

Jacques Derrida

IT-FR-EN

TÊTE-À-TÊTE

Che cosa mettono in scena, davanti a me, queste tele? Quale scena, quando sono solo con esse, con ciascuna di esse, io più piccolo, smisuratamente più piccolo di ciascuna di esse? È questo un giusto modo di porre la questione in merito al loro soggetto, al soggetto del loro soggetto, d'interrogarmi o di sollecitarle con lo sguardo? Di rispondere, soprattutto, al loro silenzio? Rinuncio in anticipo a descrivere quel che ci sarebbe da vedere nell'incommensurabile di queste opere. Quanto ne dirò non ha nulla a che vedere, in verità, nulla a che vedere con ciò che vi invito ad andarci a vedere voi stessi – più precisamente, ad andare a vostra volta a vederci voi stessi guardarle. Nel mio caso, è un'altra faccenda, quando parlo di quel che mettono in scena davanti a me, dall'alto della loro grandezza, queste immense tele, cerco solamente di dire ciò che esse toccarono, se posso ancora dire, in me, fin dal primo incontro, nell'atelier di Camilla Adami.

Proverò fra poco a dire altro, pazienza, datemi il tempo. (Perché queste pitture hanno tempo per sé, tutto il tempo. Esse si singolarizzano, prima ipotesi, in virtù di una certa maniera di trattare il tempo, in verità di sospenderlo, questo tempo. Ogni pittura lo fa alla sua maniera, lo ammetto, ma qui il tratto di tempo marcato – ossia l'opera di Camilla Adami, che io leggo anche come un grande Trattato sul Tempo – si vede incorporare altrimenti, messo in opera altrimenti. Con una passione della pazienza, una resistenza, un'energia del «sapere aspettare», dell'imminenza anche, di cui non conosco che pochi esempi in pittura. La temporalità ritmica, l'ora, l'ora del tempo vi è calcolata in altro modo, direttamente dal muscolo e la pelle, e la linea e il colore, l'ombra e la luce di tutti questi viventi, come su un altro quadrante solare, tutt'altra macchina cronologica e cromatica, «cronomatica», se volete. Il colore è imminente. Per esempio, al di là di tutt'altra differenza da ripensare, queste scimmie dipingono un'esperienza del tempo fuori dalla comune misura, un'ora incalcolabile e senza sincronia possibile con nessun'altra. Scimmie che si ingegnano a sregolare il tempo, esse lo sconvolgono, nella stessa esposizione, non lasciano la storia in pace dal vostro lato né dal nostro, né all'interno di alcun altro quadro.)

Pazienza. Datemi dunque il tempo, a mia volta, come a una vecchia scimmia o a una scimmia giovane, e permettetevi di ritardare un poco il momento di trascrivere, fra un momento, tra virgolette, una fantasticheria, una specie di fantasia, dunque, tra il sogno e la meditazione, la visione che, a un certo momento, prese in me la parola. Mi prese la parola, anzi me la sottrasse. Non soltanto come si mozza il fiato, semmai per dividerla, detta parola, in polilogo interiore. Accadde a un certo momento, poco tempo fa, quando visitai l'atelier di Camilla Adami. Mi sentivo osservato da tutte le parti. Spiato, da lei come da tutti questi ritratti che mi accerchiavano. La guardai di sbieco, lei, credevo di vederla guardarmi guardare queste figure che non mi lasciavano gli occhi, soprattutto le figure delle immense scimmie alle quali mi esponevo, io, nudo, per la prima volta. Avevo già visto o intravisto gli altri quadri. Ma all'apparizione delle scimmie credetti di cadere riverso, rischiai di cadere da cavallo, come colui che conoscete, in quella tal scena canonica della Rivelazione. Commozione, apparizione, visione, l'al di là dell'umano. Non il divino,

non l'animale, questo sarebbe ancora troppo familiare, ma l'umano travolto, paralizzato, da tutt'altra Cosa, in sé fuori di sé, talmente più grande di me: ciò che da sempre sto cercando con pazienza di pensare al di là delle sciocchezze (la filosofia non meno di altre) che si proteggono davanti allo sguardo di chi, detta sciocchezza, chiama tranquillamente, al singolare, l'Animale. Abbagliato dagli sguardi che lanciavano, queste scimmie, letteralmente, impassibilmente, verso di me, contro me, su di me, ma anche al di là di me (proiettili, ma proiettili di vita che non mancano mai il loro bersaglio e che sono altrettanti regali sfrontati, offerte armate alle quali non sarà mai più questione di sottrarsi), io mi sentivo vulnerabile, assalito da un'altra specie di verità. Quale? Chi?

Se in poche parole avessi tentato di dire, davanti alle scimmie, e prima del sogno e della promessa trascrizione, che questi corpi esposti mi guardavano, la tentazione sarebbe stata immediatamente ostacolata, ed ecco l'origine della sofferenza ammirata di cui vorrei dare un'idea. Ostacolata perché subito sarei stato tanto preso dall'invidia da cancellarne o ritirarne, raschiarne, di queste parole, quattro su cinque. No, non potrei più dire, malgrado la verosimiglianza, quattro di queste cinque parole:

«Questi corpi esposti mi guardavano».

1. Le due prime parole, in primo luogo: «Questi corpi». Questi corpi sono proprio dei corpi, certamente, e corpi sensibili, materiali, scolpiti nell'evidenza manifesta e nell'esterno ovvio della loro pesantezza, della loro densità, della loro innegabile sostanza. Sono qui come non mai. Per sempre. Sono spesso, non sempre ma soprattutto figure, nel senso di «volti», dunque ritratti, ma queste figure non sono affatto figurali: né finzioni, né tropi, né metafore né metonimie. Raramente la pittura s'è meglio sottratta alla retorica. Parola inudibile, sobrietà inaudita. Economia assoluta della pittura. Ecco, letteralmente delle figure letterali, uniche, senza possibile sostituzione, senza parola o quasi: questa donna, questo uomo, questa scimmia, a tale ora, a tale età. Ma ecco, la parola «corpo» è già troppo usata per adeguarsi a queste «cose». Non soltanto (a) s'opponesse ingiustamente e ingenuamente a queste altre «cose» che non fanno meno parte della scena (un'invisibilità, una grazia, l'interiorità senza fondo, il segreto più sigillato di uno spirito, di una coscienza o di un'anima - mi riferisco tanto al segreto infinito o alla spiritualità abissale di queste scimmie quanto all'anima degli uomini e delle donne), ma (b) dicendo «questi corpi esposti mi guardavano», la parola «corpo» si fisserebbe troppo presto sul senso di «corpo proprio», di corpo animato, cioè di corpo vivente che appartiene in proprio a qualcuno (Leib in tedesco), piuttosto che corpo inerte nella natura (Körper). Ora, ed ecco una delle potenze temibili di questa es-posizione, di questo essere-esposti, è impossibile qui scegliere tra questi due sensi della parola «corpo». Frammentati o no, tutti questi «corpi propri» (di uccelli, di donne, di uomini, di scimmie) sono anche cose nel mondo, cose gettate all'esterno, es-proprie, strappate all'intimità del loro quanto-a-sé. Conservano e perdono al tempo stesso l'intimo del loro segreto. Al tempo stesso, veramente, bisogna apprendere la pazienza necessaria per accontentarsene: sono segreti e non hanno alcun segreto. L'esposizione espone la resistenza di un'espropriazione. Uno spossessamento in corso o già accaduto, insieme violento e tranquillo, istantaneo, im-

minente, insistente nel tempo fuori del tempo, ma di cui il corpo, la presunta vittima di questa violenza, testimonia al presente, senza processo o lamento, riaffermandovisi esso stesso con un'ostinazione inaudita: espropriata sono, certamente, privata persino del mio nome e del mio diritto a dire «io», o «questo è il mio corpo», ma ecco, io sono, ecco dove sono, sono esposto-esposta, sono qui espostoesposta, sovra-esposto(a) nella mia differenza sessuale, tra quel che voi chiamate la cosa «soggetto» e la cosa «oggetto», tra l'uomo e la donna, tra il vivente umano e il vivente animale. Là dove sono così esposto-esposta, in una tale infra-sovraesposizione, tutte queste opposizioni (corpo proprio/corpo inorganico, uomo/donna, umano/animale), eccole tremare, non tenere più. Bisogna accedere, nella pazienza della pittura medesima, all'incorporazione di un altro corpo, ad altra cosa da ciò che chiamavamo, ancora ieri, anzi in questo momento ancora (hanc horam) il corpo. E pertanto, come ripiego, male minore, sarebbe ancora meglio dire corpo anziché carne, e incorporazione invece che incarnazione. Perché se «la carne è triste», come diceva l'altro, non è perché «ho letto tutti i libri», ma è anche perché, detta carne, presa alla lettera, conserva troppa memoria cristiana. E poi la parola «incorporazione» fa ancora qualche accenno verso la psicoanalisi del lutto, di un lavoro del lutto che io qui intuisco.

2. Le altre due parole, in secondo luogo, «mi guardavano». Anche qui, l'usura mi affatica e scoraggia. Troppo spesso, in questi ultimi anni, si è abusato fino alla banalità, parlando di ritratti, del «questo mi guarda»: gli occhi sono nel quadro, si dice (non è sbagliato) e, asimmetria al rovescio, essi mi vedono da laggiù, la loro propria origine del mondo, ben prima che io non creda di disporne sotto il mio stesso sguardo. Guardandomi, essi mi direbbero ciò che mi riguarda, ciò che mi spetta di fare, ciò che mi cerne e mi concerne, come io debba pormi dinanzi a essi, alla legge che essi decretano, alla responsabilità che mi assegnano, in una parola, il dovere del «questo mi riguarda», me, esclusivamente, segretamente eletto, e nessun altro. Tutto ciò non sarebbe sbagliato, lo ripeto, per i ritratti di C.A., ma sento che c'è anche dell'altro. Queste «figure» non figurali, in fondo, e quasi mute, devo dire che non mi guardano. La loro distanza, la loro distrazione dal mio luogo è infinita. Senz'altro, esse mi fissano negli occhi per richiamarmi alla responsabilità che mi riguarda (vederle innanzitutto, com'è necessario, ma anche intendere quel che esse mi significano della storia, della politica, del corpo e dei diritti della donna, del corpo e dei diritti dell'uomo, del corpo e dei diritti della scimmia, e di tutti quelli che la stupidità chiama animali, e tutto ciò, tutto ciò è vero). Ma il loro «questo ti riguarda», lo trovo a un tempo tranquillamente estraneo a ogni pathos (apatico) – e straziante. Che esso vi abbia a che fare o meno, non lo saprò mai, mi svela un'indifferenza lacerante, un essere-altrove, un'impassibilità, un silenzio che letteralmente mi rinvia: rigetto, esclusione, espulsione, nascita pure, non il richiamo di un «vieni» ma l'ordine di un «vai». «Vai, io ti lascio, ti rinvio a te stesso (a), ti lascio, ti lascio solo(a) con te, come me, insomma, nelle lontananze di un luogo infinitamente inaccessibile. In fondo, ciò che ti riguarda non ti guarda, e anche, pazienza, ciò non ti avrà mai guardato, non avrà mai avuto uno sguardo per te, veramente, propriamente per te. Guarda ciò che, guardandoti, ma volgendo gli oc-

chi altrove, non ti riguarda affatto. D'altronde ciò che ti riguarda, non riguarda me. Fai il tuo dovere, ma di cosa, di chi t'immischi? Tutto ciò ti resterà per sempre inaccessibile, insensibile, intangibile, invisibile. È a partire, sì, a partire da qui, partendo da qui, andandotene, che tu hai ancora qualche possibilità di vedere e di sapere come accedere a ciò che non ti guarda – come avvicinare un segreto in quanto tale, cioè un segreto che si mostra senza lasciarsi violare. Né, nella sua stessa nudità, rivelare o svelare. Questo, tu cammini, è un ordine, tu vai (Va'!), verso questo segreto che non conoscerai mai. D'altronde non è mai stato un problema. Perché volersi impadronire di un segreto?»

Ecco adesso, tra virgolette, come avevo annunciato, e anche in corsivo, la fantasia che, alla vista delle scimmie, soprattutto, sotto i loro occhi, mi prese la parola. Le parole, perché nell'atelier di Camilla io fui d'improvviso, l'ho detto, afferrato da più di una voce in me. Io fui molti, e come assalito, scosso da un polilogo. Fu più pesante e compulsivo, più animato di un dialogo. Ci fu gravità, ma non ordinata attorno ad alcun centro.

« – Lei, sì, lei, no, lei non spetta più. Lei ha finito per non aspettare più ormai; mi sembra, e questo d'ora in poi è innegabile. Ma sì, è la verità, lei aspettava.

– Sembrate non sapere più, e io neppure, se parlate della pittura, in verità, o di Camilla Adami.

Accetterà mai di dimostrarlo altrimenti che in pittura, quello, che lei aspettava? e chi saprà mai come lei aspettò? Perché sì, è finita, lei non aspetta più. Ma cosa fu dunque tutta quest'epoca, questa εποχή, questa sosta che mantiene per lei l'atto di dipingere così a lungo sospeso, interrotto, frenato? Sull'orlo di che cosa – e chi sorge adesso?

