

Alberto Sorbelli

Avec Jacques Derrida, Alberto Sorbelli affirme que la seule chose que l'on puisse donner c'est le temps, tout le reste, même un organe, n'accomplit pas entièrement la fonction du don. Car le temps, c'est ce que l'on ne retrouve jamais, ce qui n'aura jamais de compensation. Avec Baudelaire, il affirme que la séduction qui se trame dans un musée entre œuvres d'art et spectateurs est équivalente à celle qui se déploie entre les entraîneuses et les clients dans un bar de nuit. C'est la collision de ces deux idées qui est à l'origine de l'entrée par effraction d'Alberto Sorbelli sur la scène de l'art au milieu des années quatre-vingt-dix.

Né à Rome en 1964, Alberto Sorbelli a été danseur à l'Opéra de la Ville éternelle avant de suivre une formation à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 1990 à 1995. La rapidité avec laquelle son travail est devenu visible sur la scène de l'art — dans le temps même de sa formation — laisse entendre que cette bifurcation correspondait à une énergique et impérieuse nécessité, qu'elle était animée par une sorte de ligne claire — ce qui ne veut pas dire clairement préconçue. Car si les choses ont souvent eu lieu avec fulgurance, elles se sont néanmoins développées et précisées d'une situation à l'autre.

Aux Beaux-Arts, dans l'atelier de peinture qu'il fréquente, il est d'abord frappé par l'importance accordée à la notion de travail. Le sens qu'elle prend révèle à ses yeux la persistance dans le champ de l'art de la morale judéo-chrétienne du pain gagné à la sueur de son front. L'histoire de l'art — celle du XXe siècle en particulier — suffisant à prouver que la qualité d'une œuvre est indépendante de la quantité de travail fourni, Sorbelli a transformé une situation où il était supposé dire « regardez ce que j'ai fait » en une autre où il pouvait dire « regardez, je travaille ». C'est ainsi qu'il a créé *Le Secrétaire du secrétariat de monsieur Alberto Sorbelli* (1990) et s'est mis sur le chemin de la prostituée qui, aux yeux des passants, ne dit rien d'autre que cela. Installé à un bureau lors des journées portes ouvertes de l'école, il incarnait lui-même le rôle du Secrétaire en accordant à qui voulait un entretien au cours duquel il faisait la promotion de l'œuvre d'Alberto Sorbelli, encore en devenir puisque inexistante. Les entretiens étaient parfois assez longs et s'efforçant de les adapter à chaque personne selon son âge et son sexe, Sorbelli « exerçait finalement un vrai travail, [...] quantifiable, en termes de durée mais aussi de qualité et de contenu ». L'opération ayant remporté un certain succès, il s'est découvert une compétence particulière pour « l'entretien sur mesure ». Il faut dire que tel le courtisan de Baldassare Castiglione qu'il cite volontiers, Sorbelli a « naturellement les traits du visage réguliers, la taille belle, le corps bien proportionné avec une grâce qui le rend agréable à tous » (*Le Livre du courtisan*, 1528).

Quand Jan Voss, son professeur de peinture, lui a dit qu'avec des manifestations semblables il n'aurait jamais rien à vendre, Sorbelli s'est interrogé : « Qu'avais-je à vendre ? Mon temps. Ma capacité à satisfaire le désir de l'autre, à le passionner. Donc j'étais une pute. » Ainsi la Pute a succédé au Secrétaire. Car parmi les professionnels payés au temps (avocats, analystes, etc.), c'est elle qui y ajoute le moins de connaissances. Ce deuxième acte a commencé par des entretiens téléphoniques qu'il a sollicités en diffusant son numéro de téléphone dans la presse artistique, dans des programmes de galerie et enfin, dans des lieux d'exposition où, travesti en Pute, il distribuait sa

