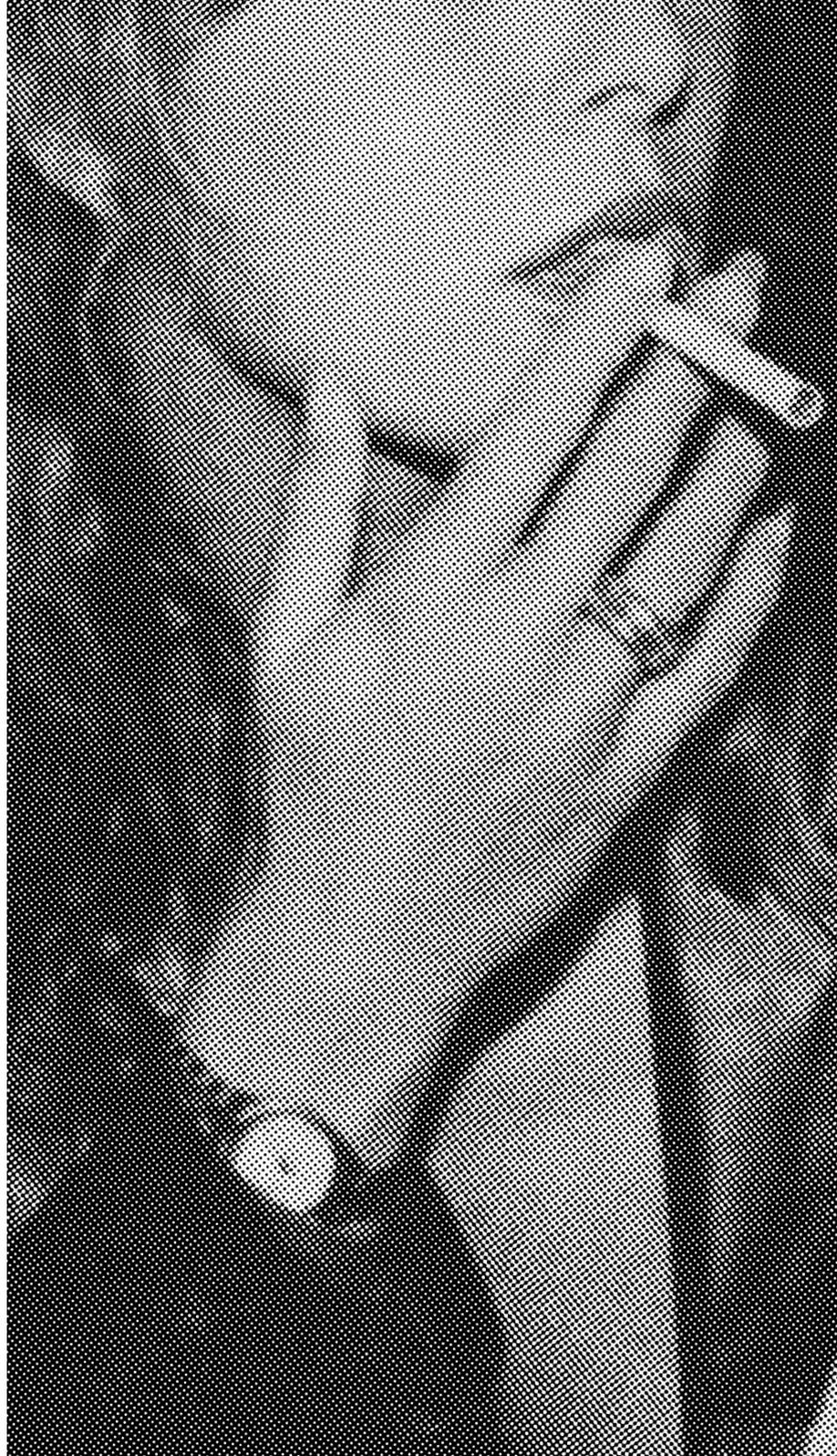






Les artistes



Les artistes  
*Aden Ellias*

Éditions MF *Inventions*

*à Anne-Olivia Belzidsky*

Alors ils avaient, parfois, des moments de désespoir  
intense : ils rêvaient de bureaux, de places fixes,  
de journées régulières, de statut défini.  
— *Georges Perec, Les choses*

L'artiste n'a qu'à en croire ses yeux.  
— *Auguste Rodin, L'Art*

1.

Ils ne connaissaient pas encore le succès, mais s'étaient imaginé qu'il leur viendrait en quelques mois. D'abord circonscrit au petit périmètre des galeries et des marchands pour elle, de quelques lecteurs, éditeurs et critiques pour lui, cet accomplissement prendrait de l'ampleur et leur réputation grandirait. Il y aurait des invitations institutionnelles et prestigieuses pour elle, des demandes de traductions et d'adaptations pour lui. Bientôt l'écho de leurs œuvres s'étendrait au-delà des seuls cercles culturels, et leur notoriété deviendrait un fait tangible et irrécusable. Alors les sollicitations et leur participation à de nombreux projets personnels ou collectifs s'engendreraient d'elles-mêmes, et leur avis sur les sujets d'actualité les plus hétéroclites commencerait à compter, à mesure que leurs noms et leurs visages aimanteraient l'attention du plus grand nombre. Comme tant d'autres artistes et intellectuels avant eux, ils deviendraient l'un et l'autre de très bons clients de l'orbite européenne puis mondiale des mass médias,

et l'équation économique qui formait l'envers de ces contributions ne les empêcherait pas d'élaborer quelque arbitrage incisif sur un sujet de société, une controverse éthique, une urgence géopolitique ou stratégique.

