommateurs de pouvoir acquérir ses œuvres. Ce désir de faire et de vendre des produits qui constitueraient une version abordable de son art donne naissance au Pop Shop, qui ouvre dans le quartier de SoHo, de New York, en 1986. Haring explique ses objectifs et son acceptation de la culture populaire en ces termes : « ... C'était bien là l'intention de mon art : affecter et pénétrer la culture grâce à la compréhension et au reflet qu'il lui renvoyait d'elle-même ; contribuer aux concepts d'art et d'artiste et les enrichir autant que possible. » Le respect égal – voire supérieur – qu'il éprouve pour le monde commercial par rapport au monde de l'art est manifeste dans une entrée du journal datée samedi 23 janvier [1988], où il déclare :

Parfois j'aimerais totalement arrêter de me soucier du « marché de l'art » et m'intéresser seulement à mon travail. Il y a peu de différences entre les gens à qui j'ai à faire sur le marché de l'art et dans le monde du commerce. Une fois que l'œuvre est devenue un « produit », un « article », je dois me

compromettre de la même manière dans les deux cas. Il y a des « artistes » qui pensent qu'ils sont « au dessus » de cette situation parce qu'ils sont « purs » et à l'écart de la « commercialisation » de la culture pop, parce qu'ils ne font pas de publicité et ne créent pas de produits spécialement destinés à la consommation de masse. Mais ils vendent des choses dans les galeries et ont des « marchands » qui les manipulent, eux et leur œuvre, de la même manière. En réalité, je pense que c'est se leurrer, soi et les autres, que de prétendre qu'on est en dehors du système au lieu de l'admettre et d'y participer de façon « réelle ». Il n'y a pas plus de « pureté » dans le monde de l'art que sur Madison Avenue. Le monde de l'art est même encore plus corrompu. Un Gros Mensonge.

Le journal de Keith Haring regorge d'idées, d'émotions et d'expériences, mais est surtout parcouru de bout en bout par son humanité et par son désir de toucher le plus grand nombre. Ces qualités se manifestent dans sa conviction que le public a droit à l'art, dans le choix de son langage visuel, son utilisation de l'espace public, son engagement dans des projets commerciaux et dans la conception de produits artistiques, et dans sa préoccupation pour la justice sociale et le changement. Dans son journal, Keith Haring fait preuve d'une énergie intense, de concentration et de conviction, mais révèle aussi son goût de l'aventure, sa fantaisie et son insécurité. L'ouvrage nous offre une voie d'accès unique à sa profonde intelligence, à son humanité, à sa détermination et à sa complexité, au-delà de tout aperçu que pourrait fournir une tierce personne sur sa nature : ce journal est sa nature.

Shepard FAIREY

Shepard Fairey est le créateur d'Obey Giant, le mouvement de Street Art qui a changé la manière dont les gens considèrent l'art et le paysage urbain. La réalisation d'un autocollant absurde en 1989, alors qu'il était étudiant à la Rhode Island School of Design, a mené depuis à une véritable campagne internationale ainsi qu'à un ensemble estimé de réalisations artistiques. En 2003, Fairey fonde Studio Number One, agence de design créatif, dans le dessein de mettre en pratique sa vision à l'intersection de l'art et de l'entreprise. L'art de Fairey atteint un nouveau pic de popularité en 2008, lorsque son portrait de Barack Obama, *Hope*, devient l'emblème de la campagne présidentielle et contribue à inspirer un mouvement politique d'une ampleur sans précédent.

AVANT-PROPOS

Il n'y a rien qui constitue jamais une fin parce que tout peut devenir la base de quelque chose de neuf et de différent.

Journal de Keith Haring

Le journal de Keith Haring s'ouvre le 29 avril 1977 sur la résolution de vivre « ... ma vie à ma façon et [de ne considérer] les autres artistes que comme une référence, un point de départ... » Il se promet, en d'autres termes, de vivre une vie d'indépendance créatrice. Même lors d'un concert des Grateful Dead (le 10 mai 1977), il retranscrit les paroles d'une chanson de manière sélective :

In a bed, in a bed
By the waterside I will lay my head
Listen to the river sing sweet songs
To rock my soul ¹.

Le refrain de *Brokedown Palace*, chant d'adieu aux accents de blues de Robert Hunter, hante Haring. Il en écrit les mots, en les modifiant légèrement, dans son journal.

Dix ans plus tard – quand Haring comprend qu'il a le SIDA –, il erre le long de Houston Street, dans Manhattan, jusqu'à parvenir à l'East River. Là, au bord du fleuve, qui fait entendre sa douce mélodie, il sanglote longuement. Purifié, il reprend le cours d'une vie qu'il vivra pleinement jusqu'au dernier moment.

Faisons un bond jusqu'aux dernières entrées de son journal, datées mi-septembre 1989. Il lui reste cinq mois à vivre. Keith ne le sait pas – il est bien trop occupé. Il est tout accaparé par les nombreuses commandes qui sont le lot d'un artiste mondialement reconnu.

En 1989, en effet, il est aussi célèbre qu'une star du rock, et compte des amis et des admirateurs dans le monde entier : dans les ruelles de Shinjuku à Tokyo ; au Casino et dans le Dragon de Knocke, en Belgique ; dans les épïcètres de la culture hip-hop du New York des années 1980 ; à l'hôtel Beau Rivage de Lausanne ; au SOB's à SoHo ; dans une suite du Ritz ; dans les métros de New York ; au musée Stedelijk d'Amsterdam ; dans les galeries de New York ; et, en permanence, dans son atelier scrupuleusement ordonné de Broadway, près de Great Jones Street.

Il se montrait parfois impatient, lorsqu'il était surchargé de travail. Mais la plupart du temps il était la générosité même : on trouve partout dans le monde des gens qui possèdent des badges Haring, des T-shirts décorés de dessins de Haring, des pages, arrachées à un cahier, ornées des motifs de Haring – dons spontanés de l'artiste.

Nombreux sont ceux qui gardent de lui l'image qu'en a laissée, par exemple, un jeune homme de Chicago nommé Joe Asencios à l'été de 1989 : « La personne la plus sympa que j'ai jamais rencontrée de ma vie². » Cinq ans plus tard, de l'autre côté de la planète, au Breidenbacher Hof Hotel de Düsseldorf, le portier, Erwin Gruber, ne l'a pas oublié. Gruber se souvient que Keith a fait sensation au moment de quitter l'hôtel, en décembre 1989, en réalisant des dessins pour les grooms, les membres du personnel et le portier, et il ajoute : « C'était un type merveilleux. J'espère que vous allez écrire des choses bien sur lui³. »

Dernière entrée : le 22 septembre 1989. Haring est à Pise, en Italie, où il peint une fresque pour l'église de Sant'Antonio et considère le monument local pour son humour autant que ses qualités artistiques : « La tour est remarquable. Nous l'avons vue durant la journée et ensuite à la lumière de la pleine lune. Elle est vraiment primordiale et hystérique aussi. Chaque fois qu'on la regarde, on en peut s'empêcher de sourire. »

De Pittsburgh à Pise, le journal retrace une odyssée spirituelle américaine, éclairant la vie et l'esprit d'un artiste qui symbolisait l'Amérique pour le monde des années 1980. Des milliers de gens portaient ses T-shirts, des millions connaissaient son style. C'était probablement l'un des rares artistes de notre temps susceptible de traverser l'Atlantique en jet et de voir son art apparaître dans les deux films projetés en vol.

Comment est-il parvenu à ce stade ? C'est par son activité continue, son ambition inextinguible. Par l'invention d'une ligne « à la fois archaïque et universelle et futuriste (adaptée à l'ordinateur) ».

S'il avait vécu plus longtemps, il aurait sans aucun doute évolué au-delà des styles qui l'ont rendu populaires : « Si [nos capacités] représentent un moment spécifique, alors elles sont peut-être l'expression la plus pure à laquelle nous puissions parvenir à ce moment, mais nous progressons immédiatement plus loin... »

Ce texte est, en bref, le miroir d'une vie extraordinaire : créativité, réflexion et expression spontanée se mêlent en s'entrechoquant au sein d'une époque riche en événements. À ce titre, il n'est pas sans rappeler « le Journal de Dürer..... »⁴

Le journal de Haring retranscrit les mêmes détails, rêves et cauchemars compris. Sur une page du début, des notes sur l'histoire de l'art rivalisent avec des informations pratiques :

Architecture romane – St Pierre

Début Ren. – Donatello (bronze)

475-6222 SAL

18 1^{re} Ave.

