

SUITE VÉNITIENNE

Nathalie ROELENS

Dans le sillage de la filature photographique et un tantinet voyeuriste que l'artiste atypique Sophie Calle a réalisée dans les ruelles et venelles de la Sérénissime en 1980¹ sur les traces d'un inconnu – en réalité Henri B. –, je décide en juin 2021 de profiter du « premier déconfinement » pour aller suivre Herman Parret dans les *calli*, *rii* et *fondamenta* de Venise.

Mon escapade dans une ville déserte aux allures de la Ferrare de Giorgio de Chirico a pour excuse officielle de me rendre au vernissage d'une exposition intitulée « Cadavre exquis » dans la *chiesetta della Misericordia*, organisée par un galeriste italo-belge Antonio Nardone (**fig. 1**).

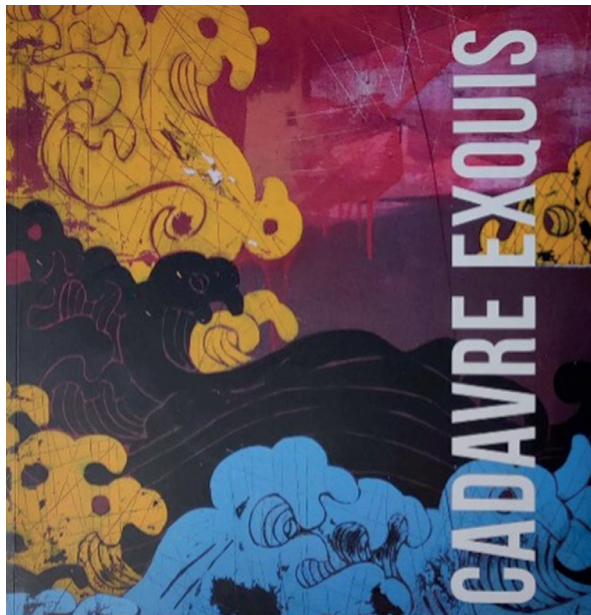


Fig. 1 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021

¹ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983, en ligne : <https://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>.

Le carton d'invitation a tout pour me réjouir et présage de la réussite de mon projet secret : « EXPOSITION : Cadavre Exquis / CHIESETTA DELLA MISERICORDIA / Campo dell'Abbazia 3550 Venezia / Cannaregio – Linea 1 “Ca’ d’Oro” / Dîner tous les soirs... ». Ce jeu surréaliste qui s'invite dans un écrin du patrimoine historique, réunissant des œuvres aussi disparates que celles de Phil van Duynen, Pierre Alechinsky, Wim Delvoye, Anish Kapoor, Berlinda de Bruyckere, Vincent Solheid, Francis Alÿs, Alessandro Filippino, Roberto Kusterle et d'autres, contribue à me mettre en condition pour goûter sans réserve ce qu'Herman Parret a appelé le « sublime du quotidien »², s'il est encore nécessaire de s'en persuader dans cette ville déjà prodigue en trésors et en épiphanies. La juxtaposition d'artistes forme une phrase certes saugrenue mais qui n'a rien à envier à l'originale « Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau », et l'argumentaire de corroborer cette démarche en totale adéquation avec la cité qui l'abrite :

En hommage à la cité des Doges, aux rencontres fortuites et aux amoureux des couleurs, l'exposition présente un assemblage automatique issu des rêves et désintéressé de la pensée en une accumulation d'œuvres dont la lecture se fera comme bon vous semble ! [...] Un peu à l'image de l'homme, marchant d'un pas grave, qui rencontre à l'angle d'une rue l'amour de sa vie. Rien, personne ne pouvait le prévoir. Qui a souri le premier ? [...] Et Venise est la ville lagune des rencontres fortuites, des pages solitaires qui se distribuent sous les bleus du ciel ou les ocres des brumes de l'acqua alta. [...] Rencontres étranges que sont l'écriture automatique et le montage d'œuvres juxtaposées. L'ensemble est beau comme la rencontre fortuite... mais à y regarder de plus près, chaque œuvre raconte quelque chose à son proche, lui susurre à l'oreille, se confie comme un potin au voisin de palier.³

Déambulation le jour, parcours artistique et dîner nocturne le soir, le tout agrémenté d'une sous-conversation avec un cicerone malgré lui, quel délicieux défi !

Forte de ce double prétexte, l'un officiel, l'autre inavoué, je débarque à la nuit tombée dans cette ville méconnaissable aux façades vieux rose rehaussé par une imposante pleine lune nimbée de nacre (**fig. 2**).

Désertée de ses habitants depuis que la mondialisation et le tourisme « à ombrelles » la leur a ravie, la cité est désormais interdite aux hôtes de passage, privés de séjour par les circonstances sanitaires. Après avoir élu domicile au Sestiere de Dorsoduro dans la *Casa Accademia*

² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris, Hadès, 1988.

³ Texte sur : <https://www.galerienardone.be/en/visite-3d/>.



Fig. 2 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

(une résidence fabuleuse qui me conforte dans mon idée de renoncer aux hôtels en faveur des résidences, monastères, ou autres fondations, dont la Fondazione Cini où j'ai logé naguère), il me faut d'abord effectuer un petit pèlerinage aux *Zattere Gesuati* où j'ai passé un mois à l'été de mes 25 ans chez les moines de l'*Istituto Artigianelli* (fig. 3) et à la *taverna San Trovaso* (fig. 4) où nous dînions tous les soirs avec d'autres étudiants du *corso estivo* de *San Giorgio Maggiore* avant de suivre assidûment le festival du film, *la Mostra*, au *campo san Polo*. Les jours de relâche nous pénétrions en contrebande dans le Grand Hôtel des Bains du Lido, afin d'y trouver l'ambiance et les prises de vue de Visconti mais butant sur Jack Lang en pleine conversation galante. Le Grand Hôtel est toujours là (fig. 5) mais à l'abandon car le projet immobilier qui devait le transformer en appartements de luxe n'a pas vu le jour.

Dès le lendemain matin mes pas me guident vers *la Salute* où je me souviens qu'Herman avait installé son QG. C'est sur cet éperon de la ville que l'expression « cette fille de Byzance soumise aux flaques lumineuses de la mer et des cieux »⁴ se concrétise. Pour m'y rendre, je longe

⁴ Herman Parret, *Jouissances d'un promeneur à Venise*, Supplément de *Les Sébastiens de Venise*, Leuven, 2008, p. 4.