Obtenue dans leur jeune âge encore, la reconnaissance de leurs pairs leur apporterait l'envie redoublée d'incarner ce qu'ils avaient toujours été par nécessité intime. Cette légitimation du premier cercle leur donnerait le courage qui leur aurait manqué pour transformer leur passion en mission. Elle élargirait le champ des possibles et aurait valeur de laissez-passer dans leurs milieux respectifs. Les rencontres les plus décisives auraient été le fruit d'une heureuse contingence. Le soir ou l'après-midi qu'il fallait, l'un de ses manuscrits à lui serait remis en main propre par un tiers accrédité, simple relation de voisinage et premier lecteur enthousiaste faisant valoir son émerveillement au personnage le plus important d'une grande maison. Le roman serait lu dans le courant de la nuit et de la matinée suivantes, et ce temps serait aussi celui des plus grandes aspirations de l'éditeur. De sa détermination la plus ardente à porter au plus haut toute entêtante révélation reçue des mains de la providence. Décidé et soigneusement planifié, le décollage aurait lieu, et de nouvelles contingences feraient le reste. La rencontre d'un message et d'un public. D'un visage et d'une époque. D'une histoire et d'une espérance. D'un style et de l'éternel besoin d'une génération de se reconnaître en un contenu symbolique protéiforme et singulier.

Pour elle la rencontre serait celle d'un artiste français de vingt ans son aîné et disposant d'une reconnaissance conséquente sur la scène internationale. Également collectionneur d'art, comme l'avaient été avant lui le célèbre Vasari, Caillebotte ou Bonnat au XIX<sup>e</sup> siècle, Arman,

Rauschenberg ou Sol LeWitt au XX<sup>e</sup> siècle, l'homme ferait d'abord l'acquisition de quelques pièces de petit format. Ce collage métallique constitué d'un entremêlement d'agrafes chromées et d'épingles à cheveux. Ce bronze figurant une danseuse au hiératisme *giacomettien*. Cette boîte en plexiglas laissant transparaître une esquisse éclairée à la lumière noire. Cette petite robe en feuilles d'herbes, hommage au poète Walt Whitman. Présent à l'exposition proposée par l'artiste collectionneur au Palais de Tokyo, Larry Gagosian adorerait tout de suite la subtilité du travail d'Anna, sa variété iconoclaste, sa *motérialité* dirait-il même de l'œuvre entrevue, la conceptualisant ainsi dès le premier regard par la magie d'une contraction langagière dont il n'était pas certain que Larry fût l'inventeur. Peu lui aurait importé. Larry n'était pas un créateur et n'avait jamais prétendu l'être. Mais Larry savait reconnaître un véritable artiste lorsqu'il en croisait un. Le reconnaître et le mettre au travail. Le mettre au travail et le faire servir. Le faire servir et par rebond, le servir. Oui: Larry Gagosian savait tout cela, était tout cela. À l'aube des années 2010 le plus grand galeriste de l'histoire de l'Amérique, peut-être. Dès le lendemain il inviterait Anna à traverser l'Atlantique pour venir montrer ses *Metal Studies* dans l'une de ses galeries new-yorkaises, aux côtés de l'artiste américain Richard Serra.

Mais Anna viserait tout de suite plus haut. Quelle était la réelle renommée mondiale, ou même seulement locale, d'un artiste plasticien? Même celle d'un mort, même celle d'un génie mort depuis longtemps? Vous n'aviez qu'à aller demander à des habitants de la périphérie de Copenhague ou de Moscou, de Johannesburg ou de São Paulo, ce que c'était que Damien Hirst ou Jeff Koons. Vous auriez votre réponse. Ou de citer le nom d'une seule artiste femme, morte ou vive, une seule.

Vous auriez votre autre réponse. Anna aurait retenu la leçon de Marina Abramović, cette artiste performeuse qui avait inventé ou réinventé l'*Art corporel* au tournant des années 60 et 70, art de l'intensité, du yoga ou de la crise de nerfs tout aussi bien. *Lady Gaga a 43 millions d'admirateurs, aucun artiste visuel ou plasticien n'a une telle audience*, avait déclaré Marina Abramović en 2009. Anna aurait pigé au quart de tour, même si elle n'était encore qu'une toute jeune demoiselle en 2009, et elle se serait donné les moyens de son intelligence précoce de la situation et du marché. Anna serait Lady Gaga ou elle ne serait pas, et Larry Gagosian n'y trouverait rien à redire, bien au contraire. Anna serait Gaga avant que d'être Niki de Saint Phalle, ou en tout cas en même temps.