Apt. 3 chb. 150.00\$/mois

« Puisque le nombre des couleurs et des formes est infini, leurs combinaisons aussi sont infinies... »

Vassily Kandinsky, *Du Spirituel en art*

Mais si le journal de Haring rappelle parfois celui de Dürer par sa structure épisodique, il est en revanche bien différent du célèbre journal d'Andy Warhol.

Le journal laissé par ce dernier, aussi épais qu'un annuaire, est un mélange fascinant d'histoires sur les célébrités et de factures précises de taxis et de restaurants, comme si Warhol visait d'une part la postérité, d'autre part les agents du fisc⁵.

Le journal de Keith Haring est plus riche. Ses réflexions, ses efforts d'évaluation personnelle, les traces de son développement relèguent les simples événements quotidiens au second rang. On chercherait longtemps chez Warhol une page comme celle-ci : « La plupart du temps, ceux qui sont les plus généreux sont ceux qui possèdent le moins. Je le sais d'expérience, l'ayant appris quand je distribuais les journaux à 12 ans. Les pourboires les plus élevés venaient toujours des plus pauvres. Cela m'avait surpris, mais je m'en suis souvenu. »

Néanmoins, Haring, comme Basquiat, présente loyalement Warhol comme son maître : « La vie et le travail d'Andy ont rendu mon travail possible. Andy a créé un précédent qui a permis l'existence de mon art. Il a été le premier *vrai* artiste public dans un sens holiste... »

Haring écrit ce journal dans l'avion, dans le train grande vitesse qui le mène à Nagoya, dans les salles d'attente des aéroports, dans la maison étrangement conçue en forme de dragon de ses amis de Belgique. Quel que soit le décor, il trouve toujours le moyen de s'entretenir avec lui-même, en quête de « plus de travail et moins de blabla. »

Le temps et les circonstances mettent parfois à mal cette ambition. Le récit est quelquefois interrompu ou entrecoupé de haïkus télégraphiques : « Dîner, champagne – étoiles – paisible – je réfléchis. » Mais la plupart du temps, il écrit en direction de l'avenir, révélant, dans le même temps, les soubassements intellectuels qui fondent l'énergie et la substance de son art. La chance, aimait-il à répéter, ne sourit qu'aux esprits bien préparés.

LA STRUCTURE DU JOURNAL

Le texte se déploie en deux formations, reliées par un « pont ». Les deux formations sont riches en expérience et en pratique. Je leur donne le nom de formations afin d'insister sur le processus de construction de l'expérience et de la pensée.

La première formation, de 1978 à 1980, décrit essentiellement une période d'apprentissage, ou, en ses propres termes, « les étapes de [s]a quête ». Haring ajoute : « ... Je dois rester ouvert à tout, et je ne fais qu'assembler des informations. »

Expérimentant diverses formes et théories, il insiste sur leur nature provisoire : « Il ne faut pas que j'accorde trop d'importance à mes expériences et recherches actuelles. »

C'est son goût sûr et enthousiaste qui anime la quête de Haring. Ce goût lui permet de sélectionner et d'apprendre des sources les plus hautes, poètes y compris. Deux citations de la lettre écrite par John Keats à ses frères en décembre 1817 s'invitent dans son journal : « L'excellence de chaque art est son intensité, capable de faire s'évaporer tous les éléments désagréables, en les mettant en relation intime avec la Beauté et la Vérité... » Et : « Coleridge, par exemple, laisserait à l'écart une belle vraisemblance isolée arrachée au tréfonds du mystère par incapacité à se satisfaire d'une demi-connaissance. »

C'est à ce niveau de discours que Haring souhaitait s'élever, ce à quoi il parvient plus tard à travers des figures subtilement délimitées à la peinture et à la craie.

Keats lui enseigne également que la poésie « devrait frapper le lecteur comme une formulation de ses propres pensées les plus hautes... » Conscient que les gens ont soif d'être confrontés à des messages riches en substance, quel que soit leur degré de sophistication technologique, Keith Haring n'hésite pas à y répondre : il s'attaque aux problèmes de son temps, à la menace d'annihilation thermonucléaire, à l'obscénité de l'Apartheid, et à l'horreur du SIDA. Il reconnaît aussi le besoin qu'ont les hommes et les femmes de témoignages affectifs, d'expériences variées et de sécurité à long terme, touchant ainsi au cœur ses semblables, hommes comme femmes. Jonathan Fineberg résume ainsi ce don : « Haring a créé des icônes de la culture de masse auxquelles tout le monde pouvait se rattacher⁶. »

Haring exprime ses idées visuelles sous une forme spontanée et vigoureuse, afin que tous puissent les partager et les comprendre, et voir leurs pensées se refléter au sens keatsien du terme. Il apprend à manier le langage intellectuel et technologique, sans cesser de parler le langage ordinaire.

Haring dessine parfois des sujets réels dans le cadre de postes de télévision imaginaires, « diffusant » ainsi ses préoccupations tout en volant la vedette aux médias. Il réalise ainsi l'une des ambitions avouées de cette première période : « former une situation de communication – une transformation de l'énergie ».

Sur un autre plan, le journal révèle que les rétrospectives d'artistes reconnus agissent comme des moteurs à sa carrière. La rétrospective Rothko, par exemple, lui remue les entrailles. Elle lui permet de comprendre que les idées « prennent plus de pouvoir quand on les explore et les redécouvre ». Il nous entraîne dans une salle de la National Gallery où sont suspendus cinq Rothko : « Le regroupement de ces tableaux dans une seule pièce concentrait leur énergie et renforçait leur impact [...] Il exprimait quelque chose de clair et net, mené peut-être ici à sa plus extrême conclusion. »

Haring lui aussi se prépare, comme Rothko, à poursuivre quelques idées essentielles jusqu'à leur ultime conclusion. Accroissant son arsenal de techniques, il s'essaie à peindre avec deux pinceaux, avec des encres et des types de papier différents. Il découpe et dessine des formes : « Le côté achevé, exact, définitif du découpage me permet peut-être d'être plus direct, plus spontané et donc plus intéressant. »

Et il essaie de comprendre comment la présence d'un cadre permet d'ordonner le tumulte de ses pensées : « ... La raison pour laquelle je passe toujours les premières minutes d'un tableau à dessiner un

contour autour de la zone que je vais peindre, c'est peut-être parce que je me familiarise ainsi avec les dimensions de la peinture que je suis sur le point de réaliser. J'appréhende physiquement le périmètre entier de l'espace. »

De nouvelles idées, empruntées ou auto-générées, viennent constamment infléchir son imagination visuelle. Il tire cette leçon de la conférence donnée par Beuys à Cooper Union : « La pauvreté n'est rien pour l'homme qui a un rêve. » Et Haring espère aussi étudier les objets à la manière de Matisse, « longtemps [...] pour découvrir ce qu'est son signe ».

Les présages de son devenir s'accumulent dans la première section du journal, comme ces notes qu'il prend sur les dessins égyptiens en 1978 : « Dans toutes les formes il y a une structure de base, une évocation de l'objet entier en un minimum de lignes, qui devient un symbole. »

Le journal nous révèle comment Haring, combinant Keats, détails biographiques tirés de la vie d'artistes, expositions rétrospectives, et beaucoup, beaucoup d'autres sources, élabore sa propre philosophie de la ligne, de la forme et de la couleur. En quête perpétuelle, il accorde à sa créativité le temps de s'ébattre sans remords dans des expérimentations sans fin.

Et puis boum ! Toutes les facettes de sa psyché, toutes les facettes de son apprentissage, toutes les facettes de son esprit se rassemblent lors d'une semaine fatidique de 1980.