Poor Quality

240

NATHALIE ROELENS



Fig. 3 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021



Fig. 4 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021



Fig. 5 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

le *Canal Grande* qui répand « la transparence foncée de l'émeraude » selon l'expression de Marcel Proust dans *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs* (fig. 6).

Ces tonalités me ramènent à Mariano Fortuny et à ses robes orientales, à la fois baroques et hiératiques dont Marcel affuble sa *Prisonnière* : « ces robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, [...] la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de saint Marc évocatrice du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire ». La vacuité des rues baignées de soleil me détourne toutefois de ces élucubrations levantines. Drapée de vide, la ville se fait minérale et imprime un son creux à chacun de mes pas, comme si la « Sérénissime » avait soudain rattrapé son étymon (fig. 7). Voir Venise dans une atmosphère chiriquienne n'est en effet pas anodin (fig. 8).

Certes, le retrait de l'humain dans la Venise envahie par la peste de *Mort à Venise* vient en mémoire mais c'est une Venise nocturne et humide que l'image cinématographique véhicule tandis mon escapade sur les traces du *felix aestheticus* est diaprée de tons clairs comme dans un rêve éveillé : « On a le sentiment corporel de flotter à Venise, flux et reflux des eaux :

Poor Quality

242

NATHALIE ROELENS



Fig. 6 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 7 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 8 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

tout flotte ici, les barcasses, les vaporettos, les gondoles – c'est en flottant qu'on entre au restaurant, en flottant qu'on sort du théâtre. Sensation de flotter, synesthésie invoquant notre corporéité entière dans son équilibre et dans sa symétrie »⁵. Même le grouillement censé animer les recoins éloignés de l'itinéraire officiel dans lesquels je m'engouffre a disparu. Tout se brouille dans ma besace mentale saturée de lectures sur Venise. J'en viens à donner tort à Julien Gracq, raison à Régis Debray et à Paul Morand. Gracq accordait une chance au Venise pittoresque : « Le touriste qui s'arrête deux jours à Venise pour "voir la ville" n'a pas le moindre soupçon de la vie populaire peu tapageuse, mais spontanée et charmante, qui s'embusque partout le long des *calli*, des *rii*, et des placettes pavées »⁶. En revanche, le pamphlet *Contre Venise* de Debray, jusque-là trop manichéen à mes yeux, recueille maintenant mes suffrages. Stigmatisant la Sérénissime comme artificielle et, partant, réfractaire au coup de foudre, « microcosme égocentrique »⁷ totalement retranchée du monde par la

⁵ Herman Parret, « Broussailles dans la Venise des Sébastiens » in : *Cripplewoode Berlinde De Bruyckere & J.M. Coetzee Kreupelhout*, 55th International Art Exhibition The Venice Biennale, Mercatorfonds, 2013, p. 122-126, p. 122.

⁶ Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985, p. 106-107

⁷ Régis Debray, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995, p. 90.

« coupure sémiotique »⁸ dont fait office la lagune et qui accentue le sentiment d'ailleurs féérique, de ville-jouet ou simulacre, Debray lui préfère la truculente du Sud, cette Parthénopéenne, « putassière, charnue, généreuse, effrontée, avec ses klaxons, ses criaileries, ses obscénités »⁹. Paul Morand s'exclamait, quant à lui, « Je suis veuf de l'Europe »¹⁰ en arrivant à Venise comme pour accentuer son état de transfuge d'un milieu étouffant.

Herman me rappelle à l'ordre de mes divagations par son adage « seule Venise, parmi les cités, n'a que des amants. On admire Florence, on aime Venise »¹¹. Car, après ce frisson provoqué par cette *époque* dépayssante, je me dis que ce contexte totalement inédit est une aubaine, un moment de grâce : offusqué par des années de pollution visuelle liée au tourisme grégaire et à l'industrie kitsch, la ville évacuée me permet soudain de voir ce que la foule m'aurait dérobé. Herman cautionne mon attitude car il a toujours affectionné les balades visionnaires : « On croit reconnaître un Proust rêveur au salon des Grands Maîtres Vénitiens du *Florian*, si ce n'est un Freud en conversation avec Lou Salomé à la table en marbre au fond du même salon, juste sous le regard attentif de Palladio, tandis que Nietzsche, dont nous apercevons l'ombre dans la brume de novembre, enjambe, en furie vitale, les *ponti* à la recherche de sa courtisane préférée. »¹² Face au Pont des Soupirs, je m'imagine à mon tour dans les *Piombi* – prison qui dont le plomb qui la constitue régulaït sadiquement la température : brûlant en été, glacial en hiver – aux côtés de Casanova, qui fut un temps locataire de ce noble cachot, condamné pour libertinage et escroquerie au terme d'un procès expéditif. Le 31 octobre 1756, en compagnie du père Balbi, incarcéré pour fornication, Casanova eut juste le temps de quitter son costume de soie et son chapeau à panache blanc pour s'échapper des Plombs. Les deux compères ouvrirent un plafond, grimpèrent sur le toit, pour se glisser dans un grenier qui les mena dans un salon ! Après avoir réussi à forcer le volet d'une des fenêtres, ils se retrouvèrent place Saint-Marc alors que l'horloge des Procuraties sonnait minuit.

Je reprends mes esprits : une espèce de Bacchus triste trône à l'angle du palais ducal (**fig. 9**). Or, j'apprendrai à mon retour, dans les *Stones of Venice* de John Ruskin, qu'il ne s'agit pas de Bacchus mais d'un Noé

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

¹⁰ Paul Morand, *Venises*, Paris, Gallimard « L'imaginaire », 1971, p. 14.

¹¹ Herman Parret, *Jouissances d'un promeneur à Venise*, *op.cit.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 6.



Fig. 9 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

gothique réalisé au xiv^e siècle, figure centrale de *The Vine angle : The Drunkenness of Noah*¹³. La Genèse nous rappelle cet épisode souvent occulté par le Déluge : « Noé commença à cultiver la terre, et planta de la vigne. / Il but du vin, s'enivra, et se découvrit au milieu de sa tente. / Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père, et il le rapporta dehors à ses deux frères » (IX : 20-22). Ce que je prenais pour des grappes de raisins était son pagne arraché. Les deux fils recouvrent sa nudité et Canaan sera maudit, maudit pour avoir vu. L'art montre et cache, trompe et détrompe ; méprise et surprise sont les deux faces d'une même emprise délicate, celle du trouble esthétique.