Elle chanterait, écrirait paroles et mélodies, et la chance ferait le reste. Des musiciens aimés seraient rencontrés à Paris, séduits, intéressés. Des maquettes très propres, *très léchées*, seraient montées en home studio sur GarageBand, sur Logic Pro. Les mélodies susurrées en anglais et la voix suave, légèrement enroutée d'Anna, seraient posées sur des boucles électroniques. Un contact serait ensuite établi avec Frank Ocean, à l'origine seulement pour avoir un avis, et pour dire qu'Anna aimait ce que faisait Frank et comment il le faisait. Or Frank prendrait le temps d'écouter et se piquerait de réaliser un ou deux morceaux, peut-être même l'album. Alors on ne tiendrait plus Anna, parce qu'il fallait bien comprendre ce que signifiait *réaliser un album*. Ce serait donner la couleur, les idées-force et toute la tonalité de son objet pop. À Paris comme sur la côte Est, alors, ce serait le tapis rouge pour *Anna one*, le premier LP d'Anna. Une major de l'industrie du disque serait bien sûr intéressée. Il y aurait 700 000 ventes du *single* en dix jours, et 2 à 3 millions de téléchargements de l'album complet au premier trimestre.

La notoriété internationale serait immédiate, fulgurante. Et avec cela bien sûr, l'argent. Anna et Virgil auraient-ils eu cet objectif dès l'origine? Personne n'aurait pu l'affirmer avec certitude, et eux-mêmes auraient garanti que non. Que certainement pas. Que c'était l'art, le monde de l'art qui étaient visés, et leur reconnaissance en tant qu'artistes. Faire vivre leurs œuvres. Qu'elles soient vues, lues, écoutées. Qu'elles circulent, soient interprétées. Que cette circulation donne naissance à d'autres œuvres. À de nouvelles circulations.

Il y aurait eu désir de célébrité, ça oui, dès l'abord. Mais aurait-il été sérieux, ce désir? Aurait-il été un tant soit peu *artistique* lui-même? Et non pas seulement l'écho narcissique, emprunté, d'une illusion infantile somme toute ridicule? De tout temps le désir de gloire de l'artiste avait été intimement lié au désir d'art et à sa production. Il en allait de même pour toutes les œuvres de l'esprit, depuis que l'artiste s'était distingué de l'artisan, dans le courant de notre xv<sup>e</sup> siècle. Depuis que la paternité des œuvres n'avait plus été attribuée à leurs seuls commanditaires. Pharaon, Alexandre le Grand, Catherine de Médicis et consorts. Sans oublier originellement la puissance divine elle-même, quelle qu'ait été sa définition de circonstance. Mais en ce qui concernait la modernité, celle qui avait tenté sa percée depuis la fin du Moyen Âge, vous pouviez faire le tour de tous les peintres et de tous les sculpteurs, de tous les penseurs, de tous les musiciens et de tous les architectes, de tous les danseurs. Et cela jusqu'à ce jour. Vous pouviez même vous attacher au plus pur, au plus sincère d'entre eux, au plus radical d'entre eux: le philosophe Jacques Derrida. Jusqu'à la fin des années 1970, Derrida produisait, publiait, enseignait, mais refusait qu'aucune image de lui apparût au dos du moindre volume ou dans quelque article qui lui fût consacré. Que

s'était-il passé ensuite? Une implication politique grandissante, et l'idée que l'on ferait œuvre utile sur le devant de la scène? Ou bien le sempiternel désir de gloire? De célébrité. En 1982 on apparaissait dans un long métrage de fiction, *Ghost Dance*, et dans le même mouvement les publications se voyaient constellées de discrets ou moins discrets *récits de soi*. Bientôt cela serait l'os de l'œuvre. Avait-on cédé à quelques pressantes sirènes? Ou bien était-on simplement devenu ou redevenu fidèle? À soi-même. À sa vérité d'artiste.

L'argent coulerait à flots, et cela faciliterait bien des choses. La production des œuvres, l'étendue de projets devenus réalisables. Car l'art avait été absorbé jusque dans son mouvement premier par la logique capitaliste. Il fallait investir pour escompter, non pas même seulement une plus-value, mais la simple existence. Illuminer l'hôtel Waldorf Astoria de Park Avenue, pourquoi pas? Mais pour que l'énorme *phallus fuchsia* imaginé par Anna vît le jour, il était d'abord nécessaire d'y mettre un très gros billet. Et puis les rencontres, aussi. Le fait de se trouver projetés du jour au lendemain au cœur de la grosse pomme, au cœur de la grosse machine. Au contact immédiat des décideurs, des puissants. Avoir beaucoup trop bu à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de Keith Richards, peut-être, mais y avoir parlé avec Untel, qui mettrait ensuite Anna en relation avec Untel et puis Untel, ceux-là mêmes qui demanderaient qu'on leur trouve une villa au Pays basque, une toute petite chose pour s'amuser. 15 hectares de terrain suffiraient, et 900 mètres carrés au sol, sur deux ou trois étages. À décorer entièrement. À créer de toutes pièces avec la signature d'Anna.