Un lexique entier de formes nouvelles se répand de ses mains, hiéroglyphes nouvellement créés ranimant de sens une époque qui ose s'appeler post-moderne, comme si l'Apocalypse n'était qu'une question de style. Lorsque la fumée de l'incendie se dissipe, Haring a inventé, en transmuant son énergie sexuelle en lignes et en gestes, une centaine de corps entrelacés engagés dans des dizaines de situations sociales. Et de sa main, lumineuse et innocente, émergent bientôt le « bébé rayonnant » et le célèbre chien, qui rampe et aboie. Voici les thèmes auxquels il reviendra sans cesse. Il les dessine à côté d'images tirées de la science-fiction (navettes spatiales, pistolets laser), de la technologie (robots, ordinateurs, télévision) et de l'Antiquité (pyramides et canopes imaginaires sur lesquels il empile téléphones, pyramides et danseurs acrobates).

Haring s'inquiète continuellement de la prolifération des armes nucléaires à la fin de la Guerre froide. Dessiner un chien qui aboie devant des images télévisées d'explosions nucléaires est pour lui un

moyen d'exprimer et de purger sa peur. Ce qui mène directement à cet épisode extraordinaire où, à Hiroshima, il remarque la photographie de la fille du président Carter, Amy, devant des photographies de la vaporisation de la ville en août 1945 : « La terreur dans son œil est si réelle et si sincère que j'en suis resté cloué sur place, les larmes aux yeux. »

Ses bébés adoucissent le sentiment qu'il éprouve de son obsolescence à l'ère de la machine. Ils apaisent aussi sa terreur de la bombe atomique. Les échos de cette conscience sociale frappent l'œil de ceux qui peinent à admettre que les couloirs du métro puissent abriter des leçons philosophiques – car ses meilleures idées sont souvent exposées, à ses débuts, sur du papier publicitaire noir fixé aux murs du métro de New York. C'est un choix courageux pour tester l'efficacité d'œuvres destinées à devenir des pièces renommées de musée. Cette première partie du journal nous permet de comprendre plus clairement son accession à la renommée et les étapes qui l'y ont mené.

« PONT » : UN FRAGMENT DE ZAVENTEM, 4 MAI 1982

Le succès phénoménal de ses idéogrammes personnels bouleverse sa vie privée et ne lui laisse pas le temps d'écrire. Quand Haring ré-émerge, le 4 mai 1982, à l'aéroport de Bruxelles-Zaventem, deux années se sont écoulées depuis ses derniers mots.

Il reprend brièvement, sur un ton légèrement ironique, l'examen de sa vie quelques minutes avant que l'avion ne décolle : « Je n'ai pas écrit depuis longtemps. Il s'est passé beaucoup de choses. Tellement de choses que je n'ai pas réussi à les écrire [...] En un an, mon art m'a entraîné en Europe et propulsé sous la lumière des projecteurs [...] Je ne sais pas ce que je veux que le monde soit. Mais il n'y a que moi qui puisse faire ces “choses”. Ces choses que l'on appelle l'œuvre de Keith Haring. »

Puis il s'envole, et nous n'entendons presque pas parler de lui durant quatre autres années.

LA FORMATION FINALE : LA QUÊTE CONTINUE

Haring reprend la plume à Montreux, en Suisse, le 7 juillet 1986. Se rendant compte que les biographies d'artiste ont sans doute été

sa « source principale d'instruction », il prend conscience que s'il ne retourne pas à la rédaction de son journal, le reste de son histoire se résumera peut-être à une collection de billets d'avion et de notes fragmentaires et sans logique tirées de catalogues et d'interviews.

Il lui était arrivé de trouver son journal prétentieux et arrogant. Mais ce n'est plus le cas en 1986 : « ... Car presque tout ce que j'ai écrit que je "voulais faire", je l'ai fait au cours des quatre ou cinq années qui ont suivi. »

Considérons la compréhension qu'il a de la photographie comme auxiliaire de son art. Au début du journal, il fantasme : « On pourrait rendre [mon art] permanent à l'aide d'un appareil photo. » En 1986, ce fantasme est devenu réalité, souvent grâce à la collaboration du photographe Tseng Kwong Chi, et les résultats sont fabuleux : « Ce sont la photographie et la vidéo qui ont créé le phénomène international qu'est devenu Keith Haring. »

Du seul fait des heures de voyage accumulées et des endroits visités, Haring peut rivaliser avec Bruce Chatwin en tant qu'ethnographe de la nuit. Il parcourt le monde entier, admire des « néons comme on n'en voit nulle part ailleurs » à Tokyo, s'amuse lors d'une étrange fête organisée en Suisse où la « musique » est constituée d'un enregistrement du bruit des trains de Grand Central Station, et travaille au Kansas avec Allen Ginsberg et William Burroughs.

Mais de temps en temps, Haring a un coup de blues : « ... Je me demande si les musées m'adopteront un jour comme cela ou si je disparaîtrai avec ma génération. » Mais ce n'est qu'un sentiment de courte durée. Il soigne sa déprime en se remettant à la tâche, « pour m'activer et garder l'esprit et le corps occupés... et pour ne pas penser aux disparitions qui ont lieu autour de moi. Après la mort de Bobby Breslau en janvier, j'ai dû faire face à une solitude nouvelle ». Et le voilà parti pour de nouvelles œuvres, de nouveaux voyages, de nouvelles commandes. « J'adore vraiment travailler », note-t-il à Kyoto. « Je jure que c'est l'une des choses qui me rend le plus heureux et cela semble avoir le même effet sur ceux qui m'entourent quand je travaille. Juan, Kaz, Sato et moi nous sommes maintenant tous en train de blaguer et de parler, et nous avons vraiment l'air "bizarres". »

Naïf et sophistiqué, aguichant et puritain, confiant et inquiet... un homme du peuple qui, à la fin de sa vie, redécore son nouvel appartement dans le style du Ritz... les contradictions éclatent à la fin du journal. C'est lorsqu'elles s'accumulent que Haring paraît le plus vivant. Comme lorsqu'il aborde les questions du sexe et de l'innocence.

UN ARTISTE ÉROGRAPHE

Les descriptions de la nuit comprennent logiquement des détails sur la vie sexuelle de Keith Haring : allusions rapides, remplies de sarcasmes et de révélations avortées en direction des curieux ; et défis lancés aux esprits plus conventionnels, comme dans cette proclamation de fierté homosexuelle : « Je suis heureux d'être différent. » Il ne s'attarde pas, par exemple, sur cette nuit à Londres où un ami, deux stripteaseurs hommes et lui rentrent coucher ensemble dans la même chambre d'hôtel, mais le lecteur n'a pas besoin qu'on lui fasse un dessin. Il décrit ses moments de bonheur avec Juan Rivera, son amant portoricain de la fin des années 1980, ainsi que leurs querelles, triviales ou plus sérieuses. Rivera l'aide à achever une importante peinture murale à l'hôpital Necker, de Paris : « ... Nous peignons tous les deux en même temps. Je trace les contours, il passe le rouleau. » Il ébauche un portrait de Rivera : « Juan, toujours sublime avec son visage changeant qui s'adapte à tous les lieux où nous allons et qui lui donne l'air d'être brésilien, marocain ou, ici, à moitié japonais... » Puis il rencontre Gil Vazquez, un autre Portoricain avec qui il noue une relation platonique. Il parcourt le monde avec Vazquez au cours des deux dernières années de sa vie.

Avant ces deux amours, ses moments de solitude lui fournissent la matière de haïkus languissants de désir : « Repenser au sourire échangé dans la rue sans rien d'autre ensuite qu'un second coup d'œil et un tas de rêves. » Et il répond aux rejets qu'il essuie avec l'humour d'un dur à cuire : « ... arrête de t'apitoyer sur ton sort – tu n'as qu'à lire Nietzsche ! »

La vie sexuelle de Keith, continue et fouguese, alimente clairement son audace visuelle. Il donne, comme il l'écrit lui-même, à « cette énergie [sexuelle] une autre forme ». La sexualité illumine, d'une lumière crue ou voilée, ses formes entremêlées. C'est notamment le cas lorsqu'il réalise des œuvres « all-over », comme dans cette arabesque hérissée de formes suggestives qu'il crée pour un autre peintre en 1979. Aucune dissimulation freudienne là-dedans.

Appelons cette dimension de l'œuvre érographie plutôt que pornographie. L'érographie fait de la sexualité un instrument de libération, de sorte que plusieurs personnes peuvent en bénéficier et en partager la liberté et l'énergie, tandis que la pornographie ne s'adresse qu'à des consommateurs solitaires.