Poursuivant ma méditation ambulante et enjambant les canaux, mon regard est happé par la Ca' del Duca, noble demeure privée, qui me replonge en 1999, lors de la 48^e Biennale, à l'occasion de laquelle l'artiste luxembourgeoise Simone Decker, se vit refuser un pavillon à l'emplacement officiel, au motif qu'elle représentait un pays trop petit et, accessoirement, que le couple grand-ducal aimait y accoster en gondole. Comme pour exorciser cette éviction, la jeune femme réalise un projet d'intervention

¹³ Sarah Quill, *Ruskin's Venice. The Stones revisited*, London, Ashgate, 2000, p. 127.



Fig. 10 : Simone Decker, *Chewing in Venice*, 2013, Chewing gum San Marta © Simone Decker et VG Bild-Kunst.

sur l'espace, *Chewing in Venice* (**fig. 10**), qui présente des sculptures en pâte à mâcher – le comble dans une ville en pleine campagne contre les rejets de chewing-gums – photographiés en trompe-l'œil dans divers points de la ville, afin d'envahir la Sérénissime tout entière. Faute d'espace d'exposition, elle réalise la plus grande exposition possible dans l'espace public¹⁴.

Le *bubble gum* est anamorphosé et emphatisé à travers le chromatisme vif de couleurs saturées qui contrastent avec les couleurs pastel des murs mais, par le biais du trompe-l'œil, la *valeur d'usage* (gomme à mâcher) est identifiée par le public comme *valeur plastique* (statue informe), la friandise comme réelle sculpture. Cette illusion d'optique spéculé sur le fait que nous tenons à magnifier le premier plan par rapport au fond dans une image. Installation des plus troublante dès lors que la nature indicielle de la photographie accrédite la réalité de la prouesse artistique à tel point qu'un visiteur du pavillon luxembourgeois était venu s'enquérir de la localisation exacte des quelques chewing-gums géants qu'il n'avait pas encore vus. Decker insinue par-là que Venise est un gigantesque trompe-l'œil à déconstruire. L'auteur de « Métamorphoses de la forme :

¹⁴ *The Venice Biennale Projects, 1988-2011*, Luxembourg, Mudam, 2021, p. 82.

le difforme, l'anti-forme, l'informe »¹⁵ aurait sûrement des remarques à faire sur ce pied de nez plastique et visqueux à une ville-musée.

Dès le second jour, je décide de revoir l'*Accademia*, à deux pas de ma résidence, en quête de quelques saints Sébastiens, « les icônes par excellence de Venise »¹⁶ parmi les quarante-trois que Parret a répertoriés. Ce jeune officier de l'armée romaine non seulement refusa de renier la foi chrétienne, ce qui fit de lui un martyr, mais il aurait détourné les flèches divines qui répandent la peste noire pour éviter que la population n'attrape les bubons de Roch et ne soit décimée –, ce qui a valu à ce saint apotropaïque de détrôner le patron de Venise saint Marc impuissant contre la maladie et de susciter une réelle dévotion locale. L'iconographie le représente comme accueillant avec résignation les flèches décochées sur son corps de jeune éphèbe, « corps mâle exhibant la *nuditas criminalis* »¹⁷. Le supplice sagittal est modulé au gré des artistes et des styles : Sébastien criblé de flèches comme un hérisson ou un taureau fatigué ravivé par de nombreuses banderilles ; Sébastien embroché par des piques qui le transpercent ; Sébastien torturé et grimaçant ; Sébastien efféminé, d'une sensualité équivoque : « La beauté du corps, la dignité suave du visage, la tristesse de l'air, le regard divinement rêveur, l'eurythmie des mouvements, la figure angélique, tant d'aspects qui génèrent une identification fantasmatique... »¹⁸.

Je m'arrête devant le Sébastien du jeune Giovanni Bellini, doux, sensuel et androgyne (**fig. 11**).

Ligoté à un arbre par deux cordes, dont une qui fait office de ceinture et met en évidence le déhanchement à la hauteur du pagne, il est flanqué de saint Jean Baptiste et de saint Antoine et chapeauté par un Dieu le père, que le titre qualifie de Christ : *Trittico di S. Sebastiano tra il Battista e sant'Antonio abate nella lunetta Cristo in pietà e due angeli* (1462-1464). Les quatre composantes primordiales que l'auteur des *Sébastiens de Venise*¹⁹ nous invite à discerner dans sa phénoménologie iconico-amoureuse sont au rendez-vous : la nudité, la pose, le regard et l'effet pathémique. Parret pointe à son égard la modernité de Bellini qui n'en est qu'à l'éclosion de son art. Quoique la nudité soit encore stéréotypée,

¹⁵ Herman Parret, « Métamorphoses de la forme : le difforme, l'anti-forme, l'informe », in : *Sémiotique et esthétique*, dir. Françoise Parouty-David et Claude Zilberberg, Limoges, Pulim, 2003, p. 451-468.

¹⁶ Herman Parret, « Broussailles... », art. cit., p. 124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Herman Parret, *Les Sébastiens de Venise*, op. cit.



Fig. 11 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

surréelle, « une nudité “malgré elle”, dont la nécessité n'est qu'hagiographique », il relève des marques de beauté vitale, en l'occurrence les « joues roses de la bonne santé », la bouche « de stupeur », « la tristesse » de l'œil droit²⁰. Même si le jeune Bellini est encore épaulé par son père Jacopo et de son frère Gentile, on reconnaît déjà l'empreinte stylistique bellinienne au vu des autres tableaux de la même salle, les plus tardifs et étonnants *Madonna dai cherubini rossi* (1485) ou la *Testa di Cristo e Cartiglio* (circa 1500-1505) qui offre le cadre d'un visage et la signature « IOANNES BELLI / NUS MEPINXIT » accroché à un jeune arbre, épaves d'une transfiguration dont on a sauvé l'essentiel : la tête et la main qui signe (fig. 12). Étrange sauvetage, comme si la face, dont émane une extrême suavité, était imputrescible, déjà arrivée au ciel avant la fin de son ascension.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.



