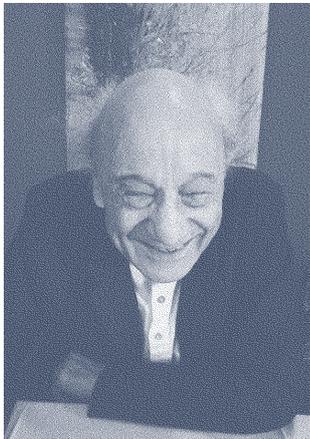


# Amitiés électives

Georges Coppel

**F** Éditions  
**L**



**Vibrations de l'œil**

**P**AR un bel après-midi de début mars, après avoir savouré une tarte aux fraises, Hélène me dit : « Georges, pourquoi ne ferions-nous pas quelques pas ? » Nous marchâmes alors dans le jardin des Tuileries, respirant les odeurs mêlées du parfum des fleurs que l'on allait planter bientôt. Nos pas ponctués de baisers discrets, mais exaltés. Les marronniers qui commençaient à se garnir d'un vert d'espoir nous guidèrent vers l'avenue Matignon. Parvenus rue de Penthièvre, je m'étonnai : « Il me semble qu'il y a une nouvelle galerie d'art ici ? » Une jeune asiatique, qui sortait du bâtiment, nous informa en très bon français : « Oui, nous avons ouvert cette galerie, il y a deux mois, et nous préparons une exposition de tableaux de deux grands peintres chinois. La Chine qui est longtemps restée coupée des informations venant de l'Ouest a voulu apprendre les techniques oc-

cidentales sans se couper des siennes. Il me semble qu'une nouvelle forme picturale est en train de naître de ce rapprochement. Paris est un bon centre de rencontres !

— J'aurais cru que les USA étaient meilleurs ?

— Nous avons des liens très étroits avec les Américains, mais nous avons eu trop de conflits avec eux. Et nous avons un respect traditionnel pour la culture française.

— Vous faites une belle tentative, je vous souhaite une grande réussite. Mais en regardant par l'angle des portes, il me semble que c'est surtout de la peinture française que vous montrez...

— Nous alternons, Monsieur. L'exposition actuelle voudrait montrer à des artistes chinois comment l'art français a évolué au cours du xx<sup>e</sup> siècle. La prochaine montrera des peintres chinois déjà connus là-bas, encore ignorés en France. Mais suivez-moi. Je vais vous allumer les lumières. »

Hélène et moi restâmes stupéfaits : nous étions devant une toile d'Olivier Debré qui rayonnait comme un soleil dans les salles dont les volets n'étaient qu'à demi-ouverts. C'était un carré d'environ 1,20 × 1,20 m qui resplendissait d'un jaune éclatant. Peinture abstraite qui ne représentait aucune anecdote... mais néanmoins figurative : l'éclat d'une belle journée.

Nous regardâmes de plus près. Le tableau était peint verticalement par de larges brosses. Le jaune était mis en évidence, au centre du tableau, par une ligne de couleur indéterminée où le bleu clair dominait. La luminosité ne venait pas de cette complémentarité, mais d'une sorte de miracle provenant du ciel. La matière semblait couler comme de l'eau.

La lumière était rendue vivante par une fine irrégularité verticale produite peut-être par le hasard, ou parce qu'il y aurait eu ici un peu plus de matière que là. En regardant de près,

nous avons été certains qu'elle avait été voulue par l'artiste avec une subtile précision. La politesse d'Olivier Debré avait tenté de donner une impression de désinvolture, là où il y avait le plus de raffinement.

Hélène, attentive à la technique, cherchait si la lumière ne venait pas de la minceur de la peinture sur fond blanc. Elle conclut que Debré avait fait un savant mélange de pigments de très bonne qualité, avec une colle transparente et forte, peut-être acrylique.