– Come lei fu tanto presa quanto abbandonata da un travaglio passivo e silenzioso, ma inconfutabile, come dalla premeditazione che allora la occupava, io mi domando chi calcolerà mai il tempo che le prese, il tempo di questa passione, il tempo di questa impaziente pazienza durante il quale, per decenni, C.A. agì come se si astenesse dal dipingere. Come se fosse per sempre. Il tempo di prima della pittura, l'avanti ultimo tempo le fu così preso – o dato.

– O negato? Io non sono sicuro che lei lo sappia. Né che ci tenga a saperlo, o a negarlo a sua volta, e neppure che il sapere le interessi. (Ciò che le interessa, ecco ciò che soltanto m'interessa, anche a me, che mi resta oscuro e mi tocca, e a cui vorrei arrivare ad avvicinarmi qui.)

– La durata di questa attesa, la passione di una pazienza che sapeva senza sapere ciò che lei attendeva, ciò che l'attendeva, lei (soprannominiamo ciò, dunque, la pittura), io ho da molto tempo, da quando conosco Camilla Adami, da un quarto di secolo, dall'altro secolo, la sensazione che lei non appartenga ad alcuna storia comune. Questa resistenza sfugge a qualsiasi calendario, la sua cronologia non si lascia oggettivare. La Cosa (chiamatela ancora la pittura), il suo chiarimento con la Cosa avviene altrimenti, altrove. Ciò capita, la Cosa, alla sua ora, da un altrove assoluto. Ma un altrove senza alibi, un altrove che tace, che si tiene e vi trattiene qui adesso. Dico senza alibi perché vedete, ciascun corpo, ciascun ritratto, ciascun portamento, ciascun pezzo di corpo senza testa vi fa qui adesso sospettare, senza mai rappresentarlo, qualche crimine, una violenza inconfessabile, vittime troppo fiere per lamentarsi, un'innegabile storia del male ...

– Ma il male di una tortura, una messa in «questione» di

cui l'opera testimonia. Lei ci «fa caso» senza abbandonarsi alla sua negatività, senza pathos e senza gemito, senza vittimismo, riaffermando al contrario, contro di essa, un'innegabile innocenza nuda, sfrontata, serenamente provocante, impassibilmente insolente. Un'innocenza che fa testa ...

– Che tiene testa.

– Questo altrove senza alibi, ecco forse quello che tu cerchi, tu, e che ti cerca quando ti fermi davanti alla pittura di C.A., davanti a questi corpi divini per ateisti del XXI secolo, davanti alla pesante densità di muscolature innegabili (i muscoli di donna sono sempre più muscolosi, mostrano meglio la verità del muscolo, la sua verità in pittura), l'invincibilità di questi volti chiusi sebbene vulnerabili; che sono talora figure senza volto, corpi senza testa, ritratturazioni di donne, di uomini, di scimmie, di sguardi di viventi (uomini, donne, scimmie) silenziosi, in una parola, e che non ti lasciano più.

– In una parola, voi dite?

– Sì. Quasi senza parola. Si dice talvolta «silenzio di morte», io qui dico «silenzio di vita». Affermazione testarda, ferma segnatura di ciò che, passando per la testa, va al di là di una lingua - o viene prima della parola.

– Allora, che cosa è successo? Dove? L'intervallo di questa attesa, fu come la pazienza di un tempo fuori dal tempo. Perciò ho detto che lei, C.A., mentre va nel tempo, non sono sicuro che lei lo sappia. Né che ci tenga, in fondo, a saperlo, a riconoscerlo, ad assumerlo o a negarlo.

– L'inconscio, se ce n'è, e come funziona, è questo. La verità della sua testimonianza fa opera. In pittura.

Perché l'atteso, qui, ciò che lei aspettò, come se aspettasse se stessa da se stessa senza aspettarsi qualcosa di identificabile, era anche questa Cosa che si chiama – che tu soprannomini ancora, in mancanza di meglio – la storia della pittura, tutta un'altra storia-della-pittura, tutt'altra da quella degli storici della pittura, la storia che lei conosce, d'altra parte, troppo bene e da così molto tempo. E a cui ha deciso di non fare troppo caso.

– Lei presagiva che a questa storia-della-pittura qualcosa deve accadere affinché ciò le interessi. Accadere tramite lei o senza di lei, importa poco in fondo, ma accadere al punto che, lei che la conosceva così bene, la vecchia storia della pittura, ciò le interessi infine. (Da un quarto di secolo, ho avuto la sensazione oscura, forse ingiustificata, e in questo caso chiedo scusa a molta gente, che tutta la pittura del mondo, di cui lei era a conoscenza, da esperta avvertita, la storia e i segreti, l'annoiasse. Aveva bisogno, affinché ciò le interessasse, di altro finalmente.) Ciò le interessi vuole dire: la trattenga finalmente, ma anche l'impegni, la faccia giungere, la faccia essere nel mezzo della pittura, esserci dentro, faccia in modo che C.A. se ne immischi finalmente. Ciò che l'avrebbe interessata forse un giorno, lei lo aspettava in un luogo a sua volta non anticipabile, l'aver-luogo dell'evento stesso, questo punto non sostituibile dove esso incrocia la storia in sé. Giunge là dove questo accade, la Cosa, succeda quel che succeda.

– Ma questo luogo atteso, lei sapeva che non era là dinanzi a lei, non aspettava lei, non si ritiene il Messia della pittura lei, e non sapeva dove aspettarlo, e dove raggiungerlo, certamente non da qualche parte, in una realtà da imitare fuori dalla pittura (in quello che si chiama il reale, la storia, il mondo, la cultura, la guerra, la politica, il corpo dell'uo-

mo e, siccome si crede di scorgerlo facilmente, e siccome, a buon diritto, se ne parla a proposito già parecchio, il corpo della donna, il suo proprio corpo, il suo proprio corpo di donna per sé, C.A., potente e vulnerabile, sofferente e gioioso, umile, umiliato, umido, quasi annegato, sepolto tra due acque, tra l'acqua che la ricopre appena e l'humus trasportato da una terrestre o di cui lei si plasma - questa pittura scolpisce come mai -, tutto ciò, che è troppo evidente, troppo giusto e di cui io non provo troppa invidia a parlarne a mia volta, altri lo hanno già fatto e lo faranno più agevolmente di me). No, questo luogo, lei doveva dargli spazio lei stessa là fuori e l'evento doveva accadere, innominabile, là davanti, laggiù, in ciò che bisogna risvegliare e rinominare in altra maniera: la pittura, in nessun altro dove. Pittura di questo, di quello anche, senza alibi.

– Voi tenete a questa parola di «pittura», ma stavate per suggerire «scultura». In fondo, io preferirei dire «scultura». E poi dovrete sempre evitare questa parola di «corpo». A ritornarci troppo spesso, troppo facilmente, si rischia di far dimenticare di che cosa si parla, e poi si resta prigionieri della coppia che lo collega e oppone all'anima.

– Ciò è vero, ma ciò, il «corpo» non mi è mai sembrato così innegabile come in queste opere di pittura, queste «sculture», se preferite. Mettiamo che, senza dirlo, io sostituisca silenziosamente la parola «corpo» e designi ogni volta altro da quello che intendiamo ancora il più delle volte, quindi, con «corpo». Avevo pensato per un attimo di sostituirla con «carne» e parlare anche d'incarnazione, come tutti, e di potenza carnale. Ma è già stato detto, io temo le connotazioni cristiane, e sento che il «corpo» che si trova qui, e che vi si trova ancora prima di cercarsi, o di cercarsi una salvezza, è un'«anima» che già non abita più un corpo cristiano. È così rara, una pittura senza corpo cristiano, nelle nostre latitudini, da millenni. Come in tutta la storia della pittura. Viaggiare (C.A. viaggia molto), è forse correre dietro un corpo non-cristiano (cioè anche né greco né biblico, né jewgreek né greekjew. Vedete queste scimmie, provate un po' a evangelizzarle, per vedere ...).

– Mi si permetta di provare ancora a dire la stessa cosa, ma altrimenti. No, lei, lei non aspetta più, la passione di Camilla Adami, mi sembra. Ma pronta ad aspettare senza fine, lei portava pazienza. Non c'era orizzonte alla sua attesa, non uno sfondo sul quale una figura – chi o cosa – infine sarebbe apparsa. La mia ipotesi è che questa attesa aspettava, senza orizzonte, qualcosa che diventasse qualcuno (non il Messia, giustamente, ma qualcuno: com'è che qualcosa diviene qualcuno?), qualcuno che venisse a spezzare l'orizzonte, ma restando completamente immerso nel fondo. Qualche Cosa che diventasse Qualcuno senza cessare di essere qualcosa, proprio una cosa anonima, sempre senza nome, sempre al di là del nome, e in mezzo ad altre, soprattutto senza divenire un soggetto della rappresentazione, un soggetto politico, ad esempio, un soggetto di diritto, un cittadino, una donna femminista, un esiliato rivoluzionario, una scimmia detta superiore, una bestia antropomorfa ma ancora scimmiesca che militerebbe, moltiplicando i segni, per il diritto meritato alla riconoscenza e alla protezione degli animali. (Anche se tutto ciò non è sbagliato, e resta lo stesso innegabile, innegabilmente degno d'interesse, ritengo che si perda l'essenziale a fermarsi come a un'ultima parola.) Bisognava ancora che questo evento inaudito prendesse corpo, ecco l'unica

condizione, come la pittura medesima. Che questo corpo facesse opera, ma opera di pittura.

– Non che C.A. voglia ancora giocare il tiro della specularità o dello stadio dello specchio – né la prodezza sempre un po' mascolina, in fondo, il cattivo muscolo, l'astuzia o lo stratagemma del prode che, conoscendovisi come autotelica riflessiva, ripeterebbe di nuovo l'impresa ormai accademica: una pittura che si pensa, si spende e si dipinge essa stessa, come una certa poesia si metterebbe «en abyme» per parlarci di se stessa, dell'essere-poema del poema, o il romanzo dotto che consisterebbe nel raccontare il romanzo, ecc. No, ciò che questa pittura mostra è proprio laggiù, realtà singolare e senza nome di un X (un corpo, se ci tenete) inaccessibile alla sua rappresentazione. Dopo la rottura dello specchio. Non vedrete niente di queste pitture, intendetemi, nulla vi capirete se non conservate la memoria di questa caduta in frantumi: lo specchio è stato rotto. Non ce ne saranno più. C'è la Cosa, c'è questo, ma non c'è più alcun realismo, alcuna mimesi, alcun mimetismo (scimmiesco). Alcun autoritratto, né del pittore (C.A.), né dell'uomo. Queste scimmie, ad esempio, non annunciano nulla, se non forse il brutto ruolo che si è affidato loro nel grande discorso, umano troppo umano, sulla mimesi, non richiamano malgrado tutte le vostre tentazioni, non scimmiettano alcun essere umano. Fine dell'antropocentrismo. Nessun legame di parentela tra loro. Nessuna discendenza. Nessuna specie, in nessun caso. Non sono i nostri antenati. Nessun andirivieni tra noi lungo qualche scala filogenetica. Sono nostre contemporanee, sebbene ogni sincronia resti impensabile - con esse come con tutt'altra cosa, di fatto. Un tale corpo vi significa testardamente che laggiù, altrove, la pittura non vi giungerà e neppure lo renderà visibile. Laggiù, al di là di essa stessa in se stessa, la pittura diventerà tanto innegabile quanto sottomessa all'affermazione del corpo testardo dell'altro, innegabilmente ospitale verso l'arrivante che non si annuncia, verso l'intrusione irredentista dell'altro-corpo, verso la disobbedienza dell'altro in quanto corpo. Foss'anche il corpo dell'artista come corpo dell'altro. O la visitazione del corpo dell'artista in veste di vecchia scimmia. Ma senza la maschera dell'auto-ritratto. Perché questa protesta, questa sfida, la provocazione testarda che si afferma laggiù, e la cui affermazione di sé attraversa tutti i segni della sofferenza, del supplizio, dell'oppressione, dell'esilio, della deportazione, dell'omicidio, dell'asservimento, del mercantilismo in senso strettamente pornografico, ecco ciò che arriva, ecco chi arriva alla pittura, a questa pittura. Alla pazienza di Camilla Adami al lavoro.

– Un lavoro che fa alla Cosa, un lavoro al quale la Cosa avrebbe fatto - la grazia di giungere alla fine. Mai la Grazia trova di meglio che allearsi alla densa Pesantezza di questi corpi, penetrare, infondere la gravità di questa Fatica.