Fig. 12 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

À consulter le petit supplément aux *Sébastiens de Venise* qui m'accompagne comme Baedeker, je découvre, au sujet du saint, un *felix aestheticus* plus stendhalien que je ne le soupçonnais, succombant au syndrome éponyme : « Fasciné par cette problématique bellinienne, on a de la peine à quitter le cœur de la Cappella à la recherche de quelque détente »²¹, phrase qui fait écho à « En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber »²². J'avoue que je suis moi-même, sinon au bord de l'extase ou de la défaillance, mais en phase avec l'esthétique de Stendhal que celui-ci résuma par la formule *Primo il cuore, prima l'emozione*, autrement dit, « Le degré de ravissement où notre âme est portée, est l'unique thermomètre de la beauté »²³, relayé par Dominique Fernandez : « Les textes de Stendhal sur la musique et la peinture sont les livres d'un ignare qui transmet les émotions qu'il a éprouvées pendant une soirée

²¹ Herman Parret, *Jouissances d'un promeneur à Venise, op.cit.*, p. 5.

²² Stendhal, *Rome, Naples et Florence* [1826 (1817)], éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard « folio », 1987, p. 272.

²³ *Ibid.*, p. 30.



Fig. 13 : *Cripplewood* Berlinde De Bruyckere & J.M. Coetzee *Kreupelhout*, 55th International Art Exhibition. The Venice Biennale, Brussels, Mercatorfonds, 2013, p. 40 (avec l'aimable autorisation de l'artiste).

d'opéra, devant un tableau. S'ils ont gardé leur fraîcheur, c'est à cause de leur sincérité, de leur spontanéité. [...] Voilà sa seule méthode : juger beau ce qui cause jusqu'au trouble physiologique. »²⁴

Le saint Sébastien de Bellini me ramène à un autre avatar, l'installation monumentale de Berlinde De Bruyckere, exposée en 2013 au pavillon belge de la 55^e édition de la Biennale, que Parret a magistralement décrite soulignant la « beauté dérangement »²⁵ de cette souche de cire qui imite la chair humaine. Je pense au tronc de *l'Archaïcher Torso Apollo's* rilkeén, qui nous regarde, nous concerne, nous touche. Dans ce fourré (*kreupelhout*) qui remplit toute la salle, l'artiste flamande conjugue la vie et la mort, Éros et Thanatos, la force et la fragilité, le désir et la souffrance. La souche noueuse et imposante d'un orme mort et quelques troncs et branches fibreux et sans écorce est obtenu par moulage de cire blanche, rouge et bleuâtre (fig. 13).

²⁴ Dominique Fernandez, « *Primo il cuore, prima l'emozione* », in : *Le Musée idéal de Stendhal*, composé par Ferrante Ferranti, Paris Stock, 1995, p. 9.

²⁵ Herman Parret, « Broussailles... », art. cit., p. 61.



Fig. 14 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Saint Sébastien n'est plus attaché à l'arbre, il est devenu l'arbre. L'haptique est ici à son comble car l'objet semble fait de la même substance que la main du spectateur enclin à vouloir tâter, caresser. Couchant ensuite les arbres de cire sur de vieux draps et coussins tel un brancard de fortune, la plasticienne les transforme en une masse abstraite de muscles, de tendons et d'os où transparaissent le sang, les veines et les boursouflures des blessures. L'humain, l'animal, le minéral et le végétal se fondent dans une contorsion de douleur. Et les chiffons de faire office de camisole ou de bandelettes de momies à ce corps blessé, démembré, martyrisé, étalé à l'horizontale et non plus érigé contre un tronc, On pourrait dire que De Bruyckere dote saint Sébastien de la douleur, de la meurtrissure qui manque à l'iconographie sébastienne. Si le corps chrétien est un corps qui accepte le martyre car il est promis à la résurrection, De Bruyckere redonne une dimension païenne à un corps divinisé, restituée à la chair toute sa charge dysphorique que le Christianisme avait rédimée, doté d'une aura mystique. Aussi le corps se fond-il davantage dans le décor, dans le chromatisme des façades ruskiniennes, écaillées et lépreuses, que les *Stones of Venice* tentaient à leur tour de purifier (fig. 14).



Fig. 15 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Toujours enclin à sublimer ou à revivifier le sordide ou l'inerte, Parret y lit « la transformation de la vie dans la mort, de l'animé dans inanimé, de la chair chaude en corps glacé. C'est la métamorphose par pétrification (la Méduse), par "solidification", par "statufication". Ovide nous en parle dans des métamorphoses où le corps humain "s'arborifie" (Daphné, Myrrhe). La sculpture du Pavillon belge est un tronc en raideur, en érection, phallus pétrifié, [...] un phallus éjaculant de toutes ses dernières forces »²⁶.

Avant de quitter le musée de l'*Accademia*, un petit avis m'interpelle, l'escalier ovale (en colimaçon) de la cour interne palladienne salué par Goethe (qui l'a décrit comme le « plus bel escalier à escargot du monde ») est en travaux suite aux dégâts encourus par l'*alta marea* de 2019. Ma rêverie esthétique se heurte soudain aux urgences de la réalité.

L'après-midi, toujours entraînée par cette liberté retrouvée du déconfinement, mes pas me mènent à la Biennale d'architecture, Arsenale et Giardini (fig. 15).

²⁶ Herman Parret, « Broussailles... », art. cit., p. 126.



Fig. 16 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 17 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

En chemin j'aperçois le dernier bateau de croisière (**fig. 16**), ou peut-être les deux derniers, car chaque trouée vers la lagune m'inflige sa silhouette, comme le rhinocéros d'Ionesco, le même, un autre (**fig. 17**) ?



Fig. 18 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

J'apprends à mon grand soulagement que les paquebots de croisière (ceux de plus de 25 000 tonnes, c'est-à-dire plus de 200 passagers environ) seront interdits dans la lagune dès le premier août, une décision très attendue par les habitants et même par l'Unesco qui menaçait de placer la cité des Doges sur la liste des « patrimoines en danger ». Une goélette de pirate pour touristes (absents) a pris le relais de ces mastodontes obscènes (**fig. 18**).

Dans les projets de *How will we live together*, (**fig. 19**) le bois et le bambou sont omniprésents comme matériaux de construction (**fig. 20**), de même que sont mis à l'honneur le thème de l'eau, l'urgence climatique, les ravages de l'anthropocène, le post-humain, la végétalisation, l'habitat communautaire, la résilience par l'inventivité humaine (**fig. 21**).

Les titres sont éloquents : « After the house », « Resilient Venice », « Amphibious Living ». La forêt s'invite dans le pavillon danois ; le Mexique tente d'abolir la séparation entre vie et travail, privé et public, riches et indigents, dans un habitat vertical et modulable (**fig. 22**) ; en Amazonie, la morphologie de la ville du futur imite par biomimétisme la structure moléculaire de l'eau comme le faisaient déjà les peuples d'Amazonie ; le pavillon belge, intitulé « Composite presence » (de Bovenbouw Architectuur) explore les collisions entre passé et présent dans un artefact de ville flamande hétéroclite, une espèce de Bokrijk citadine (**fig. 23**).