LE CONTRE-TROPE DE L'INNOCENCE

La sexualité n'est pas le seul sujet de son art. Comme l'a montré Bruce Kurtz, ce n'est qu'une de ses multiples facettes⁷. Le journal confirme cela. Il est parsemé de puissantes étincelles de désir, ici et là, mais Haring écrit aussi sur l'art, le travail, le loisir, intercalant parfois d'importantes digressions sur l'art et la philosophie. Et, il se passe aussi autre chose.

Osons le dire : en opposition à l'imagination sexuelle, se déploie dans la vie et l'art de Keith Haring le contre-trope de l'innocence. Il s'exprime dans le respect de l'artiste pour les bébés et les enfants. En se fondant sur la sincérité des enfants, Haring se bâtit un abri contre le cynisme ambiant : « Après avoir relu cette page je dois ajouter que la pureté apparaît aussi dans les moments où l'on travaille avec des enfants. Quand je fais des dessins avec ou pour des enfants, il y a une sincérité qui me paraît honnête et pure. »

En Belgique, il insiste une nouvelle fois sur la « pureté » des enfants avec lesquels il dîne. Il trouve « leur conversation toujours divertissante, et leur humour plus neuf » par rapport aux banquiers, marchands et collectionneurs assis à l'autre bout de la table.

Haring pensait que « l'on peut faire ce qu'on veut dans l'atmosphère intime d'une galerie ou dans un livre » mais n'introduit pas de dessins explicites dans les peintures qu'il exécute dans le métro « à cause des enfants »⁸.

Les bébés sont sacrés pour Haring : « Les bébés représentent les possibilités de l'avenir, l'intuition de la perfection, de cette perfection que nous pourrions atteindre. Il n'y a rien de négatif chez un bébé, rien⁹. » Dans son journal, il ajoute : « La raison pour laquelle le "bébé" est devenu mon logo ou ma signature, c'est qu'il est l'expérience la plus pure et la plus positive de l'existence humaine. »

Lorsque Haring peint un berceau pour le bébé de deux de ses amis en 1983¹⁰, les motifs reflètent sa conviction que « les enfants manifestent la vie sous sa forme la plus simple et la plus joyeuse. »

Contempler ce berceau permet de visualiser Keith Haring en pleine action et de se rendre compte de ses talents de dessinateur. Mais l'amour le fait soudain passer de ses propres créations à des dessins de Mickey Mouse. Des figures échappées de ses peintures du métro dansent sur les panneaux. La plupart des figures sont inédites, inventées pour le plaisir de son petit « client ».

Comme l'exprime Laura Watt, jeune critique de New York : « Sa peinture ne contient aucune trace d'ego ; son activité est pure, comme lorsque l'on décore un arbre de Noël – pour les enfants, pas pour soi ¹¹. »

Au sommet de son talent, entraîné par la ligne et enivré de pureté, Haring peut passer sans transition d'un dessin antimilitariste représentant un athlète doté d'une tête en forme de tank à celui d'une montagne de corps, dénonciatrice du régime d'Idi Amin Dada, pour terminer par une myriade de bébés, répandant leur douce bénédiction sur le monde. Il réussit ainsi à représenter le jardin d'Éden, la Chute et le retour à Éden dans le même mouvement.

En bref, les contrastes de son œuvre, qui mêle bébés et explosions nucléaires, hommes en pleine jouissance et anges nageant aux côtés des dauphins, chien aboyant et technologie moderne, sont d'une richesse inégalée dans l'art du xx^e siècle.

Keith Haring fait allusion dans son journal à cette tension qui le parcourt entre terreur et élégance sur un ton serein. Il retranscrit avec aisance ses rêves, ses peurs, ses aspirations. Ce qui permet au lecteur de mieux se familiariser avec l'esprit qui se cache derrière l'art.

HARING ET L'ART DU XX^e SIÈCLE

La solide détermination de Keith, combinée à son goût et sa spontanéité, constitue un atout certain dans la rivalité qui l'oppose à d'autres peintres du xx^e siècle. Haring a l'esprit de compétition. Lorsqu'il remarque que l'une de ses œuvres a été accrochée à côté d'un tableau de A. R. Penck à la foire de Cologne de 1987, il ne peut s'empêcher de déclarer : « Le Penck ne faisait pas le poids ! »

Ce qui s'accorde bien avec la version combative que donne Harold Bloom de la manière dont les artistes accèdent à la renommée. Il écrit ainsi dans *Western Canon : The Books and School of the Ages* : « L'originalité devient l'équivalent littéraire... du sens de l'entreprise, de l'indépendance, et de la compétition ¹². »

Haring doit une partie de son génie, une partie de sa renommée, aux combats qu'il engage contre les maîtres du modernisme de la seconde moitié du xx^e siècle, en particulier Frank Stella, mais aussi, sur un mode moins violent, Léger, Olitski, Alechinsky, ainsi que Pollock, qu'il ne peut ignorer lorsqu'il peint sur le sol des peintures « all-over ». Son emploi de la ligne fait de lui l'héritier spirituel de

Jean Dubuffet et de Stuart Davis, rapprochement qu'il mentionne lui-même dans son journal au moment où il achève une importante peinture murale sur la côte de Belgique.

En confectionnant une série de masques de métal, dont l'un pourvu d'un nez tordu et d'un regard expressif, Haring avait délibérément répondu au défi lancé par les visages peints simultanément de profil et de face par Picasso, en 1907, dans *Les Demoiselles d'Avignon*. Mais il s'agissait là d'un jeu, d'un divertissement, sans rapport avec les œuvres marquantes des années 1988-1989. De manière plus essentielle, Haring reprend les fines rayures concentriques abandonnées par Frank Stella et leur fait adopter de nouvelles formes, dont la splendeur reproduit les mouvements sensuels des danses noires du début des années 1980.

Hogarth fait partie de son canon personnel pour la vision qu'il donne de la vie sociale de Londres au XVIII^e siècle, Goya pour sa représentation des atrocités de la guerre mais aussi des consolations de la paix. *Les Désastres de la guerre* sont un incontournable de la culture – mais combien connaissent l'autre versant de l'œuvre de Goya, ses tableaux représentant des Espagnols en plein jeu : faisant voler des cerfs-volants (*Le Cerf-Volant*) ou rebondir un mannequin sur un drap tendu (*Le Pantin*) ?

Haring, de même, insinue dans nos consciences les formes des champignons nucléaires, de l'apartheid et de la danse populaire. En 1988 et en 1989, il retranscrit les postures de la breakdance et de l'électric boogie new-yorkais dans une langue qui évoque la richesse de l'art moderne classique. Les pas de danse du Paradise Garage sont ainsi transposés de manière inédite en carrés empruntés à Albers, en courbes sensuelles dignes de Jules Olitski, et transparissent même à travers de rapides affleurements de couleur – une traînée de laque rouge sur du fer galvanisé – typiques du Don Judd de 1967. Haring fait exploser la « sobriété implacable ¹³ » des rayures concentriques de Stella, en leur imposant un rythme sauvage qui restaure leur flexibilité et les rend malléables à tous ses désirs.

Comment analyser cette gamme impressionnante de perceptions artistiques, dont la grammaire est dissimulée par leurs multiples transformations ?

En revenant au journal. Haring explique en détail sa relation à l'art de Léger et de Stella, ainsi que son amour passionné des séances de danse au Paradise Garage de SoHo, à New York. Cet amour, source d'inspiration essentielle, rappelle le lien entre Toulouse-Lautrec et le

Moulin Rouge, manifeste notamment dans le dessin *Chocolat dansant* (1896), qui représente un célèbre danseur noir de l'époque saisi dans une position du Kongo¹⁴.

Évoquons à présent ces différentes sources d'inspiration et de rivalité.

Haring et Pierre Alechinsky.

Quand Pierre Alechinsky, le membre belge du groupe Cobra, présente son œuvre au Carnegie Institute de Pittsburgh, en 1977, Haring se rend à l'exposition. « Je n'en ai pas cru mes yeux !... De tout ce que j'avais vu, c'était ce qui se rapprochait le plus de ce que j'étais en train de faire avec toutes ces petites formes qui s'engendraient d'elles-mêmes. J'ai soudain ressenti un afflux de confiance¹⁵. »

Haring est impressionné par la manière dont Alechinsky transforme les bordures de l'œuvre « en un commentaire détaillé sur son centre. Cette séquence de notations en noir et blanc se développe, en une série de vignettes¹⁶ ».