– Questo scolpisce e questo scruta. La Cosa, voi dite: qualche cosa diviene qualcuno, dicevo imprudentemente, o piuttosto alcuni, una folla già anonima, un brulichio di corpi e di figure solitarie, tutti questi viventi, tutti questi animali che vengono chiamati scimmie, dèi, donne, uomini di tutte le età. Insisto su «solitarie» al plurale perché la solitudine, una solitudine as-soluta, un'assoluzione, una dissoluzione del legame sociale, una singolarità vertiginosa mi parrebbe significante, di un'evidenza accecante, attraverso ciascuno di questi corpi dispersi, dissociati, distri-

buiti, gettati sulle strade o gettati a terra, senza rimanere agli ordini di qualsiasi ordine. Essi non figurano la solitudine, non sono allegorie nell'arcipelago della solitudine, essi sono soli, non sono che la solitudine. Il tratto comune, l'affetto fondamentale, sarebbe questo, mi sembra, per ciò che mi riguarda (a meno che io non ve lo proietti o non mi ci proietti in maniera precipitosa): un'assoluta solitudine di cui non avete idea, ma che voi ricordate tuttavia e non dimenticherete più, una solitudine di cui avreste fatto presto a esaurire il lessico, anche in espansione: la solitudine, l'as-soluto, l'isolamento, l'insularità, l'abbandono.

– Ma la solitudine nel tête-à-tête. Se questo lessico non ve ne dice molto, non molto ancora, non vi lascia nemmeno capire: ancora più «solo» di tutto ciò. Un tête-à-tête sproporzionato, talvolta, e asimmetrico. Non soltanto a causa della differenza di misura (ossia la dimensione davvero monumentale che questi quadri sopportano con insistenza, e che deve essere seriamente considerata, al di là del conteggio e del calcolo, al di là della quantità misurabile, al di là di ogni sublimazione, al di là di qualche effetto di sublime che non manca mai di proporre il gigantesco o il «colossale»), ma a causa di un'altra inadeguatezza fra le due es-posizioni, quella che espone tutte queste figure d'espropriazione e quella che ci espone a esse, davanti a esse. Esse sono là senza di noi, prima di noi, al di là di noi, e noi non possiamo nemmeno sognare di ri-appropriarci della loro espropriazione, della loro es-posizione. Non possiamo neanche, prendendole in noi, farne il nostro lutto. Questo affetto – l'assoluta solitudine – vale quel che vale e forse non vale che per me, io ne posso fare il mio lutto, quello di un'es-posizione del lutto impossibile. Ciò espone lo scacco del lutto nell'incorporazione del morto.

– Quella testardaggine, la testardaggine di quest'opera, la testardaggine del suo tempo. La solitudine tiene ancora testa, ha la sfacciataggine di affrontare il tête-à-tête. Un tête-à-tête senza corrispondenza, senza simmetria speculare, quindi senza identificazione, senza reciprocità, senza legame, ma senza conflitto. Non è né la guerra né la pace, né l'amore né l'odio, né un'indifferenza da morto (si sente una certa indifferenza qui, e singolare, lo si è detto, ma essa non porta la morte, non porta il lutto). Là c'è la testa. E in questo tête-à-tête assoluto (con se stessi come con l'altro), non è ancora questione di salvezza, di perdere o salvare la propria testa, non è ancora questione (ma già s'annuncia), di capitale e di pena capitale. Non è (ancora) questione di salvare la faccia o di fare bella figura. Bisognerebbe decapitare il lessico di tutta la storia delle sue presupposizioni, bisognerebbe inventare una sorta di linguaggio acefalo (ma non l'ha fatto, proprio qui, C.A.?) per cominciare a parlare degnamente di queste «teste»). O della potenza, non ho parola migliore: la potenza di questi corpi di donna senza testa, potenza in potenza, estrema tensione, ma serena, potenza di una forza tenuta in serbo, e trattenuta, tutta interiore e tutta in superficie pertanto, potenza in potenza, potenza d'imminenza e potenza di testardaggine. Respirazione trattenuta ma riposo agitato, come si dice «sonno agitato» o «sogno agitato», tutto quello che il corpo immobile potrebbe fare e non fa, tutto quello che esso lascia muovere senza muoversi. Sì, statue, e anche stele. Ma che fremono, ancora sensibili all'aria e all'acqua. Più di un corpo e molto sole ... Forse senza corpo-a-corpo ...

– Come ci si può trovare soli insieme? Ecco il problema,

ecco la tortura del tête-à-tête. E senza dubbio di tutte le esposizioni. Come trovarsi in un faccia a faccia senza il minimo effetto di specchio, solo-a-solo con il tutt'altro? E in un tête-à-tête con la pittura, sola, soltanto con la pittura?

– Ma come amare senza l'esperienza di una solitudine più sola della solitudine? Queste scimmie, ad esempio? Queste scimmie non appartengono a nessuno, è troppo evidente, esse sono senza precedente né predecessore, anche in una storia della pittura ossessionata dallo scimmiettamento mimetico. Resteranno anche senza discendente, perché eccole affrancate da una pittura che riconosce loro, prima di ogni diritto dell'uomo, prima di ogni diritto alla parola, il diritto alla non-appartenenza. Esse non appartengono, a niente e a nessuno. Non partecipano né al dominio privato né al dominio pubblico. Ben prima di questa frontiera artificiale, più vecchie o più giovani di essa, sono, punto. Esse sono senza abitare, senza essere assegnate a dimora, né nella giungla, e neppure liberate da qualche residenza sorvegliata. Questa esposizione non è un parco, né un museo, né un cinema – un remake di King Kong innamorato – e queste scimmie sono per sempre non zoologiche. Esse sono – strazianti. Questo, sì. Ma non sono tristi, né ciò che si chiamano animali (anche «superiori»), né soprattutto figure antropomorfe più vere del naturale (la scimmia filosofo, la scimmia in veste di vecchio saggio, questa scimmia in veste di cucciolo che vorrebbe far l'amore, quest'altra che fa la smorfia, guardate il movimento delle sue labbra, o questa che finge di pensare, o piuttosto di pensare a non pensare, a non scrivere le sue memorie o il suo autoritratto, lo spirito altrove, questa scimmia che non tarderà a rivolgervi la parola, lo fa già, questa scimmia in veste di giudice inflessibile uscita da un romanzo di Balzac o rediviva dal Secondo Impero, senza aver avuto ancora il tempo di radersi, a meno che non guardi i suoi favoriti con civetteria narcisistica – avevate già pensato al narcisismo delle scimmie?

– No, niente di tutto ciò, anche se la tentazione di proiettare all'infinito i vostri fantasmi analogici non vi abbandona più, come l'energia inconfessabile d'una risata convulsiva, una folle risata angosciata il cui sintomo dia da pensare). No, non solo il divenire-qualcuno di qualcosa che d'improvviso fa fronte e tiene testa nella tortura di una ritratturazione, come potreste pensare rimanendo colpiti, propriamente affascinati davanti a tutte questi volti che fissano voi, proprio Voi, davanti a questi ritratti che non vi lasciano più in pace, davanti a questi sguardi che radiografano la cosa, l'Es del vostro inconscio, e fanno tremare il limite fra i nomi di «Dio», «Uomo» (Donna o Uomo, Donna e Uomo) o «Animale»; non soltanto il divenire-nessuno o il divenire-soggetto di un corpo vivente, di un corpo sofferente o gioioso; ma persino l'inverso, il divenire-cosa, il divenire qualcosa (non importa che cosa, non importa chi, senza nome, ma eccezionalmente senza nome, al contempo eletto e senza posto nella scala degli esseri), il divenire qualcosa di qualcuno. E questo divenire non mira a somigliare a una nascita, a un parto, a un'origine, a una messa al mondo. Il processo era già cominciato, da sempre, coglietelo in cammino, da qui l'asimmetria senza fine, ma ciò non era ancora una storia, soprattutto non una storia umana, divina o animale. Ora la frontiera porosa tra il nome proprio, il nominabile e il senza-nome proprio, lo stesso passaggio di questa frontiera incredibile tra questi

due divenire, tra queste storie senza storia, tra queste due traiettorie del divenire-altro, voi l'intravedete a un tratto ma sempre sotto la responsabilità della pittura stessa.

– Essa soltanto può risponderne infatti. Di fronte a se stessa, di fronte al tutt'altro come legge della pittura. Infine, di quel che chiamo, in mancanza di meglio, la pittura medesima. Là dove dite, voi, la scultura, là dove essa sola, e interamente sola, può risponderne, foss'anche senza una parola. Laconicità assoluta, ellissi, anacoluto. Da quando, guardandola, vedete che vi guarda, questa pittura vi obbliga inflessibilmente, innegabilmente, a pensare questa frontiera, quindi a traversarla corpo e anima. A traversarla e riattraversarla, andata e ritorno, perché anche se non ne ritornate, tra qualcuno e qualcosa la reversibilità fa la legge. Non la simmetria, questa non c'è mai, ma la ripetizione e la reversibilità. E poi bisogna attraversare, la firmataria vi intima l'ordine dentro di voi. Tuttavia, una volta attraversata questa frontiera, riattraversata, pensata, descritta, ricalcata dal tratto nero al colore, una volta messo all'opera nel quadro il passaggio di questo confine, si richiede irreversibilmente di cambiare linguaggio (cosa che io non sono riuscito a fare) per parlare di tutte queste cose, di ciò, di questa Cosa che viene verso di noi attraverso tutte queste cose. Non ci si può affidare a tutte le distinzioni accreditate (fra chi e che cosa, tra qualcuno e qualcosa, tra soggetto e oggetto, tra la persona umana e la bestia, l'uomo e l'animale, l'uomo e Dio, l'uomo e la donna, ma anche tra i «diritti dell'uomo» e i diritti della natura, tra la cultura e la natura, la legge e la natura, la politica e la natura, la libertà e la natura, la storia e la natura – tutte le altre di φυσιο: νομος, τεχνη, θεοις, ecc. Essa è «più che natura», e più vera della natura, ciascuno dei suoi quadri ri-naturalizza e snatura al contempo, tra la guerra e la pace, il corpo e l'anima, la vita e la morte, l'auto- e l'etero-biografia, il suo proprio corpo e il corpo dell'altro, il suo corpo che appartiene a lei o il corpo dell'altra donna, ecc.). Non continuerò in questa direzione, per quanto sia necessaria, innegabilmente. Volevo soltanto dire perché la voce mi manca. Le parole devono mancare, devono assentarsi davanti a quest'opera che mi tocca là dove essa prende e mi riprende tutti i discorsi disponibili, me ne priva e mi obbliga a tenermi questa privazione, questo fiato mozzo, come un dono che essa stessa mi fa, anche se non è sbagliato, né ingiusto, parlare in proposito, come pure si è fatto così bene, di ogni sorta di «rappresentazioni», che sarebbero altrettante incarnazioni messe in opera da una pittura finalmente molto «engagée»: il corpo, il corpo proprio, la carne, il cibo, i muscoli, il corpo proprio della donna, la giusta causa delle donne, e delle donne in pittura, la storia, la politica, il capitale, la guerra arcaica e postmoderna, l'oppressione, l'esilio, la resistenza, il razzismo, i rifugiati ...

– e, perché no, la crisi dello Stato-nazione, tanto che ci siete – e non sarebbe sbagliato

– e, perché no, la perdita di sovranità che espelle i deportati verso una destinazione sconosciuta? Vedeteli partire senza ritorno, essi ci guardano, dal fondo della loro solitudine abissale e della loro disperazione senza fondo. Lei guarda noi, questa vecchia donna, che li vediamo partire sulle strade dietro i camion. Il «senza ritorno», la cancellazione della promessa segna ogni ruga. C'è, certamente, è innegabilmente questo il caso, la preoccupazione di un impegno. Un impegno tacito. E proprio di questo tempo.

Arriva al momento giusto. Ci sono oggi dei fronti e c'è una guerra. Ma al servizio delle vittime dimenticate, terrorizzate con calma, senza lamento, fiere della loro potente e sobria riaffermazione, l'impegno vale innanzitutto ciò che vale il pegno: si firma in pittura.

– Prendete piuttosto l'esempio di ciò che la gente accetterebbe di chiamare, a torto senza dubbio, «ritratti di scimmie». Alcuni preciseranno, per ritrovare la vicinanza rassicurante e compassionevole dell'uomo: questi personaggi che, alla lettera, ci fanno fronte, sono degli «antropoidi» dal naso camuso (σιμιοσ, simius), delle «scimmie superiori», degli scimpanzé, nostri fratelli; nostri antenati umani troppo umani, le figure del nostro prossimo, un faccia a faccia con noi stessi; insomma, ecc. Ebbene, no, per prima cosa, qui non c'è gerarchia teleologica degli esseri e delle dignità, non è una serie, né una galleria. Ciascuna «scimmia» vi guarda, unica, del tutto sola, mortale, dal suo posto singolare, ciascuna di loro vi prende a parte, non vuole un suo nome, non scimmietta nulla, vi significa, nel suo idioma assoluto, vi scimmifica innegabilmente, apostrofandovi senza tacere ma senza nulla dire: non provate ad assimilarvi, io sono un'altra, io resto un'origine tutt'altra del mondo, perché contrariamente a quel che dice, fra voi uomini, un certo grande pensatore del secolo, io ho, per parte mia, un mondo, io formo e mi figuro un mondo, anch'io sono weltbildend, e questo mondo è «ricco», io non sono né weltlos né weltarm, io sono, punto, esisto, prima di tutto e dopo tutto, né libera né prigioniera, o l'una e l'altra, come voi che vedo venire, non tentate perciò di restituirmi, per compassione, quel che chiamate la soggettività di un soggetto, la dignità di una persona umana. Io non sono né una bestia né persona, sono qualcuno ma nessuno: né una persona, né un soggetto, né il soggetto di un ritratto. Io non sono addomesticabile, voi non mi collocherete né in casa vostra, né nei vostri musei, neppure, come tanti pittori hanno fatto, nell'angolo di una decorazione o di un quadro. La sovranità potrebbe mancarmi, come la parola, ma no. Io mi comprendo altrimenti, capitemi. La vostra parola non mi sarà mancata, io non la posseggo ma ve la lascio, e vi tocco, e quel che, credetemi, vi parla nelle lingue, non è una di queste figure (l'assente, il morto, il redivivo, la cosa personificata, l'uomo o l'«animale»), il totem che un burattinaio farebbe declamare in ciò che voi, gli uomini, voi i retori, chiamereste stupidamente una prosopopea.»