L'immobilier deviendrait leur grande affaire, alors, mais elle l'aurait d'une certaine façon toujours été, ils étaient l'un et l'autre issus d'un milieu aisé au sein duquel

des appartements parisiens, des maisons de campagne, avaient été achetés et revendus. Pour de richissimes mécènes inventer des lieux de vie harmonieux et uniques. Et pour eux-mêmes, au fond, Anna et Virgil, de même. À Paris comme à Londres. À Deauville, à Madrid. À Naoshima, dans la mer intérieure de Seto. Anna et Virgil auraient su faire. Écumer les pages internet de Propriétés de France. De Barnes International. De Sotheby's. De Mansion Global. *Fully renovated, massive but yet-to-be-built Townhouse, in the heart of West Village, with 1000 square feet of Outdoor space. Originally listed for \$10 million, but sold for just under \$7 million.* À moins de 5000 \$ du mètre carré, dans le cœur vibrant de West Village à Manhattan, ça ne se refuserait pas.

Pour la très grande notoriété, la déraisonnable, la folle, il y faudrait les épaules, et le cœur à l'ouvrage. *Not anybody can afford success*, disait l'adage. Au plan individuel cela voudrait dire tenir le choc d'un afflux de satisfaction à l'endroit même de la faculté désirante – alors que celle-ci n'avait pas été conçue pour cette prouesse paradoxale. Mais encore assumer l'effet d'un insu préalable portant sur ce même sujet: viscosité des désirs de succès. Quant au plan mondain en tenir un autre, de choc, celui de l'impact imaginaire de toute irrémédiable gloire sur une très large majorité d'êtres rencontrés – qu'ils fussent vaguement aperçus à cent-cinquante mètres de distance ou le plus assidument fréquentés, à l'occasion de quelque activité que ce fût. Faire valider son billet d'avion à l'aéroport. Acheter des jeans Diesel rue de Rivoli. Se faire soigner une dent. Commander une pizza par téléphone. Impact imaginaire de la très grande notoriété qui sans coup férir leur serait redistribué *ad hominem* chaque jour et chaque nuit à compter de son envol, et qui se traduirait pour Anna et Virgil en contrariétés fort peu fantasmagiques, elles. Celles

des demandes fallacieuses et des embarras surjoués, du sans-gêne le plus aberrant et de l'agressivité parfois la plus explicite. Il faudrait bien se coltiner tout cela en tant que personne-publique-ayant-imprimé-sa-marque dans le fantasme de celles et ceux qui vivaient en démocratie, avaient acheté l'album et ne demandaient que 5 minutes de votre temps en l'échange de cette offrande aux Dieux qu'avait matérialisée pour eux un tel arrachement pécuniaire. En l'échange de la grosse présence sexualisée d'Anna et Virgil dans leur pauvre tête.

Il eût pourtant été difficile, et inadéquat, de n'envisager les incidents relationnels quasi quotidiens de la haute célébrité que sous l'angle de pures et simples contrariétés. Que son être entier, son être même et tout son corps fussent désirés par le plus grand nombre d'hommes et de femmes possible était justement l'un des énoncés du fantasme fondamental d'Anna, l'une des coordonnées les plus intimes de ce fantasme. Qu'on souhaitât l'approcher, la tenir dans ses bras, entre ses mains, à sa merci, la toucher, la respirer, la traverser, l'inonder, la souiller, oui. Mais bien sûr sans jamais parvenir à ses fins. Qu'on désirât la posséder, la faire jouir, la prendre avec plus ou moins de fièvre et de douceur, oui encore, mais sans jamais la faire jouir, justement. Sans jamais atteindre l'acmé qu'épelaient son fantasme. Or la réalité leur aurait très précisément proposé à l'un comme à l'autre de telles réjouissances infinies.

Dans l'imaginaire partagé par l'intérêt public, une assimilation, une fusion des deux artistes s'opérerait en l'entité tierce et unifiée que serait leur histoire d'amour. M le magazine du Monde ferait sa une non pas sur Anna ni sur Virgil, mais bien sur l'entité Anna-et-Virgil. Il en irait de même pour Vogue, pour Vanity Fair. Pour l'édition internationale de Time Magazine. Mais Anna et Virgil

réussiraient ce que d'autres artistes et amants avaient réussi avant eux. Yves et Simone. Ava et Frank. Catherine et Marcello. Marilyn et Arthur. Simone et Jean-Paul. L'ombre portée par le tiers idéalisé qu'était leur amour ne s'appesantirait qu'un temps. Avec la visibilité sans cesse grandissante de l'un et de l'autre augmenterait certes la radicalité des attaques, en même temps que s'affinerait la qualité de leurs artificiers. Certains intellectuels autrefois proches critiqueraient chez Anna et Virgil le brouillage, le brouillard, la perte de sens, de profondeur de vue. D'autres puristes s'offusqueraient du fait divers sanglant utilisé par Virgil à des fins exclusivement mercantiles, selon eux, dans son dernier roman. Des chagrins moqueraient les vacances à Megève et à Formentera, l'invitation d'un milliardaire chypriote à partager une agréable croisière, l'intervention caritative d'Anna au Guatemala.