Haring n'imité pas directement les carrés enluminés par lesquels Alechinsky encadre la peinture centrale. Mais avec leurs effets dramatiques d'ombres et de lumière et leurs images grotesques, les cadres d'Alechinsky s'apparentent à une bande dessinée qu'aurait réalisée un artiste gothique. La force de cette étrangeté encourage Haring à se servir, à sa propre manière, de vignettes comiques dans un objectif sérieux.

Haring est fier de sa découverte d'Alechinsky et de la confiance qu'elle lui inspire. Il exprime parfois son respect pour l'artiste belge en lui rendant hommage, par exemple dans une composition de 1982 intitulée *Painting for Tee*, où Jonathan Fineberg discerne un écho direct des serpents enroulés caractéristiques de l'œuvre d'Alechinsky dans les années 1970¹⁷.

Haring et le Fernand Léger de 1942-1955.

Dans son journal, Haring résume le style des dernières œuvres de Léger en ces termes : « ... De[s] formes de couleur cernées de lignes noires. » Il a parfois recours à une réinterprétation personnelle de ce style, que ce soit en quête de variété, pour obéir aux exigences de la peinture murale, et peut-être aussi, en Europe, en hommage au style continental.

À Bruxelles, dans une école d'art graphique dirigée par son ami Pierre Staeck, un professeur demande à Haring « si cela le dérange » que ses compositions qui ont recours à « de[s] formes de couleur cernées de lignes noires » paraissent dérivées de l'œuvre de Léger. Et Haring répond que non, cela ne le dérange pas, et qu'il est flatté de la comparaison.

Mais plus tard, dans l'intimité de son journal, il revient plus longuement sur ce point. Ce style – des lignes noires tracées sur des zones de couleurs –, que Léger adopte en 1942 et emploie jusqu'à sa mort, en 1955, reflète, comme on le dit souvent, la fascination que l'artiste français avait éprouvée devant la « couleur libre » créée par les spots lumineux de Broadway :

En 1942, quand j'étais à New York, j'ai été frappé par les projecteurs publicitaires de Broadway qui balayent la rue. Vous êtes là, vous parlez avec quelqu'un, et tout à coup il devient bleu. Puis la couleur passe, une autre arrive, il devient rouge, jaune. Cette couleur-là, la couleur des projecteurs est libre¹⁸...

Les figures noires tracées sur des champs « libres » de bleu, d'or, de vert ou de rouge, apparaissent presque aussitôt dans l'œuvre de Léger, par exemple dans *La Danse* de 1942, *La Nature morte aux deux poissons* de 1948 ou *Les Acrobates polychromes* de 1951¹⁹.

En séparant couleur et motif, Léger fournit à Haring son instrument. Haring le « ré-américanise », le réimplantant, en un sens, dans les rues colorées de New York.

Mais, comme nous le rappelle le journal, Haring n'use du style Léger qu'avec parcimonie, surtout pour couvrir de larges surfaces, « la plupart du temps dans des peintures murales », et seulement en l'infléchissant de sa voix propre. Citons deux exemples remarquables : la planche de surf peinte pour Xavier Nellens à Knocke et la peinture murale réalisée sur la cage d'escalier extérieure de l'hôpital Necker, à Paris, en 1987.

Dans cette dernière œuvre, l'Américain s'approprie totalement la technique de l'artiste français, lui-même inspiré par Broadway. Les visages sculpturaux et les gestes acrobatiques imposants de Léger ont disparu. Haring les remplace par ses propres figures caractéristiques d'enfants, qui s'ébattent à travers des champs d'or, de rouge, de bleu et de vert. Les enfants touchent, frappent et traversent les formes colorées comme s'il s'agissait de ballons ou d'autres types de jouet. L'abstraction de Léger perd de son hiératisme pour se rapprocher de

la vision d'un enfant. Les champs de couleur rappellent aussi fortement Miró. Mais, comme dans les mobiles de son compatriote Alexander Calder, Haring met en mouvement les formes de Miró. Dans son journal, finalement, Haring ne peut s'empêcher d'ajouter que Léger « a été très déçu quand les ouvriers des usines ont rejeté ses offres. Ce n'est pas le cas pour moi ».

Haring et Stella.

Le 3 janvier 1988, Haring va voir la deuxième rétrospective de Frank Stella, organisée au Museum of Modern Art de New York. La visite déclenche une longue rumination. On sent une certaine aigreur dans les propos de Keith Haring : il est jaloux. Et ce qu'il dit ne correspond donc pas tout à fait au texte élogieux rédigé par William Rubin dans le catalogue. Voici ce qu'écrivit Haring :

La dimension seule des tableaux écrase et dévaste le spectateur.

Des couleurs choisies de manière géométrique, mathématique. Une sorte de « caricature » du processus créatif...

Il sait qu'il n'y a plus de « risques » pour lui et donc il essaie d'en créer... Un coup bien programmé ? En vérité, « coup » semble bien être le terme parfait.

C'est un « coup » parce qu'il suit toutes les règles qu'il faut et qu'il transgresse toutes les règles qu'il faut [...] Mais c'est rageant de voir [certains critiques] expliquer que Stella est le seul artiste capable de se réapproprier l'usage des couleurs criardes et des gestes du graffiti pour en faire une œuvre d'art... Je refuse qu'on m'oblige à penser que je suis face à une œuvre de « qualité », et je ne le pense pas [...] Je veux bien admettre qu'il possède des connaissances certaines sur les constructions, les formes, l'espace et la surface... Plusieurs pièces semblent parodier mes surfaces recouvertes de motifs... Eh oui, c'est la deuxième rétrospective de Frank Stella au MOMA. Ils n'ont même pas encore exposé la moindre de mes œuvres. À leurs yeux je n'existe pas.

L'exposition fait à Haring l'effet d'une gifle. Mais elle le pousse à travailler davantage. Il explique à John Gruen que, après la disparition de Jean-Michel Basquiat et d'Andy Warhol, il était temps pour lui de faire ses preuves. Mais cette vérité partielle dissimule un profond esprit de compétition mis à nu par la rétrospective Stella.

L'homme qui faisait face à une déception amoureuse en se disant de « lire Nietzsche », qui n'a jamais abandonné en dépit de ce que le miroir lui révélait chaque jour sur sa santé, convoite l'artillerie de Stella et des modernistes, s'en saisit et se l'approprie pour faire de

1988-1989 son heure de gloire. En un mot, il remporte le combat. Le Museum of Modern Art a récemment fait l'acquisition de l'une de ses œuvres, mettant ainsi fin à ce que Haring considérait comme une longue guerre menée contre sa réputation.

Mais pour tout dire, la cause de Haring n'a pas toujours été favorisée par les publications qui regroupent toutes ses œuvres, bonnes et mauvaises, sans opérer la moindre sélection critique. Ce n'est pas ce que Haring aurait voulu. Il critique lui-même cette absence de sélection lors d'une exposition : « L'idée de l'expo est géniale, mais rendue confuse par trop d'œuvres inférieures. »

La rétrospective Haring idéale devrait éliminer les œuvres mineures, les exercices d'échauffement et les gribouillages occasionnels pour se concentrer sur les œuvres qui le montrent à son plus engagé et brillant, comme dans certains dessins ou peintures sur le SIDA réalisés à Knocke-Heist, en Belgique, ou à son plus exalté, comme lorsqu'il réinvente le modernisme en créant de nouvelles formes nées de la fusion avec les pas et les silhouettes des danseurs noirs et latinos du Roxy, et, plus encore, du Paradise Garage.

HARING ET LE SIDA

Ne sachant pas, à partir de 1988, quand le SIDA pourrait avoir raison de lui, Haring peint à la fin des années 1980 pour sauver les autres et se maintenir en vie. De manière caractéristique, il enrichit son répertoire d'œuvres dénonçant l'horreur du fléau de variations d'une force étonnante.

Il y a d'abord les peintures et les affiches qui adoptent une posture clairement militante, comme la célèbre composition *Silence = Death*, du 7 mai 1989. Haring remplit un triangle rose de figures fantomatiques argentées, qui se couvrent les yeux et se bouchent les oreilles²⁰.