— J'ai bien connu Debré. C'était un très honnête homme. Il n'aurait pas appelé "peinture à l'huile" une toile faite avec d'autres procédés. Il aurait plutôt exprimé et expliqué le nouveau procédé – même pour être critiqué – car il aimait provoquer l'invention par contact entre les artistes. Alors huile, pigments et térébenthine. Admirons la justesse des dosages ! »

— En bas du tableau, il y a des petites grosseurs. Si vous les regardez bien, vous verrez qu'elles sont faites à la peinture à l'huile. Des perles de subtilité. Debré, qui ressentait l'épaisseur de ses toiles à la fraction de millimètre, leur donnait parfois du relief par des inclusions ou par de petits amas de peinture qu'il appelait "chignons". Ils sont peints avec une méticulosité qui mériterait un nom plus "noble", car pour moi, ils sont des bijoux. Nous verrons, plus loin, d'autres formes de l'art de Debré. »

Bref, nous avons acheté le premier tableau de ce qui, plus tard, est devenu notre collection bien connue. Nous étions émus autant par la qualité du tableau que par notre propre audace (nous n'avions pas, alors, la fortune des collectionneurs). En vérité, l'achat n'eut lieu que six mois plus tard. C'est la vendeuse

qui provoquait le retard et c'est la générosité de la dirigeante de la galerie qui nous permit l'achat définitif, par des délais de paiement généreusement accordés.

Quand le tableau fut chez moi, je me réveillais la nuit, et j'allais le regarder. J'y trouvais des émotions nouvelles, mais apparentées : elles venaient toutes des vibrations de l'œil.

La guide qui nous avait accueillis, et qui s'appelait Yi, continua de nous expliquer qu'à partir de 1985 les tableaux de Debré faisaient moins penser à la nature qu'à l'Univers. Sur de grandes toiles de 5 × 25 m, les pigments devenaient des vents stellaires.

« Quand on compare l'évolution de l'œuvre de Debré avec celle de ses contemporains, il faut d'abord se souvenir que la peinture n'est pas une course athlétique et qu'il est ridicule de

dire "celui-ci est arrivé troisième". Ensuite, on a le droit de penser qu'Olivier Debré est un des meilleurs. Par son charme, certes, mais aussi par la variété de ses essais. Nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui pensent que ses tableaux sont trop beaux pour être bons. On a aussi parlé de l'influence, sur Debré, des peintures de De Staël. Certes il y a eu des parentés pendant une période. Un écrivain américain a même tenté de prouver que c'était Debré qui avait influencé De Staël. La lourdeur des derniers De Staël suffit à montrer que la parenté entre les deux peintres n'a été que passagère. La fraîcheur de la toile d'Olivier Debré est un signe de la joie de peindre, et elle donne la joie de regarder ! »

Plus tard, il se trouve que nous devînmes des amis de Debré. Un soir, dans son atelier, à Cachan, après avoir regardé des œuvres récentes

et des toiles en cours, je me penchai sur une pile de papier peint. On n'y voyait pas les couleurs de Debré, puisque l'encre de Chine est noire.

Olivier me dit : « Ils te plaisent, choisis en une, je te la donne ! » Intimidé, je pris une petite esquisse. Il me dit : « Ne sois pas idiot ! Je te choisis celle-là ! », et il sortit une peinture de 1,60 × 0,90 m. Une pièce muséale.

Debré était très généreux.

« Marcelle Cahn n'a pas suivi les mêmes voies que son cousin Debré. Le tableau que l'on voit ici date de 1928. L'artiste y oppose la rigueur à la vibration de son cousin. » Yi continua : « C'est, évidemment un remorqueur... encore que... encore que... si on retourne le tableau, on peut y voir un pauvre asiatique condamné à travailler dans les soutes.

— C'est une interprétation un peu osée et tendancieuse, non ? lui fis-je remarquer.

— Marcelle Cahn travaillait alors avec Fernand Léger dont on connaît les idées politiques. »

Hélène nous fit alors cette remarque : « Moi je vois surtout la subtilité des gris, les passages des couleurs. Pour un tableau si vieux, il a gardé toute sa délicatesse. Ce qui montre que Marcelle Cahn avait une très bonne pratique de son métier. »

— Rappelons que le thème du remorqueur était fréquent à cette époque, chez Léger et chez ses élèves, poursuit notre spécialiste. Ces toiles austères ont voulu montrer la cruauté de la machine envers l'homme. Marcelle a peint l'indigène opprimé avec une élégante austérité. L'austérité du devoir !