Que mettent en scène, devant moi, ces toiles ? Quelle scène, quand je suis seul avec elles, avec chacune d'elles, moi plus petit, infiniment plus petit que chacune d'elles ? Est-ce là une manière juste de poser la question de leur sujet, du sujet de leur sujet, de m'interroger ou de les interpellier du regard ? De répondre, surtout, à leur silence ? Je renonce d'avance à décrire ce qu'il y aurait à voir dans l'incommensurable de ces œuvres. Ce que j'en dirai n'a rien à voir, en vérité, avec ce que je vous invite à aller voir vous-mêmes – plus précisément, à aller vous-mêmes vous voir en train de les regarder. Dans mon cas, c'est autre chose, quand je parle de ce que mettent en scène devant moi, du haut de leur grandeur, ces immenses toiles, j'essaie seulement de dire ce qu'elles ont touché, si je peux encore le dire, en moi, dès la première rencontre, dans l'atelier de Camilla Adami. J'essaierai dans un instant d'en dire plus, patience, donnez-moi le temps.

(Car ces peintures ont du temps pour elles, tout le temps. Elles se singularisent, première hypothèse, en vertu d'une certaine manière de traiter le temps, en vérité de le suspendre, ce temps. Chaque peinture le fait à sa manière, je l'admets, mais ici, le trait du temps marqué – c'est-à-dire l'œuvre de Camilla Adami, que je lis aussi comme un grand Traité sur le temps – se voit incorporé autrement, mis en œuvre autrement. Avec une passion de la patience, une résistance, une énergie du « savoir attendre », de l'imminence aussi, dont je ne connais que quelques exemples en peinture. La temporalité rythmique, l'heure, l'heure du temps y est calculée autrement, directement par le muscle et la peau, et la ligne et la couleur, l'ombre et la lumière de tous ces êtres vivants, comme sur un autre cadran solaire, une toute autre machine chronologique et chromatique, « *chronomatica* », si vous voulez. La couleur est imminente. Par exemple, au-delà d'une différence tout autre à repenser, ces singes peignent une expérience du temps hors de la mesure commune, une heure incalculable et sans synchronie possible avec aucune autre. Des singes qui s'ingénient à dérégler le temps, ils le bouleversent, dans la même exposition, ils ne laissent pas l'histoire en paix ni de votre côté ni du nôtre, ni à l'intérieur d'aucun autre tableau.

Patience. Donnez-moi donc le temps, à mon tour, comme à un vieux singe ou à un jeune singe, et permettez-lui de retarder un peu le moment de transcrire, dans un instant, entre guillemets, une fantaisie, une sorte de fantaisie, donc, entre le rêve et la méditation, la vision qui, à un certain moment, a pris la parole en moi. Elle m'a pris la parole, ou plutôt me l'a enlevée. Non seulement comme on coupe le souffle, mais plutôt pour la diviser, cette parole, en un polyphonie intérieure. Cela s'est produit à un certain moment, il y a peu de temps, lorsque j'ai visité l'atelier de Camilla Adami. Je me sentais observé de toutes parts. Espionné, par elle comme par tous ces portraits qui m'entouraient. Je la regardais de coin de l'œil, je croyais la voir me regarder regarder ces figures qui ne me quittaient pas des yeux, surtout les figures des immenses singes auxquels je m'exposais, moi, nu, pour la première fois. J'avais déjà vu ou entrevu les autres tableaux. Mais à l'apparition des singes, j'ai cru tomber à la renverse, j'ai failli tomber de cheval, comme celui que vous connaissez, dans cette scène canonique de l'Apocalypse. Émotion, apparition, vision,

l'au-delà de l'humain. Pas le divin, pas l'animal, ce serait encore trop familier, mais l'humain bouleversé, paralysé, par tout autre chose, en soi hors de soi, tellement plus grande que moi : ce que je cherche depuis toujours avec patience à penser au-delà des sottises (la philosophie pas moins que les autres) qui se protègent devant le regard de ceux qui, ces sottises, appellent tranquillement, au singulier, l'Animal. Ébloui par les regards que ces singes lançaient, littéralement, impassiblement, vers moi, contre moi, sur moi, mais aussi au-delà de moi (des projectiles, mais des projectiles de vie qui ne manquent jamais leur cible et qui sont autant de cadeaux effrontés, d'offres armées auxquelles il ne sera plus jamais question de se soustraire), je me sentais vulnérable, assailli par une autre sorte de vérité. Laquelle ? Qui ?

Si j'avais tenté de dire en quelques mots, devant les singes, et avant le rêve et la promesse de transcription, que ces corps exposés me regardaient, la tentation aurait été immédiatement contrariée, et voilà l'origine de la souffrance admirée dont je voudrais donner une idée. Entravée parce que j'aurais immédiatement été tellement pris d'envie que j'aurais effacé ou retiré, gratté, quatre de ces mots sur cinq. Non, je ne pourrais plus dire, malgré la vraisemblance, quatre de ces cinq mots :

« Ces corps exposés me regardaient ».

1. Les deux premiers mots, tout d'abord : « Ces corps ». Ces corps sont bien des corps, certes, et des corps sensibles, matériels, sculptés dans l'évidence manifeste et dans l'extérieur évident de leur lourdeur, de leur densité, de leur substance indéniable. Ils sont là comme jamais. Pour toujours. Ce sont souvent, pas toujours mais surtout, des figures, au sens de « visages », donc des portraits, mais ces figures ne sont en rien figuratives : ni fictions, ni tropes, ni métaphores, ni métonymies. Rarement la peinture s'est mieux soustraite à la rhétorique. Parole inaudible, sobriété inouïe. Économie absolue de la peinture. Voici, littéralement, des figures littérales, uniques, sans substitution possible, sans parole ou presque : cette femme, cet homme, ce singe, à telle heure, à tel âge. Mais voilà, le mot « corps » est déjà trop utilisé pour s'adapter à ces « choses ». Non seulement (a) il s'oppose injustement et naïvement à ces autres « choses » qui font tout autant partie de la scène (une invisibilité, une grâce, une intériorité sans fond, le secret le plus secret d'un esprit, d'une conscience ou d'une âme - je fais ici autant référence au secret infini ou à la spiritualité abyssale de ces singes qu'à l'âme des hommes et des femmes), mais (b) en disant « ces corps exposés me regardaient », le mot « corps » se fixerait trop tôt sur le sens de « corps propre », de corps animé, c'est-à-dire de corps vivant qui appartient proprement à quelqu'un (Leib en allemand), plutôt que de corps inerte dans la nature (Körper). Or, et c'est là l'une des puissances redoutables de cette ex-position, de cet être-exposé, il est impossible ici de choisir entre ces deux sens du mot « corps ». Fragmentés ou non, tous ces « corps propres » (d'oiseaux, de femmes, d'hommes, de singes) sont aussi des choses dans le monde, des choses jetées à l'extérieur, expropriées, arrachées à l'intimité de leur quant-à-soi. Ils conservent et perdent en même temps l'intime de leur secret. En même temps, il faut vraiment apprendre la patience nécessaire pour s'en contenter : ce sont des secrets et ils n'ont aucun secret. L'exposition expose la résistance d'une expropriation. Une

dépossession en cours ou déjà accomplie, à la fois violente et tranquille, instantanée, imminente, insistante dans un temps hors du temps, mais dont le corps, victime présumée de cette violence, témoigne au présent, sans procès ni plainte, en s'y réaffirmant avec une obstination inouïe : je suis expropriée, certes, privée même de mon nom et de mon droit de dire « moi », ou « ceci est mon corps », mais voilà, je suis, voilà où je suis, je suis exposée, je suis ici exposée, surexposée dans ma différence sexuelle, entre ce que vous appelez la chose « sujet » et la chose « objet », entre l'homme et la femme, entre l'être humain vivant et l'être animal vivant. Là où je suis ainsi exposé-e, dans une telle infra-sureexposition, toutes ces oppositions (corps propre/corps inorganique, homme/femme, humain/animal), les voilà qui tremblent, qui ne tiennent plus. Il faut accéder, dans la patience de la peinture elle-même, à l'incorporation d'un autre corps, à autre chose que ce que nous appelions, hier encore, voire en ce moment même (hanc horam), le corps. Et donc, à défaut, comme moindre mal, il vaudrait mieux dire corps plutôt que chair, et incorporation plutôt qu'incarnation. Car si « la chair est triste », comme disait l'autre, ce n'est pas parce que « j'ai lu tous les livres », mais aussi parce que, prise au pied de la lettre, la chair conserve trop de mémoire chrétienne. Et puis le mot « incorporation » fait encore allusion à la psychanalyse du deuil, à un travail de deuil que j'intuitionne ici.

2. Les deux autres mots, ensuite, « me regardaient ». Là encore, l'usure me fatigue et me décourage. Trop souvent, ces dernières années, on a abusé jusqu'à la banalité en parlant de portraits, de « cela me regarde » : les yeux sont dans le tableau, dit-on (ce n'est pas faux) et, asymétrie inversée, ils me voient de là-bas, de leur propre origine du monde, bien avant que je ne crois en disposer sous mon propre regard. En me regardant, ils me diraient ce qui me concerne, ce que je dois faire, ce qui me sépare et me touche, comment je dois me placer devant eux, devant la loi qu'ils décrètent, devant la responsabilité qu'ils m'attribuent, en un mot, le devoir du « cela me concerne », moi, exclusivement, secrètement élu, et personne d'autre. Tout cela ne serait pas faux, je le répète, pour les portraits de C.A., mais je sens qu'il y a autre chose. Ces « figures » non figuratives, au fond, et presque muettes, je dois dire qu'elles ne me regardent pas. Leur distance, leur distraction par rapport à ma place est infinie. Sans aucun doute, elles me fixent du regard pour me rappeler la responsabilité qui m'incombe (les voir avant tout, comme il se doit, mais aussi comprendre ce qu'elles signifient pour moi en termes d'histoire, de politique, du corps et des droits de la femme, du corps et des droits de l'homme, du corps et des droits du singe, et de tous ceux que la stupidité appelle animaux, et tout cela, tout cela est vrai). Mais leur « cela te concerne » me semble à la fois tranquillement étranger à tout pathos (apathique) et déchirant. Que cela vous concerne ou non, je ne le saurai jamais, cela me révèle une indifférence déchirante, un être-ailleurs, une impassibilité, un silence qui me renvoie littéralement : rejet, exclusion, expulsion, naissance même, non pas l'appel d'un « viens », mais l'ordre d'un « va ». « Va, je te laisse, je te renvoie à toi-même, je te laisse, je te laisse seul(e) avec toi, comme moi, en somme, dans les lointains d'un lieu infiniment inaccessible. Au fond, ce qui te concerne ne te regarde pas, et même, tant pis, cela ne t'aura jamais regardé, n'aura jamais eu un regard pour

toi, vraiment, proprement pour toi. Regarde ce qui, en te regardant, mais en détournant les yeux, ne te concerne pas du tout. D'ailleurs, ce qui te concerne ne me concerne pas. Fais ton devoir, mais de quoi, de qui te mêles-tu ? Tout cela te restera à jamais inaccessible, insensible, intangible, invisible. C'est à partir de là, oui, à partir de là, en partant de là, en t'en allant, que tu as encore une chance de voir et de savoir comment accéder à ce qui ne te regarde pas – comment approcher un secret en tant que tel, c'est-à-dire un secret qui se montre sans se laisser violer. Ni, dans sa nudité même, révéler ou dévoiler. Cela, tu marches, c'est un ordre, tu vas (Va !), vers ce secret que tu ne connaîtras jamais. D'ailleurs, cela n'a jamais été un problème. Pourquoi vouloir s'emparer d'un secret ? »

Voici maintenant, entre guillemets, comme je l'avais annoncé, et également en italique, la fantaisie qui, à la vue des singes, surtout, sous leurs yeux, m'a fait perdre la parole. Les mots, car dans l'atelier de Camilla, j'ai été soudainement, je l'ai dit, saisi par plusieurs voix en moi. J'étais plusieurs, comme assailli, secoué par un polyphonie. C'était plus lourd et compulsif, plus animé qu'un dialogue. Il y avait de la gravité, mais elle n'était pas ordonnée autour d'un centre.

