

Charles Lopez, ou l'oubli d'Hollywood.

Marcel Duchamp nous a laissé un peu plus d'une quarantaine de notes sur un adjectif de son invention : *inframince* (qu'il écrit aussi *infra mince* ou *infra-mince*, avec un trait d'union, et dont il fait parfois un substantif, une notion, tout en affirmant qu'il convient de ne pas le faire). Il ne le définit pas, et se contente de donner des exemples de ce à quoi il pourrait s'appliquer : les buées sur surfaces polies (verre, cuivre), le pli d'un pantalon « donnant une expression sculpturale de celui qui l'a porté », la différence entre le contact de l'eau et celui du plomb fondu avec la paroi du récipient qui les contient ... Ce qui s'esquisse – et doit demeurer esquissé – dans les notes sur « *inframince* », c'est une esthétique pudique du presque rien, un éloge de l'intervalle minuscule ou difficile à expliciter, qui renvoie dos à dos l'envolée épique et la démonstration rationnelle comme échouant symétriquement à dire l'indicible. Il ne faut en effet pas imaginer que Duchamp célébrait l'insignifiant comme tel : son idée était plutôt que l'essentiel, pour les artistes, se cachait dans le détail imperceptible, l'espace entre le monde et le langage qui le décrit, de même que pour les physiciens ou les chimistes, tout se joue désormais dans l'infiniment petit, l'aléatoire, voire l'indécidable (l'impossibilité par exemple de déterminer si la lumière est de nature corpusculaire ou ondulatoire). L'allégorie, nous disait-il, est un territoire *inframince*, parce qu'elle donne à voir des notions par essence abstraites, insaisissables et invisibles – la République, la Liberté, La Vertu – mais il rêvait de l'anti-Radeau de la Méduse que serait une « allégorie d'oubli » : pas l'allégorie de l'Oubli, avec une majuscule, mais l'allégorie d'un oubli ... Duchamp, qui n'a jamais écrit que par notes et fragments, et préférait les exemples aux développements théoriques, n'était somme toute pas très éloigné de ce genre majeur que la poésie japonaise déguise en genre mineur, le haïku, un morceau de quelques syllabes à peine, où la métaphore est interdite, et qui dit souvent bien plus que l'épopée (on pourrait en retour définir le haïku comme une épopée *inframince*.)

Si l'art contemporain est un genre, et pas seulement « ce qui se produit en ce moment dans le champ de l'art », il pourrait dans une certaine mesure être défini par cette même attention aux petits événements, aux différences impalpables, à l'apparemment insignifiant – quitte à accepter cette fatalité qu'il soit en effet souvent dérisoire, la simplification technique du métier d'artiste n'ayant pas fait qu'il soit plus fréquent ou plus aisé de parvenir à cette note précieuse, brève et cristalline, qui fait le prix – le vrai – de l'œuvre d'art.

Charles Lopez a, plus souvent que d'autres, le talent de nous faire entendre cette note cristalline. D'abord parce qu'il a du tact (on connaît la différence – *inframince* ? – célébrée par Truffaut entre le tact et la politesse : un homme entre par mégarde dans la salle de bains d'une jeune femme ; la politesse lui commande de dire « Pardon, madame » ; le tact lui inspire un plus respectueux « Pardon, monsieur ! » qui efface l'idée même du regard indiscret) : même si les œuvres que présente Lopez ont fait l'objet d'une lente maturation, de mille ajustements successifs, ils ne sentent jamais le labeur, et se présentent avec autant de légèreté que s'ils n'avaient exigé que le temps d'une idée. Ensuite parce qu'il a l'élégance de ne pas se prendre au sérieux, même s'il touche à des choses sérieuses : la chute du titre qu'il a choisi pour son exposition en est la parfaite illustration ; cela commence comme une promesse de dévoilement, « *The Dark Side of the Moon* », « la face cachée de la lune », mais cela trébuche sur une paire de souliers ridicules qui traînait sur le plancher, « *the Dark Side of the Moon... Boots* », comme dans un sketch de Buster Keaton.

Chez Lopez, l'astrologue est un plombier, on rêve d'aller de Rien en Autriche jusqu'à Nirvana aux États-Unis, on note les coordonnées d'Inaccessible, les boules de bowling ne roulent pas et les vélos font de l'œil aux interminables limousines de Tex Avery (« Long, isn't it ? »).

Son monde est comme un monde indépendant où les mots et les choses se combinent librement, un monde étroitement mêlé au nôtre et pourtant inaperçu la plupart du temps, révélé seulement par ces sortes de lapsus d'images dont Lopez est le témoin privilégié. Je ne tiens pas pour la moindre des vertus de l'artiste qu'il réussisse à faire bon usage d'un de ces logiciels de retouche d'image qui nous abreuvent de manipulations grotesques et pénibles. La vue des collines d'Hollywood dont les mythiques lettres blanches ont été effacées, comme l'image d'un vulgaire dirigeant soviétique en disgrâce l'aurait été d'une photo officielle dans les années cinquante, est le modèle même du haïku visuel. Pas de pesante dissertation sur le poids des studios américains dans la culture contemporaine, sur l'emprise des stéréotypes qu'ils diffusent, leur violence souterraine et la manipulation dont ils témoignent, l'espoir de s'en dépêtrer peut-être un jour, mais tout cela néanmoins, dans le léger vertige d'un paysage rendu à sa nudité, durant les quelques instants que réclame notre mémoire pour l'identifier. D'une certaine façon, on pourrait dire que Charles Lopez expose moins des œuvres qu'il ne livre des indices sur la discrète enquête qu'il est en train de mener sur le monde du visible.

DIDIER SEMIN