Poor Quality

SUITE VÉNITIENNE

255



Fig. 19 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 20 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Poor Quality

256

NATHALIE ROELENS



Fig. 21 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

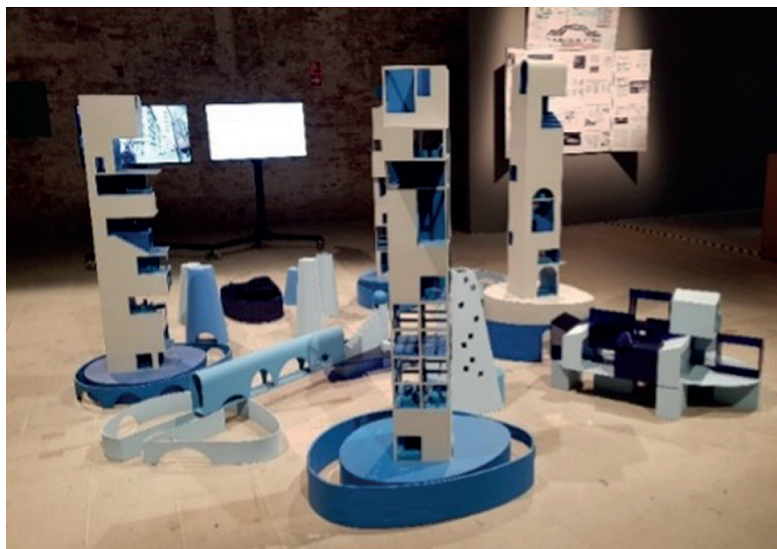


Fig. 22 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 23 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Le bois du futur (fig. 24) semble faire écho au bois du passé, celui des fondations de la ville : « depuis sa construction au VIII^e siècle, une forêt de piliers de bois du Tyrol sous-tend la Sérénissime, obstination d'une futaie de bois dur, support modeste et invisible de la plus belle ville du monde »²⁷ et, à nouveau, au tronc du saint, qui renvoie indirectement à la *Légende de la vraie croix*, de Jacques de Voragine, retraçant le destin pour le moins épique et cahoté de la Croix de la Passion, voire à Chateaubriand qui dans *Le Génie du Christianisme* attribuait les styles d'architecture à la végétation et au climat qui lui donnaient naissance : « Les Grecs ont tourné l'élégante colonne corinthienne avec son chapiteau de feuilles sur le modèle du palmier. Les énormes piliers du vieux style égyptien représentent le Sycomore, le figuier oriental, le bananier et la plupart des arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie. Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. » Tous ces projets ligneux et sylvains qui m'évoquent un gigantesque radeau de la Méduse, prêt à affronter un déluge sans merci, m'ont ouvert l'appétit. Je me rue sur des spaghetti *al nero di seppia* avec un pinot grigio local (fig. 25).

²⁷ *Ibid.* p. 126.

Poor Quality

258

NATHALIE ROELENS



Fig. 24 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 25 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 26 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Au retour, le « complexe hydrique », comme dirait Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*, me poursuit car sur le Zattere l'eau clapote et monte sur la berge en dépit d'un temps au beau fixe depuis des semaines (fig. 26).

Plus tard dans la soirée, je décide de humer l'ambiance de la place Saint-Marc privée de hordes et de pigeons et j'assiste à un étrange rite nocturne sur une scène lustrée là encore par l'*acqua alta* (fig. 27).

Soudain se réalise ce que Roland Barthes avait remarqué dans sa mythologie « Paris n'a pas été inondé », à savoir que l'inondation participe de la Fête, plus que de la catastrophe : « Toute rupture un peu ample du quotidien introduit à la Fête. »²⁸ En effet, la nappe d'eau dépayse la place et le mobilier urbain, et bouleverse l'optique quotidienne. L'air de liberté retrouvée après les longs mois enfermés m'envahit, je me surprends à partager cette joie tout enfantine de sauter pieds joints dans les flaques ou d'esquisser un pas de danse à la *Singin' in the rain* (sans pluie). Ou s'agit-il d'un baptême ? Serait-ce l'occasion de réviser nos

²⁸ Roland Barthes, « Paris n'a pas été inondé », in : *Mythologies*, Paris, Seuil 1957, p. 57.



Fig. 27 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

idées d'une eau soit ophélienne, trouble et mortifère, soit purificatrice comme dans les ablutions orientales, et de lui privilégier une eau baptismale, à même de ressusciter les corps, pour retrouver une eau primordiale qui nous « environne » et dont le terme anglais *to surround* nous rappelle l'« être débordé par l'onde » : « L'apnée provoquée par l'immersion indique ce moment quasi amniotique du passage d'un monde sans Dieu à un monde avec Dieu. »²⁹ Il est deux heures du matin.

Le lendemain, le hasard objectif me fait retrouver Berlinde de Bruyckere lors du vernissage bien arrosé de la Chiesetta (**fig. 28**), où toujours selon le principe du « cadavre exquis », le poulain intitulé *Veulentje*, *after Zurbaran* (2016) (**fig. 29**) jouxte *Train de vie. Acqua alta* d'Alessandro Filippino (2015) (**fig. 30**), comme si ma déambulation dans la ville était récapitulée dans cette exposition, conjuguant l'horizontalité de Thanatos et la verticalité d'Eros. Je m'intéresse à Zurbaran (**fig. 31**) afin de comprendre la démarche de la plasticienne. Le Christ représenté en victime expiatoire, dont les liens qui l'assujettissent indiquent l'imminence de son

²⁹ Jacques Athanase Gilbert, « L'immersion n'est pas la lustration : de la purification à la conversion », conférence au 12^e congrès de l'IAWIS, *L'eau et la mer dans les textes et les images*, organisé du 12 au 16 juillet 2021 à l'Université du Luxembourg par Nathalie Roelens, en ligne : <https://waterandsea2021.uni.lu/fr/page-daccueil/>



Fig. 28 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 29 : Berlinde de Bruyckere, Veulen (d'après Zurbaran)
(avec l'aimable autorisation de l'artiste).