En vérité, on trouve dans beaucoup des tableaux de Marcelle Cahn de petites ironies, de légères indécences dont l'impertinence

rend plus forte la civilité de l'ensemble. Elle est, en réalité, un des plus grands peintres de sa génération !

Les subtilités des couleurs de ce tableau ont des audaces que son maître Fernand Léger n'avait pas. Bref, l'un se comportait comme s'il incarnait le talent – alors qu'il en avait peu – tandis qu'elle, simple étudiante, montrait qu'elle avait une sensibilité de grand peintre. Voyez ! Chaque organe de la toile est délimité par une ligne fine qui dit "ici, c'est la cheminée, là c'est le moteur"... Or, on le sait, dans la nature, les objets ont des limites, mais l'œil les perçoit comme un chatoiement et c'est le cerveau qui impose des lignes de séparation, qui fixe les "couleurs locales". Cahn colore chaque partie avec une grande subtilité picturale, mais sans égard pour les lumières induites. C'est un des procédés de la bande dessinée. Léger ne le fait pas. Il est resté proche des

impressionnistes. La bonne élève a été plus proche de Mondrian que de son maître !

Mesurant les grandes pensées des plus grands, philosophes, savants... elle a toujours été timide. En fait, c'est la Galerie Denise René qui a donné de l'audace à ses expositions rendant ainsi son nom célèbre. »

– Je vois ici une lithographie de Mondrian ! dit Hélène. « En effet, répondit notre jeune guide, jusqu'en 1910 environ le public exigeait de voir dans un tableau la représentation d'une scène véritable, ou imaginaire, comme un cheval ailé. Ce goût est resté, et il s'est même amplifié avec la photographie. »

S'ensuivit alors de ma part une longue analyse bâtie, je le reconnais, comme un long monologue, et je me permis, avec un ton de professeur, de préciser ceci : « Votre remarque

mérite une petite digression. Vers 1918, le public pressentait que la photographie allait remplacer la peinture pour les images anecdotiques. Mais la simplicité des procédés – on appuie sur un bouton... et, hop ! l'œuvre est faite ! – ne laissait pas assez de temps pour la méditation. En outre, le peintre a l'avantage de travailler à la main, surveillée par l'œil, contrôlant ainsi par le cerveau ses pensées, ses souvenirs, ses nostalgies... Et, l'avouerais-je ? Je n'aime ni la matière ni les couleurs des papiers photographiques. Je sais qu'il y a de bonnes photos. Bonne ? Mauvaise ? On peut faire, vite faites et dans le désordre, plusieurs photos de la même scène et choisir celle que le hasard a faite la meilleure.

Entre 1920 et 1960, le public demandait que l'image photographique montre un aspect rare de la vie. On aimait les scènes de la rue, celles que l'on voit tous les jours sans les regar-

der : le gosse débraillé, etc. C'était une petite surprise. On l'estimait plus encore quand elle montrait de la poésie. Non pas des colombes ou des roses, mais les passages d'une petite fille à côté de son ombre. Or, quand on se souvient que poésie signifie avant tout : *création*, sans nier qu'il y en ait dans certaines photos, il faut reconnaître que le travail du photographe a moins *créé* que celui du peintre. »

« Revenons à Mondrian : il a commencé à peindre, comme tous les autres, des portraits, des paysages... Esprit inquiet, il cherchait toujours comment on aurait reconnu que cette peinture était de lui. Non comme un appel commercial – les marques Peugeot, IKEA, etc. – mais comme un signe de son âme. Et l'âme de Mondrian semblait assez sèche. Mais sa peinture évoluait vite, il travaillait beaucoup. Ceux qui se souviennent de la grande exposi-

tion qui lui a été consacrée au Centre Pompidou en 2011, s'attristent encore des intérieurs d'étable peints à Winterswijk, des fleurs de chrysanthèmes de 1900 et des laborieux paysages de 1905.