Anna et Virgil s'en foutaient royalement. Les magazines et médias du monde entier se feraient acheteurs des preuves de leur jouissance, et eux-mêmes s'en feraient volontiers vendeurs pour tout un tas de raisons qui n'eussent pas été essentiellement matérielles. Lorsqu'un conservateur du MOMA viendrait acquérir trois ou quatre toiles d'Anna à son atelier, ou lorsqu'un à-valoir un peu conséquent serait versé à Virgil, leurs dépenses quotidiennes seraient largement couvertes pour quelques mois, parfois un an ou deux. L'essentiel pour eux serait toujours le plaisir éprouvé durant le temps de la production, où se mêleraient leurs incertitudes et leurs angoisses, leur surprise et leur ravissement de se trouver régulièrement réinventés par les chemins empruntés. Plaisir que l'œuvre les définisse au final, qu'elle porte une bonne partie de la vérité de leur être une fois achevée, et non pas l'inverse – et non pas deux

créateurs dont la vérité préexistante se fût simplement exprimée en diverses réalisations. En diverses lubies. La jouissance monnayée aux médias ne serait donc pas la leur, et Anna et Virgil s'accommoderaient fort bien de cette absence de rapport entre le monde et eux, entre la vérité de leur être et la promotion opérée sur leur reflet. Pourvu bien sûr que cette cession de jouissance fictive leur fût rémunérée au juste prix. Celui du marché.

L'insatisfaction serait ailleurs. Habitué des cercles de pouvoir et des réseaux d'initiés, adulé des uns autant qu'haï des autres tout en demeurant respectés de la masse en un point nodal, celui des fictions dont tous les êtres se sustentaient, Anna et Virgil rêveraient de franchir le pas ensemble, *enfin dans le dur*, le concret, l'authentique, au-delà du monde de l'art et du miroir média. Ce rêve politique ne serait pas que le leur, mais il serait aussi le leur.

## 2.

Ils auraient aimé que cela arrivât. Que l'intérêt des tiers qui faisaient autorité et médiatisaient le rapport des artistes avec leur public fût incontestable et suivi d'effets. Ils auraient su accueillir avec calme une notoriété qui se serait attachée à leurs œuvres avant que de prendre leurs propres personnes pour objet. Elle ne leur serait pas montée à la tête, ils seraient restés focalisés sur leur désir d'artistes, leur désir d'art, en sachant tenir en respect la baudruche de la célébrité. Ils auraient eu pleinement conscience de la chance inouïe leur ayant attribué cette situation dans le monde, ainsi que de la dimension éphémère, fuyante, de cette position qui n'en serait jamais une, qui n'aurait jamais rien de pérenne, de certain. Leurs idées et leur détermination auraient été parfaitement claires, et lucides, à ce sujet. C'est-à-dire en regard de ce qui constituait une pure chimère. Une complète affabulation.

Car ils travaillaient depuis une dizaine d'années environ, et les signes d'une reconnaissance minimale se faisaient rares. Les jours et les semaines passaient sans

que son premier livre à lui, son premier disque à elle, vinssent à paraître, sans qu'une première exposition conséquente des œuvres d'Anna vînt à être organisée. Des regards qui comptaient avaient été obtenus, et certains encouragements précieux, mais leurs réalisations demeuraient confidentielles. Ils essayaient le plus souvent de ne pas s'avouer l'un à l'autre qu'ils en souffraient, de ne pas s'appesantir sur la prolongation des délais les plus raisonnables qu'ils avaient accordés à la fortune. Anna poussait même cet effort de légèreté un peu plus loin. Elle aimait plus intensément que Virgil la vérité charnelle du travail lui-même, et cette vérité prenait largement le pas sur les regards à obtenir, les écoutes à solliciter. Elle n'en sollicitait d'ailleurs que très peu. Par orgueil peut-être. Par prudence. Car les refus vous entamaient. Or cette force d'âme portait l'antidote de la chimère commune dont ils étaient les proies. C'était une élégance, un détachement second et paradoxal si l'on ne considérait que l'aveuglement de leur fable première. De leur illusion de structure. Anna ne souhaitait pas spécialement *faire servir* sa production, ni au fond la faire rétribuer. L'acte de création lui profitait déjà en une réciprocité immédiate, celle des élaborations et des émotions qui la traversaient pendant le temps de la création, mais aussi en une réciprocité différée, lorsqu'un objet né de ses mains n'avait plus à être modifié, lorsqu'il vivait enfin de sa vie propre, séparée, manifeste. Et heureuse.