Haring déclare dans son journal que le danger ne peut être ignoré : « ... Il ne peut plus vraiment y avoir de sexe anonyme. » C'est ainsi que dans une composition mémorable, il dissèque l'horreur dans tous ses détails : elle prend la forme d'une machine désirante vouée à la mort, parvenant à l'orgasme par voie d'enlacements, d'étranglements, de suçons et d'ouvertures. Et les victimes de cette culmination charnelle y sont suspendues par leur pénis. Les têtes basculent vers la terre, les yeux sont rayés d'une croix et une langue, sans vie, jonche le sol. Ces personnages ont baisé jusqu'à la mort.

Haring ose personnifier le virus – en en faisant une créature de sperme démoniaque – dans une série réalisée à l'encre japonaise rouge et noir sur papier le 24 avril 1988²¹. Il y a différentes manières de faire face au fléau. Luiz Cruz Azaceta, dans une série percutante qui représente des corps ravagés par le SK, en montre les effets. Haring en montre la cause, le virus en personne.

« Le sperme démon » (expression forgée par Haring) surgit d'un œuf, comme un insecte géant pourvu de cornes. Ses cornes brisent le cadre écarlate, comme si elles cherchaient à s'échapper de l'espace de la feuille. Haring indique les repaires du virus : les seringues des drogués, les pénis et les vagins découverts. Dans les meilleures de ces compositions, Haring cesse de dessiner à tout va pour laisser se déployer, comme dans une œuvre zen, un espace vide seulement barré d'une ligne calligraphique.

Si cette série est importante, c'est que l'artiste y exprime la présence du fléau par une combinaison radicale d'élégance et de choc.

Et après nous avoir choqués pour nous sauver, Haring laisse de côté la dépression en créant une œuvre forte et émouvante. Clairement inspiré par les représentations mexicaines populaires de la mort, Haring défie la peur. Il montre que c'est l'esprit de son art, et non son corps condamné, qui assurera sa survie.

Nous obtenons ainsi le « diptyque » sans titre (pour James Ensor), deux panneaux peints à l'acrylique sur toile et achevés le 5 mai 1989²². Ensor, bien sûr, peignait aussi des squelettes, ce qui rend l'allusion encore plus riche.

Haring numérote les panneaux pour indiquer l'ordre de la séquence. Dans le premier, on voit un squelette à la mâchoire serrée et à la cage thoracique fermée toucher une clé, étrangement lumineuse, tout en éjaculant sur un lit de fleurs. Cela pourrait être la clé qui scelle notre destin, mais elle disparaît. Dans le deuxième panneau, le sperme du mort à fait s'épanouir les fleurs. Elles se tendent vers le soleil, jusqu'à dépasser sa tête. Le crâne sourit. Sa cage thoracique, relâchée, s'ouvre. Haring accepte la mort. Car, grâce à l'art, il a trouvé la clé qui transforme le désir, cette force meurtrière, en une floraison d'élégance qui lui survivra longtemps après sa mort.

KNOCKE : LA VIE DANS LE DRAGON

Haring vit encore, sans aucun doute, à Knocke, sur la côte belge, où l'une de ses plus belles peintures murales orne le Casino, près du

centre de la ville. Palm Beach à l'accent flamand, Knocke-Heist est un joyau de l'été européen, situé entre Amsterdam et Dunkerque, non loin de la frontière hollandaise.

Parmi tous les lieux où Haring a travaillé, Knocke était son favori, à la seule exception de New York. Revenant à Knocke, il peut ainsi écrire dans son journal : « Je suis de retour à la maison. » Son journal nous révèle la richesse de sa vie en Europe, sur le plan affectif, puisqu'il y fut accepté et reconnu par des artistes comme Tinguely, des musées comme le Stedelijk, et des protecteurs aristocratiques comme la princesse Caroline de Monaco, bien avant que les grands musées new-yorkais ne se décident finalement à acquérir ses œuvres.

Haring adorait Knocke. Ses hôtes, Roger et Monique Nellens, lui offrent soutien moral et intimité à un moment critique de son existence.

Le 6 juin 1987, Monique Nellens, dont le mari organise les expositions d'été du Casino, vient chercher Haring et Juan Rivera à Anvers et les conduit à Knocke, où ils sont logés dans une incroyable structure bâtie sur le côté est de leur jardin : « Nous avons déposé nos affaires dans "le Dragon" (la sculpture de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely dans laquelle nous vivons). »

Niki de Saint Phalle conçoit le Dragon en 1971. Tinguely, son ex-mari, le décore d'éléments sculptés. C'est une habitation excentrique, délirante, dotée de deux yeux dépareillés, de lourdes griffes qui ancrent le léviathan au sol, et d'une merveilleuse bouche rouge d'où s'échappe une langue en guise de sortie de secours. Saint Phalle pousse l'art de Gaudí encore plus loin, pourrait-on dire, en investissant son espace architectural d'un érotisme comique : l'échelle de la construction est parfaite, comme son rythme, et la peau blanche et lisse, ornée de figures et d'étoiles peintes, est superbe.

À l'intérieur, un crâne de crocodile, monté par Tinguely, fait claquer ses mâchoires électrifiées devant les visiteurs, et un escalier fou, qui mène à la chambre à coucher, est décoré d'une peinture murale de Haring, qui comporte à la base un cœur, se poursuit par une succession de corps d'homme, dont un sur un dauphin, et se termine par une mise en scène acrobatique en l'honneur des nageurs et des surfeurs de Knocke. Sur le mur est accroché une planche de surf peinte par Haring pour Xavier, le fils de Roger, à la manière de Léger, le 22 juin 1987.

La chambre à coucher du Dragon donne l'impression de vivre dans le corps d'une créature aquatique, dotée de diverses ouvertures organiques aux endroits les plus inattendus.

Haring adore cet endroit. C'est un lieu de vie et de travail extraordinairement stimulant – il réalise, en plus de la peinture murale, des dizaines de dessins à l'intérieur du Dragon.

Apparemment, parmi les invités de Nellens, personne n'aimait vivre dans le ventre du monstre à part Haring : Niki de Saint Phalle fait même le trajet jusqu'à Knocke pour voir sa construction géniale enfin habitée et acceptée. Dans le même temps, Roger Nellens (« le plus grand chef d'Europe ») cuisine des repas de gourmet à Haring et Tinguely l'appelle pour lui dire « qu'il parle de moi presque tous les jours. Cela me rend vraiment fier ».

Haring, après un passage à Düsseldorf – où il voit un canard traverser la rue –, revient à Knocke le 18 juin et admire le sanglier sauvage abattu par Roger la veille. « Cela ressemble vraiment à une maison de campagne ici, on a l'impression que le temps est suspendu. » Et le voici maintenant occupé à l'objectif principal de son séjour :

Samedi 20 juin

Midi : au Casino, pour commencer la grande peinture murale. Le mur fait à peu près 4 x 15 mètres. Je fais un dessin à la peinture acrylique noire d'une « scène de jeu » très détaillée. À grands coups de pinceau et très rapidement. Dans le style Dubuffet, ou quelque chose du genre, avec des échos de Stuart Davis. Je finis à 15h30 sous les applaudissements.

Haring se compare avec humour à Dubuffet et à Stuart Davis. L'intensité de la ligne de Dubuffet, par exemple dans les dessins et constructions du cycle de *l'Hourloupe*, réalisé à la fin des années 1970, présente avec lui des similarités étonnantes²³.

On peut en dire autant du style cubiste ample et dénué de relief de Stuart Davis. Dans *Anyside* (1961), Davis cerne les formes et les motifs d'une puissante ligne noire qui n'est pas sans rappeler l'armature de la fresque de Knocke²⁴.

Mais Haring emploie dans cette fresque un style entièrement original, qui diffère de ses propres dauphins, chiens et bébés rayonnants par le retour à des détails faciaux et anatomiques, exprimés sous la forme de lignes rythmiques parallèles et d'yeux en forme de tubes sortant de la tête. Ceux-ci rappellent un certain type de masque grebo/dan d'Afrique de l'Ouest, qu'il connaissait par les manuels d'art et par la version qu'en donne Picasso en 1912 dans *La Guitare*²⁵.