« – Vous, oui, vous, non, vous n'avez plus votre place. Vous avez fini par ne plus attendre désormais ; il me semble, et cela est désormais indéniable. Mais oui, c'est la vérité, vous attendiez.

– Vous semblez ne plus savoir, et moi non plus, si vous parlez de peinture, en vérité, ou de Camilla Adami.

Accepterez-vous jamais de le prouver autrement que par la peinture, ce que vous attendiez ? Et qui saura jamais comment vous avez attendu ? Car oui, c'est fini, vous n'attendez plus. Mais qu'a donc été toute cette époque, cette époque, cette pause qui a maintenu pour vous l'acte de peindre si longtemps suspendu, interrompu, freiné ? Au bord de quoi – et qui surgit maintenant ?

– Comme vous étiez autant prise que abandonnée par un travail passif et silencieux, mais indéniable, comme par la préméditation qui vous occupait alors, je me demande qui calculera jamais le temps que cela vous a pris, le temps de cette passion, le temps de cette patience impatiente pendant lequel, pendant des décennies, C.A. a agi comme si elle s'abstenait de peindre. Comme si c'était pour toujours. Le temps avant la peinture, le temps avant le dernier temps lui a été ainsi pris – ou donné.

– Ou refusée ? Je ne suis pas sûr qu'elle le sache. Ni qu'elle tienne à le savoir, ou à le nier à son tour, ni même que cela l'intéresse. (Ce qui l'intéresse, voilà ce qui m'intéresse aussi, moi qui reste dans l'obscurité et qui suis touché, et à quoi j'aimerais parvenir à m'approcher ici.)

– La durée de cette attente, la passion d'une patience qui savait sans savoir ce qu'elle attendait, ce qui l'attendait, elle (appelons cela, donc, la peinture), j'ai depuis longtemps, depuis que je connais Camilla Adami, depuis un quart de siècle, depuis le siècle dernier, le sentiment qu'elle n'appartient à aucune histoire commune. Cette résistance échappe à tout calendrier, sa chronologie ne se laisse pas objectiver. La Chose (appelons-la encore la peinture), sa clarification avec la Chose se fait autrement, ailleurs. Cela arrive, la Chose, à son heure, d'un ailleurs absolu. Mais un ailleurs sans alibi, un ailleurs qui se tait, qui se retient et vous retient ici maintenant. Je dis sans alibi parce que,

voyez-vous, chaque corps, chaque portrait, chaque attitude, chaque morceau de corps sans tête vous fait soupçonner ici et maintenant, sans jamais le représenter, un crime, une violence inavouable, des victimes trop fières pour se plaindre, une histoire indéniable du mal...

– Mais le mal d'une torture, d'une mise « en question » dont l'œuvre témoigne. Vous « y prêtez attention » sans vous abandonner à sa négativité, sans pathos ni gémissément, sans victimisation, réaffirmant au contraire, contre elle, une innocence indéniable, nue, effrontée, sereinement provocante, impassiblement insolente. Une innocence qui tient bon...

– Qui tient tête.

– Cet ailleurs sans alibi, voilà peut-être ce que tu cherches, toi, et qui te cherche quand tu t'arrêtes devant la peinture de C.A., devant ces corps divins pour les athées du XXI^e siècle, devant la lourde densité de musculatures indéniables (les muscles des femmes sont de plus en plus musclés, ils montrent mieux la vérité du muscle, sa vérité en peinture), l'invincibilité de ces visages fermés bien que vulnérables ; qui sont parfois des figures sans visage, des corps sans tête, des reproductions de femmes, d'hommes, de singes, de regards de vivants (hommes, femmes, singes) silencieux, en un mot, et qui ne vous quittent plus.

– En un mot, dites-vous ?

– Oui. Presque sans paroles. On dit parfois « silence de mort », je dis ici « silence de vie ». Affirmation obstinée, signe ferme de ce qui, passant par la tête, va au-delà du langage – ou précède la parole.

– Alors, que s'est-il passé ? Où ? L'intervalle de cette attente était comme la patience d'un temps hors du temps. C'est pourquoi j'ai dit que vous, C.A., alors que vous avancez dans le temps, je ne suis pas sûr que vous le sachiez. Ni que vous teniez, au fond, à le savoir, à le reconnaître, à l'assumer ou à le nier.

– L'inconscient, s'il existe, et comment il fonctionne, c'est cela. La vérité de votre témoignage fait œuvre. En peinture. Car ce qui était attendu ici, ce que vous attendiez, comme si vous vous attendiez à vous-même sans attendre quelque chose d'identifiable, c'était aussi cette Chose que l'on appelle – que vous surnommez encore, faute de mieux – l'histoire de la peinture, une toute autre histoire-de-la-peinture, très différente de celle des historiens de la peinture, l'histoire que vous connaissez d'ailleurs trop bien et depuis si longtemps. Et à laquelle elle a décidé de ne pas prêter trop attention.

– Elle pressentait que quelque chose devait arriver à cette histoire-de-la-peinture pour qu'elle l'intéresse. Que cela arrive à travers elle ou sans elle, peu importe au fond, mais que cela arrive au point que, vous qui la connaissiez si bien, la vieille histoire de la peinture, cela vous intéresse enfin. (Depuis un quart de siècle, j'avais le sentiment obscur, peut-être injustifié, et dans ce cas je m'excuse auprès de beaucoup de gens, que toute la peinture du monde, dont vous connaissiez l'histoire et les secrets en tant qu'experte avertie, vous ennuyait. Il vous fallait enfin autre chose pour que cela vous intéresse.) Ce qui vous intéresse, c'est-à-dire : ce qui vous retient enfin, mais aussi ce qui vous engage, ce qui vous fait arriver, ce qui vous place au cœur de la peinture, ce qui vous fait être dedans, ce qui fait que C.A. s'en mêle enfin. Ce qui l'intéresserait peut-être un jour, elle l'attendait dans un lieu lui aussi imprévisible, le

lieu de l'événement lui-même, ce point irremplaçable où il croise l'histoire en soi. Elle arrive là où cela se produit, la Chose, quoi qu'il arrive.

Mais cet endroit attendu, vous saviez qu'il n'était pas là devant vous, qu'il ne vous attendait pas, vous ne vous considérez pas comme le Messie de la peinture, et vous ne saviez pas où l'attendre, ni où le rejoindre, certainement pas quelque part, dans une réalité à imiter en dehors de la peinture (dans ce qu'on appelle le réel, l'histoire, le monde, la culture, la guerre, la politique, le corps de l'homme et, comme on croit le percevoir facilement, et comme, à juste titre, on en parle déjà beaucoup, le corps de la femme, son propre corps, son propre corps de femme en soi, C.A., puissant et vulnérable, souffrant et joyeux, humble, humilié, humide, presque noyé, enseveli entre deux eaux, entre l'eau qui la recouvre à peine et l'humus transporté par une terre dont elle se façonne - cette peinture sculpte comme jamais -, tout cela, qui est trop évident, trop juste et dont je n'éprouve pas trop d'envie de parler à mon tour, d'autres l'ont déjà fait et le feront plus facilement que moi). Non, cet endroit, c'est vous qui deviez lui donner de l'espace là-bas et l'événement devait se produire, innommable, là-bas, devant, dans ce qu'il faut réveiller et renommer autrement : la peinture, nulle part ailleurs. La peinture de ceci, de cela aussi, sans alibi.

– Vous tenez à ce mot « peinture », mais vous alliez suggérer « sculpture ». Au fond, je préférerais dire « sculpture ». Et puis, vous devriez toujours éviter ce mot « corps ». En y revenant trop souvent, trop facilement, on risque d'oublier de quoi on parle, et puis on reste prisonnier du couple qui le relie et l'oppose à l'âme.

– C'est vrai, mais cela, le « corps », ne m'a jamais semblé aussi indéniable que dans ces œuvres picturales, ces « sculptures », si vous préférez. Supposons que, sans le dire, je remplace silencieusement le mot « corps » et désigne à chaque fois autre chose que ce que nous entendons encore le plus souvent par « corps ». J'avais pensé un instant le remplacer par « chair » et parler aussi d'incarnation, comme tout le monde, et de puissance charnelle. Mais cela a déjà été dit, je crains les connotations chrétiennes, et je sens que le « corps » qui se trouve ici, et qui s'y trouve avant même de se chercher, ou de chercher un salut, est une « âme » qui n'habite déjà plus un corps chrétien. Une peinture sans corps chrétien est si rare sous nos latitudes, depuis des millénaires. Comme dans toute l'histoire de la peinture. Voyager (C.A. voyage beaucoup), c'est peut-être courir après un corps non chrétien (c'est-à-dire ni grec ni biblique, ni juif-grec ni grec-juif. Regardez ces singes, essayez un peu de les évangéliser, pour voir...).

– Permettez-moi d'essayer encore une fois de dire la même chose, mais autrement. Non, vous, vous n'attendez plus, la passion de Camilla Adami, me semble-t-il. Mais prête à attendre sans fin, vous faisiez preuve de patience. Il n'y avait pas d'horizon à votre attente, pas de fond sur lequel une figure – qui ou quoi – aurait finalement pu apparaître. Mon hypothèse est que cette attente attendait, sans horizon, quelque chose qui deviendrait quelqu'un (pas le Messie, à juste titre, mais quelqu'un : comment quelque chose devient-il quelqu'un ?), quelqu'un qui viendrait briser l'horizon, mais en restant complètement immergé dans le fond. Quelque chose qui deviendrait quelqu'un sans cesser d'être quelque chose, justement une chose anonyme,

toujours sans nom, toujours au-delà du nom, et parmi d'autres, surtout sans devenir un sujet de représentation, un sujet politique, par exemple, un sujet de droit, un citoyen, une femme féministe, un exilé révolutionnaire, un singe dit supérieur, une bête anthropomorphique mais encore simiesque qui militerait, en multipliant les signes, pour le droit mérité à la reconnaissance et à la protection des animaux. (Même si tout cela n'est pas faux, et reste indéniable, indéniablement digne d'intérêt, je pense qu'on perd l'essentiel en s'arrêtant là comme à un dernier mot.) Il fallait encore que cet événement inouï prenne corps, voilà la seule condition, comme la peinture elle-même. Que ce corps fasse œuvre, mais œuvre de peinture.

– Non pas que C.A. veuille encore jouer le coup de la spécificité ou du stade du miroir – ni la prouesse toujours un peu masculine, au fond, le mauvais muscle, la ruse ou la stratagème du prou qui, se connaissant comme autotélie réflexive, répéterait à nouveau l'entreprise désormais académique : une peinture qui se pense, se dépense et se peint elle-même, comme une certaine poésie se mettrait « en abyme » pour nous parler d'elle-même, de l'être-poème du poème, ou le roman savant qui consisterait à raconter le roman, etc. Non, ce que cette peinture montre est justement là-bas, réalité singulière et sans nom d'un X (un corps, si vous y tenez) inaccessible à sa représentation. Après la rupture du miroir. Vous ne verrez rien de ces peintures, comprenez-moi bien, vous ne comprendrez rien si vous ne conservez pas le souvenir de cette chute en morceaux : le miroir a été brisé. Il n'y en aura plus. Il y a la Chose, il y a cela, mais il n'y a plus aucun réalisme, aucune mimésis, aucun mimétisme (simiesque). Aucun autoportrait, ni du peintre (C.A.), ni de l'homme. Ces singes, par exemple, n'annoncent rien, si ce n'est peut-être le mauvais rôle qui leur a été confié dans le grand discours, trop humain, sur la mimésis, ils ne font pas appel à vous malgré toutes vos tentations, ils n'imitent aucun être humain. Fin de l'anthropocentrisme. Aucun lien de parenté entre eux. Aucune descendance. Aucune espèce, en aucun cas. Ce ne sont pas nos ancêtres. Aucun va-et-vient entre nous le long d'un escalier phylogénétique. Elles sont nos contemporaines, bien que toute synchronie reste impensable - avec elles comme avec toute autre chose, en fait. Un tel corps vous signifie obstinément que là-bas, ailleurs, la peinture ne vous atteindra pas et ne la rendra même pas visible. Là-bas, au-delà d'elle-même en elle-même, la peinture deviendra aussi indéniable que soumise à l'affirmation du corps obstiné de l'autre, indéniablement hospitalier envers l'arrivant qui ne s'annonce pas, envers l'intrusion irrédentiste de l'autre-corps, envers la désobéissance de l'autre en tant que corps. Que ce soit le corps de l'artiste en tant que corps de l'autre. Ou la visite du corps de l'artiste sous les traits d'un vieux singe. Mais sans le masque de l'autoportrait. Car cette protestation, ce défi, cette provocation obstinée qui s'affirme là-bas, et dont l'affirmation de soi traverse tous les signes de la souffrance, du supplice, de l'oppression, de l'exil, de la déportation, du meurtre, de l'asservissement, du mercantilisme au sens strictement pornographique, voilà ce qui arrive, voilà qui arrive à la peinture, à cette peinture. À la patience de Camilla Adami au travail.