Fig. 30 : Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, 1635-40, huile sur toile, Musée du Prado, Madrid <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>



Fig. 31 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 32 : Sandrine Borgniet (fille de l'auteur),
dessin d'après Jan & Hubert Van Eyck, *L'adoration de l'Agneau Mystique*,
Polyptique de l'Agneau, Gand, 1432 (détail) et restauration
(in : Bauman, Newly restored Ghent Altarpiece reveals humanoid
"mystic lamb", 2020 <https://www.dw.com/en/newly-restored-ghent-altarpiece-reveals-humanoid-mystic-lamb/a-52163409>, p. 1.

oblation est accompagné du verset : « Il a été mené à la tuerie comme une brebis ; et comme un agneau, muet devant celui qui le tond, il n'a pas ouvert la bouche » (*Actes des Apôtres*, 8 : 32). J'apprends aussi que le très jeune poulain entravé, en position fœtale, mort après une seule journée d'existence, animal sacrificiel disloqué, encapuchonné dans un sac de jute et bandé aurait été inspiré par Alan Kurdi, l'enfant syrien retrouvé mort sur une plage turque...

L'allusion à l'*Agnus dei* me transporte naturellement vers le retable de l'*Agneau mystique* gantois, dont le visage au regard étrangement humain initial a été récemment exhumé derrière une épaisse couche de peinture pluriséculaire, suscitant une polémique : « With its forward-facing eyes and its smaller nose, the new version of the lamb, though truer to van Eyck's original, was criticized for its peculiarly humanoid features. »³⁰ Trop humain, l'agneau fut un choc pour l'Église qui ne comprenait pas la motivation de cette représentation anthropomorphe peu orthodoxe (fig. 32).

Son regard hypnotisant est bien trop frontal, trop profond, trop humain pour n'appartenir qu'à un simple capriné, même lourd d'une charge

³⁰ « Newly restored Ghent Altarpiece reveals humanoid "mystic lamb" », 2020, en ligne : <https://www.dw.com/en/newly-restored-ghent-altarpiece-reveals-humanoid-mystic-lamb/a-52163409>.



Fig. 33 : Bernardino Luini, *Gesù Bambino con agnello*, c. 1525, 28 × 25 cm., tempera e olio su tavola, Milano, Ambrosiana.

symbolique : « Véritable manifeste théologique à l’analogie quasi-déstabilisante elle rompt avec la tradition picturale chrétienne de l’époque comme aucune ne l’avait fait jusqu’alors »³¹. Le rédempteur flamand est debout sur l’autel et, même si le sang coule de son flanc dans le calice d’or, il juge plus qu’il n’implore le spectateur, s’extrayant ainsi du moyen âge et « renaissant » en triomphe. Le degré zéro du visage du Christ se voit en tout cas balayé par une proto-Renaissance qui déjoue l’opposition entre nature et culture. C’est toutefois vers un autre agneau que mon souvenir erre, celui que l’enfant Jésus de Bernardino Luini enlace tendrement à l’Ambrosiana de Milan et qui m’a naguère fait subir un réel *guizzo* esthétique par la douceur du geste, la tendresse des peaux, la délicatesse des boucles respectives, et surtout le naturel de la patte droite de l’agneau qui semble à son tour vouloir ceindre, étreindre le corps de ce bambin adorable et joufflu (**fig. 33**).

³¹ Marine Benoît, « L’incroyable restauration de l’Agneau mystique de Van Eyck, dont le vrai visage resta caché durant quatre siècles », 29 juillet 2020, en ligne : https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/patrimoine/l-incroyable-restauration-de-l-agneau-mystique-de-van-eyck-dont-le-vrai-visage-resta-cache-durant-quatre-siecles_146374.



Fig. 34 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

Tels l'étranger ou le fou, l'enfant et l'animal relèvent selon Parret, après Lyotard, des « figures-limites », qui mettent à l'épreuve le Moi hospitalier, l'empathie ou le faire communautaire, mais qui sont incontrôlables : « L'enfant est un saint, un païen. »³² Cette formule tape dans le mille. L'enfant et l'animal sont peut-être le sacré qui résiste à toute emprise biopolitique sur l'homme. Il conserve son innocence, sa candeur, sa désarmante douceur. Et ma voluptueuse flânerie d'assumer ce côté puéril.

Une galerie d'une petite ruelle derrière La Fenice, Calle dello Spezier, me réserve un nouveau « cabinet de curiosités » contemporain, le Studio Aoristico, qui expose plusieurs œuvres de Matteo Lo Greco, sculpteur d'origine sicilienne mais qui a élu domicile à Venise et travaille sur le poids et la légèreté. Sa *Sirenetta* a quitté le monde aqueux pour défier la force de gravitation (fig. 34). Son *Olympia* (fig. 35) semble faire écho à la *Silhouette* de Man Ray de la Collection Peggy Guggenheim (fig. 36) qui danse sur la partition musicale avant de prendre son envol. Les jambes écartées en arabesque se moquent du poids du bronze ou de sa corpulence. En revanche, le *Rhinocéros*, suspendu à des sangles d'abattoir n'existe

³² Herman Parret, « Présences », *Nouveaux Actes sémiotiques*, 176-1778, 2001, p. 125.



Fig. 35 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.



Fig. 36 : Man Ray, *Silhouette*, 1916, encre de chine et gouache sur carton, Venise, Collection Peggy Guggenheim.



Fig. 37 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

que par et pour son poids, sa chair réduite à marchandise (fig. 37). Les plis de son front dénotent toute l'absurdité de sa vie écourtée et de ses défenses désormais superfétatoires.