Trois des joueurs sont des dragons, reflétant probablement l'influence de son habitation. Tous les personnages fantastiques de la fresque semblent tout droit sortis de la célèbre scène « de la cantina »

de *La Guerre des étoiles*. Ils sont occupés à fumer, miser de l'argent et jouer aux cartes, tandis que la Mort lance le dé et qu'une autre figure indique une roue de la fortune. Cette méditation sur l'art et le jeu est couronnée par un hommage à René Magritte dans le coin supérieur gauche : Haring inclut une vignette citant les « pommes masquées » de Magritte, peinture ornant les murs d'une chambre voisine de celle qui abrite la fresque de Haring.

Le lendemain, Haring se rend au Casino « finir la peinture avec tous les invités du déjeuner. Je remplis toutes les formes noires de couleur – une couleur à la fois. Touches à la “Cobra”, très fluides. Je finis vers 21h30... ». Il établit des comparaisons qui sont loin d'être univoques entre son art et celui d'Alechinsky et du groupe Cobra, comme il l'avait fait pour Dubuffet et Stuart Davis. Mais, comme il l'indique lui-même plus loin dans son journal, ces comparaisons tiennent à la qualité du dessin, non à une forme d'imitation. Les éléments linéaires évoquent Picasso plus que tout autre. Mais le message diffusé, et la manière dont peur de la mort et hommage rendu à Magritte y sont entrelacés, sont typiques de Haring.

Haring s'abandonne souvent à ses pensées et à ses rêves à l'intérieur du Dragon. L'une de ses réflexions nous touche, pour ce qu'elle laisse deviner de la manière dont son style aurait évolué : « Je pense que l'art a besoin d'un humour créateur esthétique et réfléchi. Ce pourrait être le véhicule que je recherche pour effectuer la transition d'avec mes peintures du métro. »

Le 4-Juillet, les Nellens organisent un feu d'artifice en l'honneur de Keith. Ils plantent même un drapeau américain dans la cour. Le dimanche 5 juillet, Haring réalise quatre vases pour Monique Nellens : « C'est super d'utiliser de l'encre sur de la terre cuite parce qu'elle est très vite absorbée et produit une ligne semblable à celle qu'on aurait dessinée sur le papier... » Le mercredi 8 juillet, Haring peint « un grand visage à trois yeux à la peinture à l'huile sur le réfrigérateur pour Roger ». Toutes ces œuvres lui survivent à Knocke. En somme, l'été de 1987 passé dans cette station flamande redonne à Keith son allant et prolonge même sa vie, comme il nous le rappelle : « Je me sens plus optimiste après mon séjour en Europe, et je me dis que ce serait une bonne idée de vivre plus longtemps. »

Haring revient au Dragon au début d'octobre : « La lune était presque pleine hier soir et c'était très étrange de dormir à l'intérieur du Dragon chez les Nellens... des flots de lumière pénétraient par les fenêtres rondes... On a déjà l'impression d'être en plein rêve quand on dort dans

le Dragon de Niki de toute façon. » La dernière visite de Haring au Dragon a lieu en novembre 1989, quand il emmène ses parents en Europe. Monique Nellens se rappelle Haring en train de peindre avec entrain à l'intérieur du Dragon, sous le regard de sa mère²⁶.

HARING ET LA DANSE : LA BREAK DANCE

Sa reconnaissance des icônes de la civilisation américaine du xx^e siècle que sont la break dance et l'electric boogie constitue l'une des démonstrations les plus puissantes de l'ambition de Haring – sa volonté d'accorder ses lignes aux contours du monde qui l'entoure.

Ces nouvelles danses synthétisent des pas et des mouvements acrobatiques remontant à d'anciennes sources sub-sahariennes, dont des traces ont été léguées par les *Notes on America* de Charles Dickens et un premier kinescope attribué à Thomas Edison. Cette fusion gagne les pistes de danse à la fin des années 1970 et au début des années 1980 au son des doubles disques maniés par les DJ.

Haring connaît le déroulement de base d'une séquence de break dance – acrobaties au sol – tournoiement – immobilisation – sortie. Il célèbre en particulier les tournoiements intrépides des danseurs, en révolte contre la gravité et les lois de la physique.

De même qu'il sait quels éléments sélectionner chez Keats, de même Haring prend garde aux gestes qu'il choisit de dessiner : en dessinant par exemple de jeunes hommes tournoyant sur la tête, il met en scène les qualités d'équilibre et de bravoure.

Il explore aussi les liens qui se créent, en un éclair, entre les participants, puisque les portions de chorégraphie de la break dance dépendent d'une coopération proche entre deux ou plusieurs danseurs. Voyez par exemple son illustration du mouvement de « l'araignée », qui nécessite que le danseur sente instantanément comment partager l'espace avec un nouvel intervenant. Observez aussi les séquences représentant des pyramides humaines. La sécurité de ceux qui dominent la pyramide dépend de la robustesse et de l'agilité du danseur du bas. Ce style de danse collective, puissante et enthousiaste, éclaire la remarquable forme sculptée de 1985 qui représente quatre personnes en équilibre sur un chien qui aboie²⁷.

La forme évoque à son tour le mouvement de « l'hélicoptère », où deux hommes se maintiennent en équilibre sur un troisième²⁸. Notons entre parenthèses que l'inclusion par Haring de l'animal dans

la danse accentue la dimension positive, protectrice de l'icône du chien dans son œuvre.

Haring est également fasciné par la position du « pont » – où un danseur cambre son corps en maintenant ses deux bras et pieds à plat sur le sol – et la transpose en une sculpture métallique²⁹. Même ce mouvement, qui semble purement individuel, constitue un appel à l'autre : un autre membre de l'équipe y répond souvent en exécutant un flip arrière par-dessus un corps ainsi recourbé.

Haring salue ainsi la gamme de gestes poétiques par lesquels les communautés noires et latinos des années 1980 trouvent force et solidarité dans la break dance. Les danseurs eux-mêmes se reconnaissent dans les dessins réalisés par Haring dans le métro :

[1983, 1984]... c'était presque un dialogue qui s'engageait et les dessins du métro étaient un moyen de continuer le dialogue et d'afficher des images qui m'étaient parfois directement inspirées par des mouvements de danse que j'avais vus... par exemple, [des danseurs qui] cambraient leur corps en arrière ou quelqu'un qui se déplaçait en dessous [dans le mouvement de « l'araignée »], des mouvements que je voyais dans ces danses et que j'introduisais directement dans mon travail... [les break dancers] comprenaient, en les voyant, immédiatement ce que c'était³⁰.

HARING ET LA DANSE : L'ELECTRIC BOOGIE

La break dance se déroule à l'horizontal. Mais l'electric boogie, alliée des chorégraphies hip-hop, se danse debout. La danse mime brillamment le pouvoir génératif du courant électrique :

Un danseur donnait naissance à une « vague » électrique dans son bras droit, touchant le bras d'un autre danseur, qui vibrait à son tour de l'énergie reçue et la transmettait à tous les danseurs engagés dans ce jeu de relais électronique³¹.

Deux critiques, Edit deAk et Lisa Liebmann, ont perçu les intentions de Haring lorsqu'il se met à représenter des éléments dérivés de l'electric boogie dans ses dessins du métro et dans ses peintures sur toile :

... Un courant d'énergie transmis par et à des créatures mâles toujours prêtes à se recharger l'une grâce à l'autre... cette recharge peut s'interpréter à la fois comme praxis et principe érotique³².

Haring entraperçoit aussi dans l'electric boogie une réalité sociale et une vérité spirituelle transcendante. Multipliant avec aisance les variations sur le style, Haring dessine même un jour un danseur allumant une ampoule électrique du courant jailli de sa main ³³.

En 1984, Haring déploie toute sa connaissance intime de la danse sur un mur de métal situé sur FDR Drive, près de la 91^e rue :

Tournoiement sur la tête, corps propulsé d'une main, jambes repliées. Épaules saillantes et roulantes. Équilibre à deux. Electric boogie vertical, dont l'élasticité, génératrice de « vagues », allonge miraculeusement le corps du danseur. Danseur tombant en arrière, corps soutenu par les paumes des mains et des pieds, construisant la figure du pont. Danseurs électriques transmettant un courant modifié de l'un à l'autre. Position fixe de l'electric boogie, la main disposée à angle droit par rapport au poignet ³⁴.