– Un travail qui fait à la Chose, un travail auquel la Chose aurait fait – la grâce d'arriver à la fin. Jamais la Grâce ne trouve mieux que de s'allier à la dense Lourdeur de ces

corps, de pénétrer, d'insuffler la gravité de cette Fatigue.

– Cela sculpte et cela scrute. La Chose, dites-vous : quelque chose devient quelqu'un, disais-je imprudemment, ou plutôt certains, une foule déjà anonyme, un fourmillement de corps et de figures solitaires, tous ces êtres vivants, tous ces animaux que l'on appelle singes, dieux, femmes, hommes de tous âges. J'insiste sur « solitaires » au pluriel car la solitude, une solitude absolue, une absolution, une dissolution du lien social, une singularité vertigineuse me semble significative, d'une évidence aveuglante, à travers chacun de ces corps dispersés, dissociés, distribués, jetés sur les routes ou jetés à terre, sans rester aux ordres d'aucun ordre. Ils ne figurent pas la solitude, ils ne sont pas des allégories dans l'archipel de la solitude, ils sont seuls, ils ne sont que solitude. Le trait commun, l'affect fondamental, serait celui-ci, me semble-t-il, en ce qui me concerne (à moins que je ne vous le projette ou que je m'y projette de manière précipitée) : une solitude absolue dont vous n'avez pas idée, mais dont vous vous souvenez néanmoins et que vous n'oublierez plus jamais, une solitude dont vous auriez vite fait d'épuiser le lexique, même en l'élargissant : la solitude, l'assoluto, l'isolement, l'insularité, l'abandon.

– Mais la solitude dans le tête-à-tête. Si ce vocabulaire ne vous dit pas grand-chose, pas encore grand-chose, il ne vous laisse même pas comprendre : encore plus « seul » que tout cela. Un tête-à-tête disproportionné, parfois, et asymétrique. Non seulement à cause de la différence de taille (c'est-à-dire la dimension vraiment monumentale que ces tableaux supportent avec insistance, et qui doit être sérieusement prise en compte, au-delà du décompte et du calcul, au-delà de la quantité mesurable, au-delà de toute sublimation, au-delà de quelque effet de sublime que le gigantesque ou le « colossal »), mais à cause d'une autre inadéquation entre les deux expositions, celle qui expose toutes ces figures d'expropriation et celle qui nous expose à elles, devant elles. Elles sont là sans nous, avant nous, au-delà de nous, et nous ne pouvons même pas rêver de nous réapproprier leur expropriation, leur exposition. Nous ne pouvons même pas, en les prenant en nous, en faire notre deuil. Cet attachement – la solitude absolue – vaut ce qu'il vaut et ne vaut peut-être que pour moi, je peux en faire mon deuil, celui d'une exposition du deuil impossible. Cela expose l'échec du deuil dans l'incorporation du mort.

– Cette obstination, l'obstination de cette œuvre, l'obstination de son temps. La solitude tient encore tête, elle a l'audace d'affronter le tête-à-tête. Un tête-à-tête sans correspondance, sans symétrie spéculaire, donc sans identification, sans réciprocité, sans lien, mais sans conflit. Ce n'est ni la guerre ni la paix, ni l'amour ni la haine, ni une indifférence de mort (on sent ici une certaine indifférence, singulière, comme on l'a dit, mais elle n'apporte pas la mort, elle n'apporte pas le deuil). Là, il y a la tête. Et dans ce tête-à-tête absolu (avec soi-même comme avec l'autre), il n'est pas encore question de salut, de perdre ou de sauver sa tête, il n'est pas encore question (mais cela s'annonce déjà) de capital et de peine capitale. Il n'est pas (encore) question de sauver la face ou de faire bonne figure. Il faudrait décapiter le lexique de toute l'histoire de ses présupposés, il faudrait inventer une sorte de langage acéphale (mais ne l'a-t-on pas fait, ici même, C.A. ?) pour commencer à parler dignement de ces « têtes ». Ou de la puissance, je n'ai pas de meilleur mot : la puissance de ces

corps de femmes sans tête, puissance dans la puissance, tension extrême, mais sereine, puissance d'une force mise en réserve et retenue, toute intérieure et toute en surface donc, puissance dans la puissance, puissance d'imminence et puissance d'obstination. Respiration retenue mais repos agité, comme on dit « sommeil agité » ou « rêve agité », tout ce que le corps immobile pourrait faire et ne fait pas, tout ce qu'il laisse bouger sans bouger. Oui, des statues, et aussi des stèles. Mais qui frémissent, encore sensibles à l'air et à l'eau. Plus qu'un corps et beaucoup de soleil... Peut-être sans corps-à-corps...

– Comment peut-on se retrouver seuls ensemble ? Voilà le problème, voilà la torture du tête-à-tête. Et sans doute de toutes les expositions. Comment se retrouver face à face sans le moindre effet de miroir, seul-à-seul avec tout autre ? Et dans un tête-à-tête avec la peinture, seule, seulement avec la peinture ?

– Mais comment aimer sans l'expérience d'une solitude plus solitaire que la solitude ? Ces singes, par exemple ? Ces singes n'appartiennent à personne, c'est trop évident, ils sont sans précédent ni prédécesseur, même dans une histoire de la peinture obsédée par l'imitation mimétique. Ils resteront également sans descendance, car ils sont affranchis par une peinture qui leur reconnaît, avant tout droit de l'homme, avant tout droit à la parole, le droit à la non-appartenance. Ils n'appartiennent à rien ni à personne. Ils ne participent ni à la sphère privée ni à la sphère publique. Bien avant cette frontière artificielle, plus anciennes ou plus jeunes qu'elle, elles sont, point. Elles sont sans domicile, sans être assignées à une demeure, ni dans la jungle, ni même libérées d'une résidence surveillée. Cette exposition n'est ni un parc, ni un musée, ni un cinéma – un remake de King Kong amoureux – et ces singes sont à jamais non zoologiques. Ils sont – déchirants. Cela, oui. Mais ils ne sont pas tristes, ni ce qu'on appelle des animaux (même « supérieurs »), ni surtout des figures anthropomorphiques plus vraies que nature (le singe philosophe, le singe déguisé en vieil homme sage, ce singe déguisé en petit singe qui voudrait faire l'amour, cet autre qui fait une grimace, regardez le mouvement de ses lèvres, ou celle qui fait semblant de penser, ou plutôt de penser à ne pas penser, à ne pas écrire ses mémoires ou son auto-portrait, l'esprit ailleurs, ce singe qui ne tardera pas à vous adresser la parole, il le fait déjà, ce singe en juge inflexible sorti d'un roman de Balzac ou ressuscité du Second Empire, sans avoir encore eu le temps de se raser, à moins qu'il ne regarde ses favoris avec une coquetterie narcissique – aviez-vous déjà pensé au narcissisme des singes ?

– Non, rien de tout cela, même si la tentation de projeter à l'infini vos fantômes analogiques ne vous quitte plus, comme l'énergie inavouable d'un rire convulsif, un rire fou et angoissé dont le symptôme donne à réfléchir).

Non, pas seulement le devenir-quelqu'un de quelque chose qui soudainement fait face et tient tête dans la torture d'une retouche, comme vous pourriez le penser en restant frappé, proprement fasciné devant tous ces visages qui vous fixent, vous précisément, devant ces portraits qui ne vous laissent plus en paix, devant ces regards qui radiographient la chose, le Ça de votre inconscient, et font trembler la frontière entre les noms « Dieu », « Homme » (Femme ou Homme, Femme et Homme) ou « Animal » ; non seulement le devenir-personne ou le devenir-sujet

d'un corps vivant, d'un corps souffrant ou joyeux ; mais même l'inverse, le devenir-chose, le devenir quelque chose (peu importe quoi, peu importe qui, sans nom, mais exceptionnellement sans nom, à la fois élu et sans place dans l'échelle des êtres), le devenir quelque chose de quelqu'un. Et ce devenir ne vise pas à ressembler à une naissance, à un accouchement, à une origine, à une mise au monde. Le processus avait déjà commencé, depuis toujours, saisissez-le en cours, d'où l'asymétrie sans fin, mais ce n'était pas encore une histoire, surtout pas une histoire humaine, divine ou animale. Maintenant, la frontière poreuse entre le nom propre, le nommable et le sans-nom propre, le passage même de cette frontière incroyable entre ces deux devenirs, entre ces histoires sans histoire, entre ces deux trajectoires du devenir-autre, vous l'entrevoiez soudainement, mais toujours sous la responsabilité de la peinture elle-même.

– Elle seule peut en répondre en effet. Face à elle-même, face à l'autre comme loi de la peinture. Enfin, de ce que j'appelle, faute de mieux, la peinture elle-même. Là où vous dites, vous, la sculpture, là où elle seule, et entièrement seule, peut en répondre, même sans un mot. Laconisme absolu, ellipses, anacoluthes. Dès que vous la regardez et que vous voyez qu'elle vous regarde, cette peinture vous oblige inflexiblement, indéniablement, à penser cette frontière, puis à la traverser corps et âme. À la traverser et la retraverser, aller et retour, car même si vous n'en revenez pas, entre quelqu'un et quelque chose, la réversibilité fait loi. Pas la symétrie, celle-ci n'existe jamais, mais la répétition et la réversibilité. Et puis il faut traverser, la signataire vous en donne l'ordre au plus profond de vous-même. Cependant, une fois cette frontière franchie, retraversée, pensée, décrite, retracée du trait noir à la couleur, une fois que le passage de cette frontière a été mis en œuvre dans le tableau, il faut irréversiblement changer de langage (ce que je n'ai pas réussi à faire) pour parler de toutes ces choses, de cela, de cette Chose qui vient vers nous à travers toutes ces choses. On ne peut pas se fier à toutes les distinctions reconnues (entre qui et quoi, entre quelqu'un et quelque chose, entre sujet et objet, entre la personne humaine et la bête, l'homme et l'animal, l'homme et Dieu, l'homme et la femme, mais aussi entre les « droits de l'homme » et les droits de la nature, entre la culture et la nature, la loi et la nature, la politique et la nature, la liberté et la nature, l'histoire et la nature – toutes les autres de φυσιο : νομος, τεχνη, θεοσις, etc. Elle est « plus que nature », et plus vraie que la nature, chacun de ses tableaux renature et dénature à la fois, entre la guerre et la paix, le corps et l'âme, la vie et la mort, l'auto- et l'hétéro-biographie, son propre corps et le corps de l'autre, son corps qui lui appartient ou le corps de l'autre femme, etc.). Je ne poursuivrai pas dans cette direction, aussi nécessaire soit-elle, indéniablement. Je voulais seulement dire pourquoi la voix me manque. Les mots doivent manquer, ils doivent s'absenter devant cette œuvre qui me touche là où elle me prend et me reprend tous les discours disponibles, me prive et m'oblige à garder cette privation, ce souffle coupé, comme un cadeau qu'elle me fait, même s'il n'est pas faux, ni injuste, de parler à ce sujet, comme on l'a si bien fait, de toutes sortes de « représentations », qui seraient autant d'incarnations mises en œuvre par une peinture finalement très « engagée » : le corps, le corps propre, la chair, la nourriture, les muscles,

le corps propre de la femme, la juste cause des femmes, et des femmes dans la peinture, l'histoire, la politique, le capital, la guerre archaïque et postmoderne, l'oppression, l'exil, la résistance, le racisme, les réfugiés...

– et, pourquoi pas, la crise de l'État-nation, tant qu'on y est – et ce ne serait pas faux

– et, pourquoi pas, la perte de souveraineté qui expulse les déportés vers une destination inconnue ? Voyez-les partir sans retour, ils nous regardent, du fond de leur solitude abyssale et de leur désespoir sans fond. Elle nous regarde, cette vieille femme, qui les voit partir sur les routes derrière les camions. Le « sans retour », l'annulation de la promesse marque chaque ride. Il y a, certes, c'est indéniablement le cas, le souci d'un engagement. Un engagement tacite. Et propre à cette époque. Il arrive à point nommé. Il y a aujourd'hui des fronts et il y a une guerre. Mais au service des victimes oubliées, terrorisées dans le calme, sans plainte, fières de leur puissante et sobre réaffirmation, l'engagement vaut avant tout ce que vaut le gage : il se signe en peinture.