En réalité le désir de reconnaissance n'avait pas été premier, pour ce qui avait fait d'eux des artistes. Cela s'était cristallisé dans la contiguïté de cette adolescence qu'un certain nombre de bonnes âmes pensaient encore aujourd'hui suffisamment préservée, dès lors qu'un cadre occidental stable, épargné par tout drame collectif, toute violence structurelle, toute guerre depuis plu-

sieurs générations, constituait sa toile de fond. Temps de transformation anatomique et psychique d'une durée subjective parfois infinie, alors que la révolution physiologique y présidant était à la fois si rythmée, si exacte, si foudroyante. Temps de déplacement et d'arrachement, de retournement de l'être qui avait précédé en s'étant maintenu jusque-là. En ayant traversé l'enfance jusque-là. Temps de conversion en un nouvel être, l'être-pour-toute-la-vie que vous donnait l'adolescence. Devenir artistes, pour Anna et Virgil, avait signifié entrer dans un état de mutation généralisant celui de l'adolescence. Un état de non-conformité, non pas tant avec le monde des adultes qu'avec celui de l'enfance, avec les limites et l'impuissance de l'enfance. L'envie de produire un art avait coïncidé pour l'un et l'autre avec l'urgent besoin de dire cette mutation, d'écrire cet écart, de lui donner forme. Or la matérialisation de cet écart n'avait pas consisté à s'inventer ou à renforcer un regard original sur le monde comme il allait, et assez peu à se référer à quelque modèle, quelque posture, quelque aîné, quelque mode. N'avait pas consisté à susciter ni à vouloir une différence irréductible. La perception d'une altérité prolongée s'étira de leur moi actuel à leur moi précédent, et cette perception méritait trace et exigeait leur engagement. La prise de possession d'une singularité ne vint que par surcroît, et par effet retour. La décision irrévocable d'être artistes, telle qu'elle s'imposa à eux dans la non-conformité de l'adolescence, pouvait être épelée: *je suis nouvelle, je suis nouveau.*

Virgil avait trente-deux ans. Anna en avait vingt-neuf. L'adolescence proprement dite n'était plus qu'un lointain souvenir, et il y avait un *timing* du marché de l'art et des vies littéraires. En littérature bien sûr la question de l'âge de l'auteur était moins prégnante que dans

le monde de l'art contemporain ou sur le marché du disque, mais elle comptait. L'âge moyen des auteurs qui publiaient un premier roman en France était de trente-cinq ans, et non pas vingt-cinq, sans doute en regard de la dimension de *science fondamentale* d'une matière dont les instruments et les moyens étaient réduits au strict minimum – la langue commune, doublée de ce forage d'expérience et de distanciation qui seul pouvait donner naissance à un style, et qu'il était fort rare d'obtenir de soi-même avant l'âge de trente ans. Des exceptions venaient infléchir cette moyenne – tous les vingt ans un prix Goncourt était obtenu avec l'étonnant deuxième roman d'un type âgé d'une soixantaine d'années, et tous les vingt ans encore quelque génie précoce vous pondait *Le procès-verbal* à seulement vingt-deux ans avant de recevoir le prix Renaudot, mais ces exceptions ne donnaient pas le ton de l'attente normative de la plupart des éditeurs, une attente que la réalité légitimait. Car si la précocité d'un talent ne posait de problème à personne, la floraison tardive, elle, en posait. Le marché de la production littéraire était structuré par la construction de l'image des auteurs, et une image se construisait rarement sur un coup d'essai sans lendemain. Même dans l'hypothèse la plus favorable d'un succès critique initial et d'une couverture médiatique ouvrant la possibilité, inespérée pour l'immense majorité des parutions, y compris celles qu'adoubaient les plus grandes maisons, d'atteindre quelques milliers de ventes, il s'agissait toujours de viser plus haut ensuite et à un rythme suffisamment soutenu pour que les mêmes portes puissent s'ouvrir, et pour cela il était nécessaire que l'on se souvînt des tentatives précédentes d'un *jeune auteur* que l'on avait trouvé charmant, intéressant ou distrayant, afin de pouvoir peu à peu le trouver dense, profond, et bientôt incontournable.

Pour les arts plastiques, le balisage des parcours exigibles était encore plus marqué. On était reçu aux Beaux-Arts de Paris, à la Villa Arson, aux Beaux-Arts de Lyon. On y rencontrait un ou deux ou trois professeurs qui croyaient en vous pour peu que vous eussiez cru en eux. On s'associait à un groupe d'artistes du même âge qui souhaitaient faire bouger les lignes et finissaient par les faire bouger effectivement. On gagnait un prix de dessin puis un autre en sculpture. On était sélectionné pour exposer au Salon de Montrouge. Une *résidence* déclenchait une première exposition personnelle, et la confiance d'un premier galeriste votre présence sur l'une des foires off de l'automne parisien. De premiers papiers critiques paraissaient dans *May*, dans *Whitehot*, dans *Hyperallergic*. On trouvait vos références et votre biographie sur *Artprice*, et dès l'année suivante c'était le tour des foires officielles : *Art Basel*, *Frieze*, *Fiac*, *Biennale de Venise*, *Documenta*. Des acteurs institutionnels se faisaient acheteurs, quelques collectionneurs particulièrement déterminés et fortunés se mettaient à vous suivre de saison en saison. De nouvelles critiques paraissaient dans *Apollo*, dans *Art Collector*, dans *Ocula*. Vos œuvres étaient proposées en salles des ventes tout au long de l'année. Une exposition personnelle était promise tous les trois ans alternativement à l'un de vos galeristes américains ou européens. Le reste suivait.