Avec le *Nuage rouge* de 1907, et *Les champs* de 1908 peints à Twente, on constate un détachement de la figuration méticuleuse. C'est à Amsterdam l'année suivante que Mondrian commence à peindre des structures plutôt que des scènes pittoresques. C'est l'influence du cubisme qui va, vers 1912, notamment avec *La mer*, lui faire découvrir la signification des lignes simples. Voyez ses arbres réduits à leurs branches principales, et puis ses tableaux que l'on ne peut nommer que « composition » : ce sont des assemblages de lignes verticales et horizontales, et nous sommes en 1914. Bref, un travail intense entre 1893 et 1915 qui aura transformé les couleurs cassées des vieux

peintres en cinq couleurs pures : noir, blanc, rouge, jaune et bleu. Mondrian n'aimait pas la couleur verte : il aurait voulu que l'on ne plantât pas d'arbre dans les villes ! Mais c'est à Paris entre 1919 et 1938, puis à Londres, que Mondrian inventa la manière qui le caractérise. Aucune allusion à la nature ! Une composition établie par l'harmonie des lignes verticales et des horizontales. Mondrian, un peu évangéliste, donnait un sens spirituel différent à ces deux directions.

Quand Mondrian mourut, en 1944, à New York, il était en train de concevoir un nouveau style. Restant fidèle à sa gamme de couleurs, il renonça aux compositions simples et s'engagea dans une danse de grands et de petits carrés. Il ne faut pas faire de jugement de valeur quand un artiste quitte une voie pour en trouver une autre. *Boogie Woogie*, qui s'éloignait de la simplicité, aurait pu être une grande

découverte picturale. Ou peut-être un échec. On ne peut pas le savoir puisque l'artiste est mort avant d'avoir expérimenté ses nouvelles idées. Admirons qu'un artiste, devenu célèbre dans un genre, décide à 72 ans de tenter une nouvelle expérience, n'est ce pas ?

Chaque progrès qu'il avait fait était accompagné de renoncements à des procédés classiques de la peinture. Très différents les uns des autres. Ce qui prouve une grande inventivité... Une exposition des tableaux de Mondrian est un recueil de poésie... »

Je montrai alors à la jeune guide, attentive et patiente, une lithographie de Mondrian présentée dans la galerie et imprimée en 1956 par Mourlot. Elle avait longtemps été exposée au Centre Pompidou qui ne possédait pas encore de vrais tableaux de Mondrian. L'exemplaire que je lui montrais avait été acheté par mes parents à Michel Seuphor.

Des décennies plus tard, la Galerie Gmurzynska à Cologne a refait cette lithographie en assez grand tirage, et cela a eu un certain succès commercial. Les marges sont plus grandes, le papier plus blanc et plus mat, les couleurs sont plus vives. Ça tape trop à l'œil ! »

\* \* \*

**J**E venais de résumer ainsi les principales découvertes picturales situées entre 1920 et 1950 grâce à ces trois peintres.

Attaché à la finesse et à la force des sensations visuelles qui les avaient conduits à devenir des peintres, je pensais qu'il fallait regarder avec indulgence les premières œuvres à la fois influencées et révoltées par les tableaux qu'ils ont vus. Quand ce mélange de sentiments se fait dans un esprit profond, le peintre fait des découvertes inimitables. Par exemple, les fusains et dessins-collages de Picasso et de Braque de 1913...

Les peintres parlent souvent avec mépris de leurs confrères qui ont choisi une voie différente de celle qu'ils ont adoptée. Ils pensent que le procédé choisi par le confrère était facile et que lui-même en aurait tiré de plus grands avantages. Je comprends que l'on pré-

fère ce que l'on a choisi à ce que l'on a rejeté, mais nous, amateurs, qui n'avons pas à choisir d'école, constatons qu'il y a de bons et de mauvais artistes dans presque toutes.