– Prenez plutôt l'exemple de ce que les gens accepteraient d'appeler, à tort sans doute, des « portraits de singes ». Certains préciseront, pour retrouver la proximité rassurante et compatissante de l'homme : ces personnages qui, littéralement, nous font face, sont des « anthropoïdes » au nez camus (σινος, simius), des « singes supérieurs », des chimpanzés, nos frères ; nos ancêtres humains trop humains, les figures de notre prochain, un face-à-face avec nous-mêmes ; bref, etc. Eh bien, non, tout d'abord, il n'y a pas ici de hiérarchie téléologique des êtres et des dignités, ce n'est pas une série, ni une galerie. Chaque « singe » vous regarde, unique, tout à fait seul, mortel, depuis sa place singulière, chacun d'eux vous prend à part, ne veut pas de nom, n'imité rien, vous signifie, dans son langage absolu, vous singe indéniablement, vous apostrophant sans se taire mais sans rien dire : n'essayez pas de m'assimiler, je suis autre, je reste une origine tout autre du monde, car contrairement à ce que dit, parmi vous les hommes, un certain grand penseur du siècle, j'ai, pour ma part, un monde, je forme et j'imagine un monde, moi aussi je suis « weltbildend », et ce monde est « riche », je ne suis ni « weltlos » ni « weltarm », je suis, point, j'existe, avant tout et après tout, ni libre ni prisonnière, ni l'une ni l'autre, comme vous que je vois venir, n'essayez donc pas de me rendre, par compassion, ce que vous appelez la subjectivité d'un sujet, la dignité d'une personne humaine. Je ne suis ni une bête ni une personne, je suis quelqu'un mais personne : ni une personne, ni un sujet, ni le sujet d'un portrait. Je ne suis pas domestiquable, vous ne me placerez ni dans votre maison, ni dans vos musées, ni même, comme l'ont fait tant de peintres, dans le coin d'une décoration ou d'un tableau. La souveraineté me manque peut-être, comme la parole, mais non. Je me comprends autrement, comprenez-moi. Votre parole ne m'aura pas manqué, je ne la possède pas mais je vous la laisse, et je vous touche, et ce qui, croyez-moi, vous parle dans toutes les langues, ce n'est pas l'une de ces figures (l'absent, le mort, le ressuscité, la chose personnifiée, l'homme ou l'« animal »), le totem qu'un marionnettiste ferait déclamer dans ce que vous, les hommes, vous, les rhéteurs, appelez stupidement une prosopopée. »

What is the scene in front of me, on these canvases? What scene is it, when I am alone with them, with each of them, smaller, immeasurably smaller than each of them? Is this a right way to question them and their subject, to question myself or to solicit them with my gaze? And mostly to reply to their silence? I renounce in advance to describe what is to be seen in the immeasurability of these works. What I will say has nothing to do actually, it has nothing to do with what I invite you to look for in them by yourselves - more precisely, to go and see yourselves looking at them. In my case, it is a different matter, when I speak of what these immense canvases display before me, from the heights of their grandeur, I only try to say what they touched, if I can still say, in me, from the very first meeting, in Camilla Adami's studio.

I will try and say more later. Be patient. For these paintings have time for themselves, all the time. They are, first hypothesis, characterised by a certain way of dealing with time, actually to suspend time. Each painting does it in their own way, I admit, but in the work of Camilla Adami, that I also read as a major treatise about time - the sign of time is incorporated and put into practice differently. With a passion for patience, an endurance, an energy of knowing how to wait and an imminence as well, of which I only know a few examples in painting. The rhythmic temporality, the hour is counted even on the muscle and on the skin, on the line and on the colour, on the shadow and on the light on all these beings, as on a sundial, a totally different chronological and chromatical machine, chromatical if you like. Colour is on time. For instance, in spite of any difference to rethink, these monkeys redesign an experience of time devoid of common measure, an incalculable hour without any possible synchrony to another one. Monkeys managing to disturb time and to disrupt it in the same exhibition, they do not leave history in peace neither on your side, nor on ours nor in any other painting. Patience, give me time, in my turn, as you would with an old monkey or a young monkey, and allow him to delay a little while before transcribing, in inverted commas, a musing, a sort of dream, therefore, between dream and meditation, the dream that, at a certain moment, took the floor in me. It took the floor in from me, or rather, it robbed me. Not just in the way that one takes one's breath away, but first of all in order to divide the word into an inner polylogue. It was at such a moment, not long ago, when I visited Camilla Adami's studio. I felt like I was being watched from all sides. Watched by her as much as by all those portraits that surrounded me. I looked at her from an angle, I thought I could see her looking at me looking at these figures who wouldn't take their eyes off me, especially the figures of the huge monkeys to which I, naked, was exposing myself for the first time. I had already seen or glimpsed the other paintings. But when the monkeys appeared I thought I'd fall over backwards, I nearly fell off my horse, like the man you know in that great canonical scene from Revelation. Shock, apparition, vision, beyond the human. Not the divine, not the animal, which would still be too familiar, but the human being swept away, transfixed, by any other Thing, in itself outside itself, so much greater than myself: this is what I have always been

patiently trying to think beyond the nonsense (philosophical nonsense no less than other nonsense) that protects itself from the gaze of what that nonsense quietly calls, in the singular, the Animal. Dazzled by the gazes they cast, these monkeys, literally, impassively, towards me, against me, on me, but also beyond me (projectiles, but projectiles of life that never miss their target and are so many brazen gifts, armed offerings from which there will never be any question of evading again), I felt vulnerable, assailed by another kind of truth. Which truth? Which truth?

If, in a few words, I was tempted to say, before the monkeys, before the dream and the promised transcription, that these exposed bodies were looking at me, the temptation would be immediately thwarted, and that is the origin of the admiring suffering of which I would like to give an idea. Thwarted because I would immediately feel the urge to erase or remove, to cross out four out of five of those words. No, I would no longer be able to say four out of the five words, despite the likelihood: "These exposed bodies were looking at me."

1. The first two words are: 'These bodies'. These bodies are indeed bodies, and sensitive, material bodies, sculpted in the manifest evidence and exterior of their patient heaviness, their density, their undeniable substance. They are there as never before. Forever. They are often, not always, but above all figures, in the sense of 'face', and therefore portraits, but these figures are not figurative: neither fictions nor tropes, neither metaphors nor metonymies. Rarely has a painting better avoided rhetoric. Inaudible words, unheard-of sobriety. Absolute economy of painting. Here, literally, are literal, unique figures, with no possible substitution, with little or no phrase: this woman, this man, that monkey, at such and such an hour, at such and such an age. But the word 'body' is already too worn out to be capable of these 'things'. Not only is it unfairly and naively opposed to those other 'things' that are no less a part of the scene (an invisibility, a grace, the bottomless interiority, the most sealed secret of a spirit, I'm talking as much about the infinite secret or abysmal spirituality of these apes as I am about the souls of men and women) but to say 'these exposed bodies were looking at me', the word "body" would be too quickly fixed on the meaning of 'proper body', of animated body, i.e. a living body that belongs to someone (Leib in German), rather than an inert body in nature (Körper).

Here now is the dream, in inverted commas, as I had announced, and even in italics, is the which, at the sight of the monkeys, above all, under their eyes, took the words from me. Words, because in Camilla's studio I was immediately, as I said, taken to task by more than one of my own voices. I was several, and as if assailed, shaken with polylogue. It was more serious, more compulsive, more animated than a dialogue. There was gravity, but it was not ordered to any centre.

"She, yes, she, no, she doesn't wait any more. She has finally stopped waiting, it seems to me, and that is now undeniable. But yes, it's true, she was waiting."

- You don't seem to know, and neither do I, whether you're really talking about painting or about Camilla Adami.

Will she ever agree to show what she was waiting for, other than in painting? And who will ever know how she waited?

Because yes, it's over, she's not waiting any more. But what was this whole period, this Epoché, this halt that kept the act of painting suspended for her suspended, interrupted, held back for so long? On the edge of what - and what is emerging today?

- As she was caught up as much as abandoned by a passive and silent, but undeniable work, as the premeditation that occupied her then, I wonder who will ever count the time it took her, the time of this passion, the time of this impatient patience during which, for decades, C.A. pretended to abstain from painting. As if it was forever. The time before painting, the penultimate time, was thus taken from him - or given to him.

- Or denied? I'm not sure she even knows. I'm not sure that she wants to know, or to deny it, or even that she is interested in knowing (what interests her is only what interests me, which remains obscure and touches me, and which I would like to approach here).

- The duration of this waiting, the passion of a patience that knew without knowing what it was waiting for, what was waiting for her (let's call it painting), I've had the feeling for a long time, for as long as I've known Camilla Adami, for a quarter of a century, for the other century, that she doesn't belong to any common history. This endurance escapes any calendar, its chronology cannot be objectified. The Thing (or rather the painting), its explanation with the Thing takes place elsewhere, somewhere else. It happens, the Thing, at its own time, from an absolute elsewhere. But an elsewhere without alibi, an elsewhere that is silent, that holds itself and that holds you here now. I say without alibi because you see, every body, every portrait, every head carriage, every headless body part gives you here and now reason to suspect, without ever representing it, some crime, some unavowable violence, victims too proud to complain, an undeniable history of evil...

- But the pain of a torture, a 'questioning' to which the work bears witness. It 'deals with' it without allowing itself to be taken in by its negativity, without pathos or complaint, without victimisation, reaffirming on the contrary, against it, an undeniable naked innocence, brazen, calmly provocative, impassively insolent. An innocence that stands its ground...

- That stands its ground.

- This elsewhere without alibi is perhaps what you're looking for, and who's looking for you when you stop in front of C.A.'s paintings, in front of these divine bodies for 21st century atheists, in front of the serious density of undeniable musculature (women's muscles are always more muscular, they better show the truth of the muscle, its truth in painting), the invincibility of these closed yet vulnerable faces, which are sometimes faceless figures, headless bodies, portraiture of women, men, monkeys, silent gazes of the living (men, women, monkeys), in a word, and which don't let you go.

- In a word, you say?

- Yes, in a word. Almost wordlessly. We sometimes say 'the silence of death', here I say 'the silence of life'. A stubborn affirmation, a firm signature of that which, passing through the head, carries itself beyond language - or comes from before speech.

- So what happened? What happened where? The spacing of this waiting was like the patience of a time outside time.

That's why I said that she, C.A., insofar as she goes through time, I'm not sure that she knows it herself. Nor that she really wants to know it, to recognise it, to assume it or to deny it.

- The unconscious, if there is one, and as it goes, that's it. The truth of her testimony is a work of art. In painting. Because what she was waiting for, here, what she waited for, as if she were waiting for herself, without expecting anything identifiable, was also this Thing that we call - that you still call, for want of a better term - the history of painting, a completely different history-of-painting, quite different from that of the historians of painting, the history that she knows, on the other hand, too well and for so long. And which she has decided not to pay too much attention to.

- She sensed that something had to happen to this history-of-painting for it to be of interest to her. (For a quarter of a century, I had the obscure and perhaps unjustified feeling - in which case I apologise to a lot of people - that all the painting in the world, whose history and secrets she knew like a seasoned expert, bored her. To keep her interested, she needed something else).

That would interest her means: finally hold her, but also engage her, make her come, make her be in the middle of the painting, interest her in it, make C.A. finally get involved. What would perhaps interest her one day, she waited for in a place that was itself unanticipated, the having-place of the event itself, that irreplaceable point where it intersects with history itself. It happens where it happens, the Thing, come what may.

- But she knew that this expected place was not there before her, it was not waiting for her, she did not think she was the Messiah of painting, and she did not know where to wait for it, or where to reach it, certainly not somewhere, in a reality to be imitated outside painting (in what we call the real, history, the world, culture, war, politics, the male body and, as we think we can see and as, quite rightly, much has already been said about it, the female body, her own body, her own body as a woman, C.A., powerful and vulnerable, suffering and enjoying, humbled, humiliated, damp, almost drowned, buried between two waters, between the water that barely covers it and the humus that supports an earth woman or with which she kneads herself - this painting sculpts like never before - all this, which is too obvious, too right and which I don't really want to talk about myself, others have already done it and will do it more easily than me). No, she herself had to give it place out there, and the event had to take place, unnameable, out there, in what had to be reawakened and otherwise re-named: painting, nowhere else. Painting of that, of that itself, without alibi.

- You insist on the word 'painting', but you just suggested 'sculpture'. Basically, I'd prefer to say 'sculpture'. And you should always avoid the word 'body'. If you use it too often, too easily, you run the risk of forgetting what you're talking about, and then you get trapped in the pairing that combines it with and opposes it to the soul.

- That's true, but the "body" has never seemed so undeniable to me as in these works of painting, these "sculptures", if you like. Let's say that without saying anything about it, I replace the word 'body' in silence and each time

designate something other than what we hear even more often, therefore, by 'body'. I had thought for a moment of replacing it with 'flesh' and even talking about incarnation, like everyone else, and carnal power. But having said that, I'm afraid of the Christian connotations, and I feel that the 'body' that is here, and that is here even before looking for itself, or looking for salvation, is a 'soul' that no longer inhabits a Christian body. Painting without a Christian body has been so rare in our regions for thousands of years. As in the entire history of painting. Perhaps travelling (C.A. travels a lot) means chasing after a non-Christian body (i.e. neither Greek nor biblical, neither jewgreek nor greekjew. Look at those monkeys, try evangelising them a bit and see...).