Voici Haring au sommet de son talent : un maître de l'observation et de la description, en quête de goût et de communion, qui représente des danseurs gagnant de la valeur en dérobant le feu aux forces de l'électronique. Il les montre engagés dans un effort pour détourner, retarder et dominer la marche qui conduit vers un avenir post-hominidé. Il voit la force de vie, la subtile puissance de guérison que recèle l'electric boogie, et que sa popularité même dissimule.

LA QUINTESSANCE FINALE : LA DANSE DU PARADISE GARAGE

Dans son journal, Haring pleure la fermeture du Paradise Garage, en 1987.

Haring surmonte ce deuil en immortalisant certains des gestes qui l'ont impressionné dans ce lieu. Au même moment, il se familiarise avec la capoeira, un art martial afro-brésilien, qu'il avait vu enseigné à New York et pratiqué au Brésil. Ces styles laissent aussi leur marque dans son imagination.

En 1987, Haring et Juan Rivera me conduisent à la fonderie Lippincott de North Haven (Connecticut) pour me montrer la sculpture que Haring a réalisée de deux hommes engagés dans un combat de capoeira, leurs deux corps assemblés par la lutte et la volonté de maîtrise ³⁵.

Les yeux de Haring étincellent lorsqu'il déchiffre le geste d'une statue qui se tient debout, les deux bras en couronne devant la poitrine, les poings presque joints. C'est une figure classique du Paradise

Garage, m'explique-t-il, un signe d'encerclement métrique. Haring me fait une démonstration. Un danseur capturerait, pour une fraction de seconde, un partenaire à l'intérieur de cette barrière éphémère, joignant les deux poings avant de se lancer dans d'autres figures.

Cette cage provisoire – constituée par l'encerclement des bras d'un danseur – hante les meilleures compositions de l'exposition personnelle montée par Haring à la Michael Kohn Gallery, de Los Angeles, en juin-juillet 1988.

Recherchant délibérément à attirer l'attention des musées, Haring décide de tester l'impact des chorégraphies du Paradise Garage à l'échelle d'une galerie. Ce défi donne naissance aux peintures exposées à Los Angeles en 1988, centrées sur le thème de la danse. Dans celles-ci, Haring ose se mesurer à tous les grands maîtres : Albers, Olitski, Judd peut-être, mais Stella sans aucun doute. Il sent que la puissance de ces mouvements corporels peut triomphalement populariser l'art muséal. Et son style a changé. Pas la moindre trace de vaisseau spatial ou de chien.

Il complique son art classique de la ligne et de la couleur d'une dose d'extravagance venue de la rue et destinée à niveler toute hiérarchie. Il empile d'abord les danseurs en une pyramide typique de la break dance, mais en fusionnant deux danseurs en une seule figure. Il peint aussi leur corps en rouge métallique, ce qui n'est pas sans rappeler Don Judd³⁶.

Il montre à nouveau la proximité des liens qui unissent les danseurs du Paradise Garage en fusionnant dans une autre composition quatre danseurs pour former un carré³⁷.

Les hommes ont les mains jointes mais manifestent leur différence : l'un d'eux a les genoux tournés vers l'extérieur, l'autre est en train de courir, et les deux autres sont au sol, jambes en l'air dans le style du hip-hop ou de la capoeira ; le premier (à gauche) a les jambes repliées tandis que le second (à droite) tend une jambe et plie l'autre, en un mouvement de capoeira appelé *negativa*.

Puis il répète ce carré en omettant les jambes, en géométrisant les torsos et en colorant les corps de blanc rehaussé de roux. Quatre cadres apparaissent, quatre carrés à la Albers en vert, or, rose et bleu³⁸. Leur phrasé asymétrique attire notre regard, comme les vitraux du mur nord de la chapelle de Le Corbusier réalisée en 1955 à Ronchamp, dans le sud-est de la France.

Pollock n'est donc pas le seul artiste du xx^e siècle à avoir pour maître mot celui de rivalité³⁹. Car, après avoir défié Albers (et peut-

être Don Judd par la même occasion), Haring raffine encore la représentation du mouvement de « l'araignée » en déployant des couleurs sensuelles sur une échelle héroïque, à la manière de Jules Olitski. L'intensité envoûtante et l'harmonie des couleurs – des danseurs olive cernés de rouge se détachant d'un fond noir – constituent un miracle de transposition culturelle⁴⁰.

Dans une autre œuvre (*Sans titre n° 7*), les lignes dynamiques de Haring gagnent encore en profondeur pour égaler les traits de pinceau de Jules Olitski. Cette stratégie permet de mettre en valeur la silhouette de danseurs dorés sur un champ bleu-gris⁴¹. Leurs corps fusionnent pour former un losange abstrait. Une tête sur un losange ? On reconnaît bien sûr la structure de base du fameux reliquaire kota recouvert de cuivre (d'où la couleur jaune ?) qui serait à l'origine de la figure de droite des *Demoiselles d'Avignon*.

Enfin, Haring s'attaque aux rayures noires utilisées par Stella dans les années 1960. Haring montre qu'il est possible de respecter la sobriété et la maîtrise de l'artiste tout en libérant, au sein de ce réseau de réticence, des sons et du mouvement. Par la force de Haring, les carrés concentriques de Stella se courbent, se regroupent et forment finalement un corps, avec un gros œil rose flamboyant au milieu de la tête et un rectangle rose incandescent près du cœur. La jambe droite descend, assouplie par le rythme ; la gauche se prépare à donner un coup. Le bras droit, élevé vers le ciel, célèbre la plénitude de la danse. Les lignes, grosses de plaisir, jouent à nouveau le rôle d'éléments abstraits de composition⁴².

L'allongement et l'angle du bras gauche sont exacts au niveau culturel : une main placée à angle droit, coude, poignet et doigts pliés⁴³.

Et c'est ainsi que Haring triomphe de ses rivaux et s'approprie leur art, au nom du feu érotique de la danse des années 1980.

En 1988, il perturbe à nouveau délibérément la perfection optique de son rival en imprimant la marque de corps noirs en action.

Cette monumentale composition est un chef-d'œuvre⁴⁴. Deux danseurs échappés du Paradise Garage prennent possession des lignes et les transforment en danse. Ils célèbrent leur célébration, levant les bras en signe d'affirmation. Leur fusion est si décisive qu'ils se changent en une paire de ciseaux. Leurs jambes découpent un ruban de couleur, libérant un personnage, immobile et reclus, à la droite.

Haring, au terme de son œuvre, fait endosser aux corps traversés par les forces de la sueur et de l'esprit le rôle de métaphores de la libération. La danse noire devient une voie vers la transcendance.

« Danser [au Paradise Garage] était en réalité une tentative pour atteindre un autre état d'esprit, pour transcender l'état actuel et parvenir collectivement à un autre lieu⁴⁵. » Au-delà des lumières et du disco, quelque chose d'autre se passait.

Haring supposait, comme il l'écrit dans son journal, que le Paradise Garage et son ami regretté Bobby Breslau étaient tous deux allés au Paradis. Il y est à présent avec eux.

Robert FARRIS THOMPSON

Robert Farris Thompson, ancien maître du Timothy Dwight College de l'université de Yale, a consacré sa vie à l'étude minutieuse de l'histoire de l'art du monde afro-atlantique. Son premier livre, *Black Gods and Kings*, est une analyse iconographique détaillée de l'histoire de l'art du peuple Yoruba, du sud-ouest du Nigeria. Il est l'auteur d'un ouvrage sur la structure et la signification de la danse africaine, *African Art in Motion*, ainsi que d'une anthologie critique sur l'histoire de l'art de l'Amérique noire, *Flash of the Spirit (L'Éclair primordial : présence africaine dans la philosophie et l'art afro-américains)*, qui a connu de nombreuses réimpressions depuis sa publication, en 1983. Thompson est l'auteur de deux livres sur les peintures sur écorce battue des Pygmées de la forêt d'Ituri ainsi que de la première étude au monde consacrée aux autels dans le monde afro-atlantique, *Face of the Gods*, et plus récemment de *Tango : the Art History of Love*. Il étudie par ailleurs l'art de José Bedia et de Guillermo Kuitca, et ses articles figurent dans quinze ouvrages collectifs. Certaines de ses études ont été traduites en français, allemand, flamand et portugais.

Keith Haring
Journal