\* \* \*

**H**ÉLÈNE signala : « Je vois ici trois tableaux qui se ressemblent... et pourtant...? »

Je lui répondis qu'ils étaient tous trois d'André Marfaing qui avait décidé de n'utiliser que du noir et du blanc. Au cours d'un voyage en Hollande il avait pu étudier le travail en noir de Frans Hals (1580-1666). Des coups faits avec des brosses assez larges, où la superposition crée une peinture gestuelle. Pourtant le sujet, portrait, etc. surgit comme par une opération magique lui donne de la vraisemblance "photographique". À l'époque, le procédé avait été critiqué : il ne fallait pas trop voir les coups de brosse (il existe encore un pinceau qui sert à les amoindrir). Frans Hals ne s'est pas laissé influencer : il aimait l'intrication des gestes qui donnent l'image. Marfaing a utilisé cette technique pendant une période. C'était l'un des tableaux que l'on pouvait voir à la galerie.

Mais repris par un désir de rigueur, Marfaing avait renoncé à la superposition pour utiliser des minces traits sur un fond noir donnant une structure à la toile. Le troisième tableau était fait d'un contraste entre une partie très noire unie, limitée par des droites, et le blanc de la préparation de la toile. Il avait gardé cette méthode jusqu'à sa mort.

\* \* \*

**L**A peinture non figurative ouvrit des perspectives nombreuses et permit des compositions naguère inimaginables. Elle divisa – et divise encore – les artistes très purs comme Mondrian, et ceux qui continuent à évoquer, même de loin, les impressions qui les ont émus dans la vie.

Ma mère, Jeanne Coppel, qui avait appris les méthodes classiques, fut attirée par l'abstraction dès qu'elle la vit (en 1913, à Berlin, chez Larionov, et Gontcharova). Si Jeanne Coppel avait été moins courtoise, elle aurait pu, avant bien d'autres, se proclamer une des pionnières de l'abstraction. En effet, Vasil Kandinsky n'a défini et théorisé l'abstraction que deux ans avant les débuts de ma mère, notamment dans les écrits de 1911, puis avec *Regards en arrière* en 1913. Or si l'on veut vraiment regarder en arrière on trouvera des formes abs-

traies même dans les œuvres des artistes mégalithiques.

Entre 1911 et 1960, il eut une sorte de lutte entre deux tendances de l'art abstrait : les "géométriques" et les "lyriques". Les Anglais ont donné des noms clairs en appelant ces tendances *hard hedge* et *soft hedge*. Mais depuis 1960 la situation s'est compliquée : une trentaine de tendances ont traversé les démarcations (*hedges*). Malgré ces diversités, l'abstraction avait gagné. Pour quelques années.

Puis les causes des enjeux se sont estompées – les premiers combattants étaient morts de vieillesse – et ont apparu trois tendances qui se tolèrent avec une certaine irritation.

L'une est représentée par des philosophes. Ils pensent que chaque partie d'une œuvre doit se justifier par une théorie.

Les nimporquoizistes qui affirment que la

peinture peut être faite par n'importe qui, avec n'importe quoi, sur du n'importe quoi. Ça peut aller loin, car le corps n'étant pas exclu des matériaux de base (*body art*), du sang peut couler.

La troisième catégorie est formée par les classiques : tout en admirant les abstraits, ils ne peuvent pas détacher leur esprit des choses qu'ils ont admirées dans les musées et pour lesquelles ils recherchent des équivalents picturaux modernes. Actuellement, ce sont les classiques qui ont gagné.