- Let me try to say the same thing again, but differently. No, it seems to me that Camilla Adami's passion is no longer waiting. But ready to wait endlessly, she was patient. There was no horizon to her waiting, no background against which a figure - who or what - would finally appear. My hypothesis is that this waiting was waiting, without a horizon, for something that was someone (not the Messiah, in fact, but someone: how does something become someone?), someone who would burst the horizon, but who would remain drowned in the background. Something that would become Someone without ceasing to be something, just an anonymous thing, always nameless, always beyond the name, and among others, above all without becoming a subject of representation, a political subject, for example, a subject of law, a citizen, a feminist woman, a revolutionary exile, a so-called superior ape, an anthropomorphic but still simian beast that would campaign, by multiplying signs, for the deserved right to recognition and protection for animals. (Even if all this is not untrue, and even remains undeniable, undeniably worthy of interest, I feel that the essential point is lost if we dwell on it as on the last word). The only condition was that this unheard-of event should take shape, like painting itself. That this body become a work, but a work of painting.

- Not that C.A. is doing the specular trick again, or the mirror stage trick - or that feat that is always a bit masculine, at heart, the bad muscle, the ruse or the stratagem of the valiant who, knowing all about reflexive self-help, would repeat the now academic feat: a painting that thinks, spends and depicts itself, just as poetry would put itself in abyme to tell us about itself, about the poem-being of the poem, or that learned novel that would know how to tell the novel, and so on. No, what this painting shows is really over there, the singular and nameless reality of an X (a body, if you insist) inaccessible to its representation. After the shattering of the mirror. You won't see any of these paintings, you hear me, you won't understand anything about them if you don't remember this shattering: all mirrors have been shattered. There will be no more mirrors. There is the Thing, there is that, but there is no longer any realism, any mimesis, any (simian) mimicry. No self-portrait, either of the painter (C.A.) or of man. These apes, for example, announce nothing, except perhaps the bad role they have been made to play in the great discourse, human too human, on mimesis; they remind us, despite all your temptations, of no human being. The end of anthropocentrism. They are not even related to each other. No filiation. No species, no kind of species. They're not our ancestors.

They don't come and go between us on any phylogenetic scale. They are our contemporaries, even if any synchrony remains unthinkable - with them as with anyone else, in fact. Such a body stubbornly tells you that over there, elsewhere, painting will not touch it and will not even make it visible. There, beyond itself in itself, painting will become as undeniable as it will become subject to the assertion of the stubborn body of the other, undeniably hospitable to the unannounced arrival, to the irredentist intrusion of the other-body, to the disobedience of the other as body. Even the body of the artist, as the body of the other. Or the visitation of the artist's body as an old ape. But without disguised self-portraiture. Because this protest, this challenge, the stubborn provocation that asserts itself there, and whose self-affirmation crosses all the signs of suffering, torture, oppression, exile, deportation, murder, enslavement, strictly pornographic mercantilisation - this is what happens, this is what happens to painting, to this very painting. To Camilla Adami's patience at work.

- A work that does unto the Thing, a work to which the Thing would have done - the grace of finally arriving. Grace has never found a better way to combine with the dense heaviness of these bodies, to penetrate and infuse the gravity of this labour.

- It sculpts and scrutinises. The Thing, you say: something becomes someone, I said imprudently, or rather a few, an anonymous crowd already, a swarming of solitary bodies and figures, all these living beings, all these animals called apes, gods, women, men of all ages. I stress 'solitary' in the plural, because solitude, an absolute solitude, an absolution, a dissolution of the social bond, a vertiginous singularity seems to me to be signified, in a blinding evidence, through each of these bodies scattered, dissociated, distributed, thrown on the roads or thrown on the ground, without remaining at the orders of any order whatsoever. They do not represent solitude, they are not archipelagic allegories of solitude, they are alone, they are solitude itself. The common trait, the fundamental affect, would be that, it seems to me, for what concerns me (unless I'm projecting it there or projecting myself there in a hurry): an absolute solitude of which you have no idea, but which you nevertheless remember and will never forget, a solitude whose lexicon you would quickly exhaust, even in expansion: solitude, the absolute, isolation, insularity, loneliness.

- But loneliness in the tête-à-tête. If this lexicon doesn't tell you enough, not yet enough, it nevertheless lets you know: even more "alone" than all that. Even and especially in the disproportionate and asymmetrical tête-à-tête. Not only because of the difference in size (that is, the truly monumental dimension that these paintings insist on, and which must be seriously taken into account, beyond counting and calculation, beyond measurable quantity, beyond any sublimation, beyond any effect of the sublime that the gigantic or the 'colossal' never fail to propose), but because of another mismatch between two exhibitions, the one that exposes all these figures of expropriation and the one that exposes us to them, in front of them. They are there without us, before us, beyond us, and we cannot even dream of re-appropriating their expropriation. We cannot even, taking them into ourselves, mourn them. This affect - absolute solitude - is worth what it's worth, and perhaps it's

only worth it for me, I can't mourn it, it's an exposure of the impossible mourning. It exposes the failure of mourning in the incorporation of the dead.

- What stubbornness, the stubbornness of this work, the stubbornness of its time. Solitude still stands its ground, it has the courage to face up to the face-to-face. A tête-à-tête without correspondence, without specular symmetry, therefore without identification, without reciprocity, without alliance, but without conflict. It is neither war nor peace, neither love nor hate, nor an indifference to death (we sense a certain indifference here, and a singular one, it has been said, but it does not bear death, it does not bear mourning). There is a head there. And in this absolute tête-à-tête (with oneself as with the other), it is not yet a question of salvation, of losing or saving one's head, not yet a question (but it is coming), of capital and capital punishment. It's not (yet) about saving face or putting on a brave face. The lexicon of the whole of history would have to be stripped of its pre-suppositions, a kind of acephalous language would have to be invented (but hasn't C.A. done that here?) to begin to speak with dignity about these "heads". Or power, I can't think of a better word: the power of these headless bodies of women, power in power, extreme tension, but serene, power of a force in reserve, and restrained, all interior and yet all on the surface, power in power, power of imminence and power of stubbornness. Restrained breathing but restless rest, as we say 'restless sleep' or 'restless dream', everything the immobile body could do, everything it lets move without moving. Yes, statues, even steles. But they quiver, still sensitive to air and water. More than one body, and all alone... Perhaps without hand-to-hand contact...

- How can we be alone together? That's the question, that's the torture of tête-à-tête. And no doubt of all exhibitions. How can we find ourselves one-on-one without the slightest mirror effect, one-on-one with the very other? And one-on-one with painting, alone, with painting alone?

- But how can we love without experiencing a solitude that is lonelier than solitude itself? These monkeys, for example? They are without precedent or predecessor, even in a history of painting obsessed with mimetic antics. They will also remain without descendants, for here they are emancipated by a painting that recognises their right to not belong, before any human right, before any right to speak. They do not belong to anything or anyone. They belong neither to the private domain nor to the public domain. Long before this artificial boundary, older or younger than it, they are, full stop. They don't live here, they're not under house arrest, they're not in the jungle, they're not even under house arrest. This exhibition is not a park, nor a museum, nor a cinema - a remake of King Kong in love - and these monkeys are forever unzoo-logical. They are - poignant. That yes. But they are not sad, neither what we call animals (even "superiors") nor above all anthropomorphic figures truer than nature (the philosopher monkey, the wise old monkey, this monkey as a young dog who would like to make love, this other one that pout, look at the movement of his lips, or this one who pretends to think, or rather thinking not to think, not to write his memoirs or his selfportrait, the mind elsewhere, this monkey who will soon speak to you, he already does, this inflexible judge monkey from a novel by Balzac or returned alive from the

Second Empire, without having yet had time to shave, unless he keeps his favourites by narcissistic coquettishness – had you ever thought of the narcissism of monkeys? – No, none of this, even if the temptation to project your analog phantasms endlessly does not let go anymore, like the unspeakable spring of a convulsive laugh, an anxious laugh whose symptom suggests). No, not just becoming-someone of something that suddenly faces and stands up in the torture of a portraiture, as you might think at the moment of falling into halting properly fascinated before all those faces staring at you, you, in front of these portraits that do not leave you in peace, in front of these looks that radiograph the thing, the thing of your unconscious, and make tremble the boundary between the names of “God”, “Man” (Woman or Man, Woman and Man) or “Animal”; not only the becoming-person or becoming-subject of a living body, of a body of suffering or enjoyment; but also the reverse, becoming-thing, becoming something (anything, anything who without name, but exceptionally without name, both elected and without place in the scale of beings), becoming something of someone. And this becoming does not play like a birth, a delivery, an origin, a birth. The process had already begun, since always, take it in motion, from where the dissymmetry without end, but it was not yet a story, especially not a human history, divine or animal. Now the porous boundary between the proper name, the nominable and the unnameable, the very passage of this incredible boundary between these two becoming, between these stories without history, between these two trajectories of becoming-other, you see them at once but always under the responsibility of the painting itself.

– Indeed, only she can answer for it. Before herself, before the very different law of painting. Finally, what I call, for lack of better, the painting itself. Where you say, you, the sculpture, where it alone, and all alone, can answer, even without a word. Absolute laconism, ellipse, anacoluthon. As soon as you look at it, you see it looking at you, this painting forces you unflinchingly, undeniably, to think about this border, so to pass it body and soul. To pass it and go back and forth, because even if you do not believe in it, between someone and something reversibility is the rule. Not symmetry, there is never one, but repetition and reversibility. Then it is necessary to pass, the signatory instills you the order inside you. However, once this boundary has been crossed, brushed, thought, traced, brushed back from the black line to the color, the passage of this boundary once implemented in the painting, it is irreversibly required to change language (which I have not managed to do) to talk about all these things, this thing that comes to us through all these things. All accredited awards are no longer reliable (between who and what, between someone and something, between the subject and the object, between the human person and the beast, man and animal, man and God, man and woman, but also between the rights of man and nature, between culture and nature, law and nature, politics and nature, history and nature – all the others of physis: nomos, tekhnè, thesis, etc. She is “more of nature” and more true than nature, each of her paintings renaturalizes and denatures at once, between war and peace, body and soul, life and death, self-biography and hetero-biography, her own body and the body of the other, her own body or the body of the other woman, etc.). I will

not continue in this direction, however necessary it may be, unmistakably. I just wanted to say why I miss the voice. Words must be lacking, they must be absent before this work that touches me where it takes and takes back all the available speeches, deprives me of them and obliges me to hold this deprivation, this breath cut off, as a gift she gives me, even if it is not false, it is unfair to talk about it, as we have done so well, “representations”, which would be as many incarnations implemented by a painting finally very “engaged”: the body, the clean body, the flesh, the meat, the muscles, the clean body of the woman, the just cause of women, and women in painting, history, politics, capital, archaic and post-modern war, oppression, exile, resistance, racism, refugees...

– And why not the nation-state crisis, while you’re at it – and that wouldn’t be

false – and why not the loss of sovereignty that expels deportees to an unknown destination? See them leave without return, they look at us, from the bottom of their abyssal solitude and their bottomless despair. She looks at us, this old woman, to see them go on the roads in the back of the trucks. The “no return”, the erasure of the promise is a sign of each wrinkle. There is, indeed, undoubtedly, the concern for a commitment. A tacit commitment. It is this time. It comes on time. Today there are fronts and there is war. But at the service of forgotten victims, calmly terrorized, without complaint, proud of their powerful and sober reaffirmation, commitment is as much worth as the pledge: it is signed in painting.

– Take the example of what everyone would agree to call, perhaps wrongly, ‘portraits of monkeys’. Some will specify, to find the reassuring and compassionate proximity of man: these characters who, literally, face us, they are “anthropoid”, camus-nosed (simius) of the “superior monkeys”, chimpanzees, our brothers, our human grandfathers too human, the figures of our neighbour, a face-to-face with ourselves, in short, etc. Well, no, first, there is no teleological scale of beings and dignities, it is not a series, nor a gallery.

Each “monkey” looks at you, unique, all alone, mortal, from their singular place, each of you takes apart, he does not want his name, he does not monkey anything, it means you, in its absolute idiom, he undeniably signifies you, apostrophes you without silence but without saying nothing: do not try to assimilate me, I am another, I remain a completely different origin of the world, because contrary to what is said, among you men, such great thinker of the century, I have, myself, a world, I form and figure out a world, I am also “weltbildend”, and this world is “rich”, I am neither “weltlos”, nor even “weltarm”, I am, point, I exist, above all and after all, neither free nor captive, or both, as you see me coming, so do not try to give me, out of compassion, what you call the subjectivity of a subject, the dignity of a human person. I am neither a beast nor a person, I am someone but no one: neither a person, nor a subject or the subject of a portrait. I am not domesticable, you will not install me in your house, or in your museums, or even, as so many painters have done, in the corner of a decor or table. Sovereignty may be missing, as is the word, but no. I understand myself otherwise, understand me. Your word will not have missed me, I do not have it but I give it to you, and I touch you, and this, believe me, who

speaks in tongues, is not one of these figures (the absent, the dead, the revenant, the personified thing, man or “animal”), the totem pole that a puppeteer would recite in what you men, ‘you rhetors’, would foolishly call a pomposity.”