La corporéité légère ou lourde, émanant de ces joyeuses funambules ou de ce rhinocéros, m'évoquent deux femmes nues, l'une légère, l'autre lourde, la *Vénus d'Urbino* du Vénitien Tiziano Vecellio (1538) (fig. 38) et *Cadre d'une société de prévoyance sociale endormie* du petit-fils de Sigmund, Lucian Freud (1995) (fig. 39), Parret n'hésite pas à ériger la première, réalisée par le Titien en plein *cinquecento* néoplatonicien, en « hypostase de la Forme »³³, « tendu[e] vers la Forme idéale »³⁴ : « Le Nu est l'épiphanie de l'absolu, de l'idéal, et c'est ainsi qu'il garde son pouvoir d'effraction et d'extase »³⁵. Tant l'une est *sublimis, pudica,*

³³ Herman Parret, « Beauté et Eros. Vénus à Venise », in : *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino di Titien*, dir. Omar Calabrese et Herman Parret, Gand, Snoeck, Silvana, Europalia, 2003, p. 143-153, p. 143.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

Poor Quality

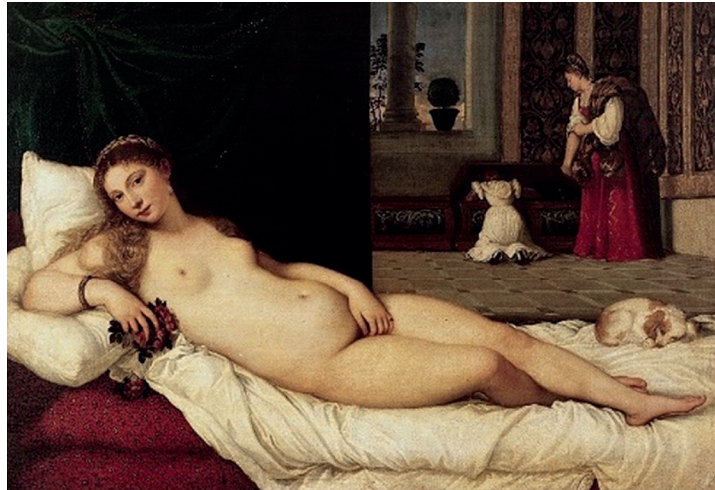


Fig. 38 : Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, Florence, Offices.



Fig. 39 : D'après Lucian Freud, *Cadre d'une société de prévoyance sociale endormie (Benefits Supervisor Sleeping)*, 1995, collection privé (pixellisation par CANVA).



Fig. 40 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

céleste, tant l'autre est *subliminale*, *impudique*, terrestre, empirique, existentielle, triviale, un corps privé de son état de grâce et qui ne se résume plus qu'à sa fonction sociale, une chair meurtrie, telle de la viande sur un établi de boucher, cadavre exsangue emblématique d'une société moribonde (fig. 40).

Outre la distinction entre le mythique ou l'académique et l'irréductibilité du sujet réaliste, nu comme un vers, c'est l'absence ou la présence de vêtements qui conditionne la perception de l'impudeur. Tandis que les robes dans le coffre de mariage (*cassone*) viennent potentiellement revêtir de pudeur la déesse noblement étendue, ce monstre de femme obèse, affalée, avachie sur son canapé élimé dans un décor glauque n'a même pas de « déshabillé » (nuisette) à enfiler. Effleurement haptique contre violence scopique.

Il y a plus. Si Parret insiste sur le sublime kantien dans le cas de la *Vénus d'Urbino* – « on ne sait plus où regarder, regard démuné, chavirant devant une révélation incommensurable, devant le grand Nu chaque fois événement »³⁶ –, je vois ce corps pourtant confortablement étendu sur un lit moelleux comme en lévitation. Sa position en légère rotation n'est pas propice au sommeil, la déesse pose mais ne se repose pas. Contrairement à la « vilaine endormie » de Lucian Freud, la « belle éveillée » du Titien est empreinte de légèreté. Le côté vaporeux du « coloris » contre les

³⁶ *Ibid.*, p. 144.

thuriféraires du dessin dans le débat esthétique entre *disegno e colore*, contribue sans doute à cette évanescence de la chair. Le fait qu’Herman organise les épousailles entre Vénus et Sébastien me conforte d’ailleurs dans mon hypothèse. Envisageant cet accouplement, Herman s’autorise une description des plus érotique. Sa verve de *felix aestheticus* s’emballe en roue libre, il s’encanaille dans une caresse verbale effrénée, avide de « dé-moraliser le sein » : « Corps lactifié, corps organisé autour, à partir du sein, punctum de notre contemplation. De notre fascination plutôt puisque le plaisir de la touche est coloré d’effroi. Cette chair vénusienne est icône de la Femme ; dé-moraliser le sein, c’est entrer dans l’éthique du baiser qui se nourrit de la chair d’Eve »³⁷. Herman se lance dans des synecdoques dignes du *Blason de beau tétin* de Clément Marot, « Tétin qui portes tesmoignage / Du demeurant du personnage. / Quand on te voit, il vient à mainctz / Une envie dedans les mains / De te taster, de te tenir. / Mais il se fault bien contenir / D’en approcher, bon gré ma vie, / Car il viendroit une autre envie » (1535, mis en musique par Clément Janequin). Or, là où Marot conclut sur une litote, Herman est intarissable : « Tout comme la chair sublime de Sébastien s’organise autour et à partir du nombril [il se réfère à un Sébastien dans une *Sacra conversazione* du jeune Titien, intense et charnel parce qu’imparfait], la chair lactifiée de Vénus dissémine autour et à partir du sein »³⁸. Et l’ekphrasis d’atteindre son apogée dans la « vaginalisation », en raison du geste de la main gauche, soupçonné d’attouchements : « Le regard perd soudainement l’haptique et redevient optique. *Felix aestheticus* que j’étais, je deviens voyeur, “théoricien”, le sexe étant l’Objectalité même, ça. »³⁹ L’heureux esthète feint d’oublier que le tableau conjugal était destiné au jeune Guidobaldo della Rovere, le fils du duc d’Urbino pour favoriser la fertilité de la nuit de noces, et continue sur sa lancée : « notre bras, notre main sont invités à confluer jusqu’avec les doigts qui se courbent sur le pubis pour la voluptueuse caresse du sexe. »⁴⁰ Et voici que la félicité se mue en délectation. Qu’à cela ne tienne. Le regard libidinal doit être lié à cette lucidité pétrie d’ivresse, à ce délicieux brouillage cognitif que provoque la ville : « Notre relation avec Venise est médiatisée par le fantasme et par l’hallucination »⁴¹.

³⁷ *Ibid.*, p. 149.

³⁸ *Ibid.*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁴¹ Herman Parret, *Jouissances d’un promeneur à Venise*, op. cit., p. 5.