carte en aguichant les gens. A ses apparitions au Jeu de Paume, au musée d'Art moderne de Paris, à la Documenta de Kassel ainsi qu'aux vernissages de nombreuses galeries, s'ajoutent deux actions particulières au musée du Louvre où la Pute a été photographiée et filmée devant la Joconde (*Tentative de rapport avec un chef-d'œuvre*, 1994 et 1997). « La Pute, dit-il, a ainsi approfondi la forme de l'entretien, mais elle avait une autre fonction : celle proprement de l'art, c'est-à-dire du plaisir. » Ce faisant, ces actions ont immédiatement révélé un lieu du refoulé sur le territoire de l'art. A plusieurs reprises, Sorbelli a été humilié, tabassé et conduit au poste de police par les services de sécurité — même lorsqu'il avait l'autorisation du directeur du Louvre en 1997. Si l'on ajoute la censure de sa participation, peu de jour avant le vernissage, par les commissaires de l'exposition *L'hiver de l'amour* qui l'avait invité au musée d'Art moderne de Paris en 1994, cette violence indique que rien n'a profondément changé depuis Baudelaire : « Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : "immoral, immoralité, moralité dans l'art" et autres bêtises, me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et [...] me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences. » (*Mon cœur mis à nu*, XLVI [à traduire par l'équivalent chez Poe : « My Heart Laid Bare »]). Ne supportant plus de subir cette violence, Sorbelli décide de l'utiliser mais de manière maîtrisée. C'est ainsi qu'en 1996 est apparu le personnage de l'Agressé. Sa fonction : produire une irruption de violence contrôlée dans des lieux d'exposition. Sans disposition ni attirance pour le masochisme, Sorbelli a dû élaborer pour ces nouvelles actions une préparation physique et psychologique complexe avec des collaborateurs, des amis le plus souvent, qui n'avaient, quant à eux, pas plus de disposition au sadisme. L'enjeu était de passer progressivement de la caresse à un geste dont l'énergie s'amplifiait à l'extrême afin que l'agression finale ne soit plus vécue comme un événement traumatique. Par leur irruption, les mises en scène de l'Agressé visaient à installer une forme de psychodrame collectif à partir d'une tension artificielle, soit l'ancestrale catharsis des Grecs qui se prolonge aujourd'hui dans les matchs de football. Au terme de ce processus, selon Sorbelli, « l'agression pouvait devenir une forme de don, un acte d'amour extrême ». L'Agressé est apparu six fois, notamment dans une exposition à l'École des Beaux-Arts de Paris, au musée Guggenheim de New York — où Sorbelli a passé une nuit en prison —, ou encore à la Biennale de Venise, toujours habillé, comme ses agresseurs, de vêtements et d'accessoires de marques. Une manière pour Sorbelli de mettre l'accent sur un aspect sous-jacent à la question de l'accessibilité des corps dans l'espace social et politique qui le préoccupe : la violence symbolique de la mode et du luxe. Parmi ces objets de marques, sur les photographies et les vidéos, les sacs Louis Vuitton demeurent facilement identifiables malgré la violence et la rapidité de l'action. Pour la dernière mise en scène de l'Agressé, à la Biennale de Venise de 1999, Sorbelli a clos l'existence de ce personnage par une distanciation toute brechtienne en jouant théâtralement pour la photographie les moments forts de l'action. Il existe ainsi quatre représentations de l'action de Venise : une série de photographies et une vidéo réalisées sur le moment par les collaborateurs de Sorbelli, une autre série de photographies prises spontanément par un spectateur et à laquelle l'artiste accorde la même valeur qu'à la précédente, et

enfin, la mise en scène hors contexte photographiée par Matthieu Deluc, où la violence est jouée sans être vécue par les corps. L'une des photographies de cette dernière série appartient à la collection Louis Vuitton.

Ainsi Sorbelli est tout sauf un artiste emporté par des pulsions incontrôlées et farfelues mises au service du scandale. La précision de ses interventions indiquent qu'il agit moins à la façon d'un immoraliste qu'à la façon d'un moraliste cynique qui force ses contemporains à reconnaître l'organisation falacieuse des valeurs sur lesquelles repose la société. En témoigne le déplacement récent de son activité vers le théâtre et le dessin. Pratiqués dans le noir et en relation avec le souffle et la symétrie du corps guidée par le cerveau, les dessins de Sorbelli se situent entre ceux que William Anastasi a produit grâce aux vibrations du métro et les enregistrements photographiques nocturnes que Didier Morin a réalisés face aux pierres de Carnac dans les années quatre-vingt. Fragiles inscriptions du mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, ils ramènent l'une des questions importantes que Sorbelli soulevaient avec ses actions à l'échelle intime d'un corps.

E. H.