Le moment était donc venu. C'était maintenant ou cela ne serait sans doute jamais, pour Anna et Virgil. Mais à suivre ces états de fait du grand marché des biens culturels, il fallait reconnaître qu'ils n'encourageaient en rien le geste de la création. L'artiste pouvait plus ou moins lucidement avoir été informé de ces réalités, plus ou moins lucidement en tenir compte, plus ou moins lucidement en discuter avec ses relations et amis, elles

se trouvaient sans aucun rapport avec l'acte artistique. Tel n'était pas le cas pour tout autre marché, naturellement structuré par ce qu'on appelait *la demande* : lorsque naissait une demande d'automobiles électriques de taille moyenne avec un habitacle situé en hauteur, une offre d'automobiles électriques de taille moyenne avec un habitacle situé en hauteur avait sa chance. Et plus précisément s'en trouvait suscitée. Il en allait certes de même pour tout le processus de la cotation des œuvres existantes d'artistes déjà reconnus, un processus entièrement tiré vers le haut – ou le bas, par les grands prescripteurs et les honneurs décernés. Le niveau qualitatif et quantitatif de la demande guidait bien à lui seul l'étage monétaire et financier du marché de l'art. Mais au stade antérieur, celui de la production, l'absence de tout rapport entre le devenir des œuvres et l'étincelle de leur génération était une béance qui désaccouplait l'art de tous les mécanismes capitalistes. Cette béance s'illustrait avec les réussites fort peu rares d'artistes n'ayant qu'une faible connaissance initiale des habitudes et des pratiques du marché au sein duquel leur travail allait être propulsé.

Une telle ingénuité ouvrant la voie d'une réussite somme toute accidentelle n'était pas partagée par Anna et Virgil. Ils avaient quelque idée claire des itinéraires qu'il était absolument nécessaire d'emprunter pour que leur art soit vu, lu, diffusé. Quelque idée claire aussi de l'absence de garantie attachée à ces parcours. Mais l'un et l'autre y rechignaient. Ils se sentaient exemptés de tels cheminements et de l'exigence de mettre en œuvre certains moyens. Les jeudis de vernissage n'étaient pas pour eux. Les contacts prolongés avec des artistes plus *capés* qu'eux n'étaient pas pour eux. Le repérage des galeries auxquelles le travail d'Anna aurait pu correspondre

n'était pas pour eux. La tentative pour Virgil de se donner une visibilité en publiant des textes courts dans des revues ou chez de petits éditeurs n'était pas pour eux. Enfin l'école des Beaux-Arts, Anna y avait passé quinze jours dix ans plus tôt – à la rentrée 2010 – avant de jeter l'éponge, au nom du *formatage* des quelques enseignements qui lui avaient été dispensés. Cette présomption, doublée d'une belle paresse et d'une peur de la confrontation, était caractéristique de leur utopie.

Ils habitaient au troisième étage d'un petit immeuble du quartier Bastille, dans un appartement charmant et minuscule dont les fenêtres donnaient d'un côté sur une chapelle en partie abandonnée qu'enlaçaient quatre grands saules, et de l'autre sur une impasse éclairée la nuit de lanternes anciennes, à laquelle on accédait en passant sous une imposante arcade de briques jaunes et rouges pâlies. Le côté chapelle était exposé plein nord mais très lumineux grâce aux ouvertures des doubles fenêtres. C'était là l'atelier idéal d'Anna. Le côté impasse était celui de leur chambre et d'une cuisine étrangement trop spacieuse pour ce petit appartement. L'une ou l'autre pièce servaient alternativement de bureau à Virgil. Ils s'y trouvaient à l'étroit, mais Anna ne pouvait travailler que dans ce qu'il fallait bien appeler un environnement domestique, celui des quelques lampes qu'elle possédait, de sa petite bibliothèque de poésie précise, de boîtes et de matières de toutes textures, d'une multitude d'objets anciens et moins anciens auxquels elle était attachée presque physiquement, qui lui avaient été offerts par sa famille ou qu'elle avait glanés, achetés, récupérés un jour dans la rue ou lors d'un voyage pour les conserver, y réfléchir, s'en servir peut-être un jour pour quelque projet, quelque installation, quelque détail. Pour s'en faire accompagner.

Ici, avec cinq mètres sur trois, dans le salon rectangulaire de ce deux-pièces parisien, que n'agrémentait que la coupure oblique d'un pan de mur au bas duquel avait été conservée une cheminée de marbre droite et sobre que l'on n'utilisait plus, se trouvait tout à la fois l'écrin et l'extension du corps d'Anna. Elle s'était pourtant essayé à l'ouvrage dans des espaces de plus grande taille, prêtés ou partagés en banlieue, à la campagne, à Bruxelles même, une année et quelques semaines durant, mais il lui était impossible de prolonger toute expérience de création dans un lieu qui ne lui fût pas réservé, qui ne fût pas possédé et aimé à plein temps, quels qu'aient été les inconvénients objectifs d'une telle résidence pour s'adonner à son œuvre sculptée, son œuvre peinte, sa musique. Guitares électriques et acoustiques, basses, claviers, tables de mixage et cartes-son, éléments de batterie, toiles de tout format, moules de plâtre, bustes et têtes en *cinéfeuille*, en aluminium, étaient entassés là en un vertigineux bazar au milieu duquel il ne s'agissait presque pas, en réalité, de travailler, mais plutôt seulement de prendre son temps. Le temps d'élaborer une action future ou de prolonger celle de la veille, d'aller et venir avec un café froid dans une main et une cigarette dans l'autre par l'étroit couloir qui menait de l'entrée à la cuisine, de la cuisine à la chambre également saturée d'objets, de livres, de dessins, de cadres de bois, de pièces de métal, de cette chambre ensuite au salon et retour, le temps de rester longtemps debout, pensive, face à l'une des grandes fenêtres où versait la lumière homogène et atténuée du nord, avec vue sur les toits de zinc et les antennes, les murs des autres immeubles et leurs propres fenêtres aperçues par-delà les tuiles ocre de la chapelle, le temps de s'asseoir ensuite sur l'une des chaises de plastique transparent, l'un des vieux sièges