Encore sous l'émulsion de ces propos enflammés, je regagne ma chambre et consulte à nouveau « Métamorphoses de la forme : le difforme, l'anti-forme, l'informe ». À partir du concept de « forme-contingence », lié au *casus*, accident, *kairos*, chute, à l'affaissement des formes, en l'occurrence le corps avachi d'Aschenbach toujours à l'affût du corps leste de Tazio, le poulain de De Bruyckere entravé par son propre poids d'animal qui a raté le taxidermiste, le rhinocéros abattu ou la grosse matrone, je voudrais forger le concept de « forme-émergence », *emergenza*, urgence en italien, l'urgence de *l'acqua alta* qui certes esthétise la place Saint-Marc, « rincée » de ses touristes dans les soirées peu fréquentées, mais qui nous intime de réfléchir à la hausse du niveau de l'eau. On ignore si l'eau monte ou si la ville sombre. Dès lors qu'Italo Calvino avouait « Chaque fois que je décris une ville, je dis quelque chose de Venise », les « villes invisibles » pourraient nous éclairer sur la face cachée de la Sérénissime : Isaura, *città sottile* aux mille puits, dont on présume qu'elle surgit au-dessus d'un profond lac souterrain, paysage invisible qui alimente la ville verticale par un système de poulies et de puits, ou Armilla, perchée sur des échafaudages aériens, une forêt de tuyaux qui se terminent en robinets, douches, siphons :

Contro il cielo biancheggia qualche lavabo o vasca da bagno o altra maiolica, come frutti tardivi rimasti appesi ai rami. Si direbbe che gli idraulici abbiano compiuto il loro lavoro e se ne siano andati prima dell'arrivo dei muratori; oppure che i loro impianti, indistruttibili, abbiano resistito a una catastrofe, terremoto o corrosione di termiti. Abbandonata prima o dopo esser stata abitata, Armilla non può dirsi deserta. A qualsiasi ora, alzando gli occhi tra le tubature, non è raro scorgere una o molte giovani donne, snelle, non alte di statura, che si crogiolano nelle vasche da bagno, che si inarcano sotto le docce sospese nel vuoto, che fanno abluzioni, o che si pettinano i lunghi capelli allo specchio. Nel sole brillano i fili d'acqua sventagliati dalle docce, i getti dei rubinetti, gli zampilli, gli schizzi, la schiuma delle spugne.⁴²

On le voit, seule l'urgence poétique pourra répondre à l'urgence climatique en l'exorcisant, en l'érotisant. Parret nous apprend à reverticaliser, « remodaliser » (comme dirait Giorgio Agamben⁴³), réintroduire la catégorie de possible et du désir (*de-sidera* : rejoindre les étoiles) dans un monde horizontalisé, globalisé, démodalisé, réinjecter du désir dans ce

⁴² Italo Calvino, *Le Città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 55.

⁴³ Giorgio Agamben, « Bartleby, o della contingenza », in : Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, p. 43-85, p. 54.



Fig. 41 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

monde terne. La verticalité, qui était une nécessité du bâti au *Ghetto Vecchio* de Cannaregio, pourrait devenir un idéal. Non pas en encourageant des gratte-ciels mais au sens de l'imaginaire de l'élévation (fig. 41).

Des six valeurs que Calvino voulait transmettre au prochain millénaire dans ses *Leçons américaines* de 1985 – légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité et consistance –, on peut au moins créditer Parret de cette légèreté brandie contre la pétrification et la compacité du monde, non pas la légèreté de la désinvolture ou de la frivolité (quoique la frivolité ne nuise pas, on l'a vu), mais celle si délicate du vers dantesque « *come di neve in alpe senza vento* » (*Inferno*, XIV, 30). Calvino nous rappelle que ce vers est emprunté à un poème ou madrigal chantant la beauté féminine de Guido Cavalcanti : « *e bianca neve scender senza venti* ». Plus abstrait et dépourvu de paysage chez Cavalcanti, le mouvement léger et silencieux illustre chez Dante la pluie de feu qui s'abat sur les blasphémateurs. La légèreté dans l'axiologie calvinienne s'associe à la précision et à la stabilité plus qu'à l'impalpable poudroisement de la philosophie atomiste d'Épicure ou de Lucrèce : « Pour moi, la légèreté



Fig. 42 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

est liée à la précision et à la détermination, nullement au vague et l'aléatoire (fig. 42). Comme disait Paul Valéry : « il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume »⁴⁴. J'aimerais ajouter l'humour comme arme contre les « agélastes » et les « pisse-vinaigre ».

Revenons à cette ville de pierre et d'eau. Après Chateaubriand, Parret compare Venise à une femme langoureuse et voluptueuse, liée à « l'enchâssement aquatique de la cité »⁴⁵. Aussi la verticalité gagnée sur « l'arrogance aquatique de la nature »⁴⁶ sera-t-elle fonction de cette énergie érotique qui sublime le poids de la matière par le mouvement. La « forme-émergence » qui peut nous sauver de l'engourdissement et de l'inertie sera pleine d'élan et de joie. Célébration de la ville susceptible d'infléchir les politiques urbanistiques, de cultiver le beau, d'enseigner l'art, de faire des adeptes en esthétique heureuse. Jusqu'au bout des ongles, à même

⁴⁴ Italo Calvino, *Leçons américaines, Aide-mémoire pour un prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

⁴⁵ Herman Parret, *Jouissances d'un promeneur à Venise, op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.



Fig. 43 : Photo prise par l'auteur, Venise, juin 2021.

son style, Herman Parret partage son vitalisme énergétique en faisant vibrer ses concepts par des suffixes modalisants : « hispanozoïdes, squeletteux, pathématique »⁴⁷, « entropisant, hétérogénéisant, organification, bestialisation, coïtisation », « immédiateté éternisante »⁴⁸, « chairs nues, sébastienne et vénusienne »⁴⁹, « Venise sébastianisée »⁵⁰.

Mon séjour « hermanisé », « parretisé », sublimé par ce *felice cicerone* se termine sur un constat : dans un monde qui s'enfoncé dans la vase de l'indifférence et des politiques urbaines sans scrupules, l'essence gracieuse de l'art semble émerger par enchantement et prodiguer une résilience à la gravité. S'il est vrai que « Se promener, c'est observer et désirer »⁵¹, se promener sous la houlette du *felix aestheticus* même *in absentia* est une expérience jubilatoire, euphorisante, sans pareil, non « un lieu d'études qui donne la volupté par surcroît » (comme disait Proust) mais un lieu de volupté tout court (fig. 43). Un séjour exquis et indélébile de *felix aethetica*.

⁴⁷ Herman Parret, *Beppe Vesco* (dir. Omar Calabrese, Herman Parret, Maurizio Bettini), Gli Ori, 2005.

⁴⁸ Herman Parret, « Beauté et Éros. Vénus à Venise », art. cit., p. 143.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁰ Herman Parret, *Jouissances d'un promeneur à Venise*, Supplément de *Les Sébastiens de Venise*, op. cit., p. 3.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.