de cuir élimés ou encore cet unique et massif fauteuil à cannelures qu'ils avaient là, harnaché d'un gros tissu écru. Le temps de se laisser vivre, penser, respirer à Paris à son rythme, à toute heure du jour ou de la nuit, tout le temps de la présence d'Anna et de Virgil en ces murs, sans horaires, sans commencement requis ni fin minutée de l'acte, en une longue continuité aux phases d'intensité variable, hachurée des seules pauses qu'imposaient la fatigue, un rendez-vous, la nécessité ou l'envie de se nourrir, l'amour de Virgil.

Les parents d'Anna avaient eu des largesses tout un temps, après qu'elle et Virgil s'étaient installés ensemble. On s'était toujours entraidé dans cette famille, et par ailleurs le soutien financier prolongé des jeunes gens qui poursuivaient leurs études en milieu urbain allait de soi. Enfin la famille d'Anna n'avait jamais manqué de rien au plan matériel, c'était le moins que l'on pût dire. Jusqu'à ce qu'une faillite radicale les mît tous littéralement sur la paille, alors qu'Anna venait de fêter ses vingt-trois ans. Les subsides furent coupés net, et Anna et Virgil y remédièrent par tous les petits boulots qui constituaient l'habituel quotidien des jeunes et moins jeunes artistes. Retape de différents locaux, marketing téléphonique, webdesign à bas prix, questionnaires administrés dans la rue, vente en boulangerie-pâtisserie, caisses de cinéma, visites guidées de touristes anglophones dans le Paris historique, hôte ou hôtesse d'accueil sur différents salons industriels et commerciaux – salon de la moquette, du sport, salon nautique, salon du cheval, du livre, du chocolat, salon de la photo, des jeux vidéo, de l'agriculture, de la bande-dessinée, de la moto. Anna et Virgil en eurent vite assez de cette bohème. L'un et l'autre étaient généreusement dépourvus de diplômes mais pas de relations, ni de la capacité d'appliquer leur intelligence normale

et leurs indéniables qualités communes d'expression et d'élocution à toute problématique sociale ou relationnelle. On les prit à l'essai dans un cabinet de conseil en organisation pour de grandes et moyennes entreprises. Ils apprendraient sur le tas. Il ne s'agissait dans un premier temps que d'accompagner des chargés de projets sur le terrain, d'écouter et d'apprendre à leur contact en rendant toutes sortes de menus services.

En quelques mois l'essentiel du métier leur fut connu. Se passant de tout cadre académique, ils effectuèrent seuls chez eux les lectures techniques qui leur apportèrent la connaissance des deux cents mots de vocabulaire et des données juridiques de base qui structuraient la vie des organisations et de leurs salariés. Le créneau-clé du cabinet *Be Yourself* était le *bien-être au travail*. Les entreprises à la solidité économique avérée et aux effectifs suffisamment conséquents se préoccupaient depuis quelque temps déjà d'évaluer le sentiment des salariés à l'endroit de leur employeur, ainsi que leur sentiment tout court, à savoir leurs affects. L'idée était de chercher à améliorer ces affects, afin de les faire passer du marron-gris au gris-vert, si possible, lorsqu'un marron-gris avait été initialement identifié comme tel, puis du gris-vert à un ton plus franc, et pourquoi pas au bleu indigo si on y arrivait un jour en s'en donnant les moyens, et pourquoi pas au rose vif un autre jour, pour peu qu'on y mît tous du cœur, entre le rouge-cerise et le magenta.

Un salarié heureux travaillait mieux, il n'y avait pas besoin d'être grand clerc pour comprendre cela, et chaque partie en présence y trouverait son compte. Les salariés eux-mêmes dans leur fameuse *vie-de-tous-les-jours*. Les entreprises elles-mêmes au service de leur efficacité opérationnelle et par la même occasion de cette

*image* qui préoccupait tant leurs dirigeants dès qu'elles atteignaient une certaine taille – puisqu'image et efficacité opérationnelle conjuguées signifiaient ni plus ni moins business ou absence de business, chiffre d'affaires ou absence de chiffre d'affaires, maintien de l'activité ou diminution de ladite activité, maintien du nombre de salariés concernés ou multiplication des départs de salariés tout aussi concernés.