Le peintre Léon Zack a constitué une quatrième catégorie : ses tableaux des dernières années n'ont rien à voir avec le réalisme, mais se tourne vers l'art sacré. D'origine juive de Russie, Zack a toujours eu une pensée catholique. Il a attendu 1945 pour se convertir sans avoir à rougir. Après une période influencée par

De Staël, il a représenté le ciel où se passe un événement. Des objets mystérieux s'y rencontrent de manière pacifique pour répandre sur terre une paix divine. Si on pense à la technique picturale, elle est parfaite. Sans que Zack s'en soit beaucoup occupé, depuis son adolescence, il savait peindre. Il s'en est servi d'abord pour montrer des scènes de prophètes. L'abstraction le préoccupait si peu que les critiques l'ont classé comme néoclassique. Puis, il comprit qu'il ne suffit pas de lever les bras au ciel pour croire en Dieu, et il élimina les images matériellement figuratives de ses tableaux.

Yi poursuit ainsi notre visite : « Revenons à la troisième classe, les modernes, avec Colette Deblé, et examinons ces formes sans cadre. Elles sont fixées directement au mur et vous pouvez remarquer qu'elles modifient la perception que l'on aurait pu avoir du

panneau. Colette Deblé peint des femmes. Celles du passé, celles que l'on a peintes et mises dans des musées, celles qui se trouvent dans les pays où elle a séjourné, c'est-à-dire presque dans chaque pays du monde, celles qui portent des chapeaux, celles qui ont de jupes de mousseline.

Elle ne les enferme pas dans des cadres, elle ne les sangle pas à des châssis : elle les peint sur du coton non tissé et leur donne des dimensions aussi variées que sa fantaisie. Elle les délivre de tous les accessoires dont, souvent, les femmes sont encombrées (petit Jésus, petits chiens, boîte à couture, époux, etc.). Colette Deblé délivre ses femmes du fond de la toile en découpant leurs contours avec un couteau Laguiole. Puis elle les peint sans relief, avec des couleurs qui semblent encore effrayées par leur voisinage. La femme peinte se fixe aux murs ou aux plafonds avec de la gomme

adhésive. Femme libre, elle rend libre le propriétaire de l'image : il la décolle sans peine et peut la mettre à l'envers. Colette y a peint un autre miracle des couleurs.

On le sait : c'est par la somme des couleurs que fut créé l'éclat du soleil.

En donnant une nouvelle vie aux femmes des tableaux des musées, Colette Deblé nous pousse à voir et aimer les tableaux. Après avoir rendu la vie aux tableaux classiques, elle rend inutiles les académiques et désuets bouquins sur l'art. Mais l'art n'est-il fait d'inventions ?

Il y a, dans l'œuvre de cette artiste, un grand nombre de pièces que l'on pourrait opposer à ce qui a été décrit plus haut au sujet de la femme en liberté. La femme ici est un petit dessin dans une boîte où elle voisine avec des choses absurdes, contradictoires et imprévues, par exemple, une pieuvre et un pétale de rose.

En outre Colette peint des lavis frappant par les formes et les couleurs...

Je demandai alors à notre guide : « Pouvez-vous nous indiquer les principaux tableaux de votre exposition en nous disant à quelle classe ils appartiennent ?

— Eh bien... heu... je vais essayer, et j'en profiterai pour donner les dates des peintres et quand cela est possible, la date du tableau.

— Est-ce nécessaire ? lui demandai-je.

— Il faut le faire chaque fois que possible ! Chaque œuvre dépend de l'âge du peintre et illustre une période de sa méditation. Elle est marquée par son époque. La mienne – celle de mes achats – va de 1950 à 2000. Je me suis intéressée à des tendances très variées. Vous avez vu que j'ai aimé Mondrian ; j'ai aussi été passionnée par de jeunes peintres qui trouvaient déjà Mondrian vieux jeu et qui ont tenté de

donner à la peinture des règles moins strictes. Il ne faut pas oublier que chaque génération, trop nourrie par les idées de la génération précédente, a tendance à y voir un mélange de snobisme, de conformisme et d'académisme. Une révolte se fait : elle crée de nouvelles idées et de nouvelles formules. Beaucoup d'artistes et de penseurs ont commencé leur recherche artistique (poétique ποιητικὴ) par le rejet des écoles du passé. Est-ce possible ? Chacun avouera que Goya ou Véronèse reste une base de pensée pour lui. On retrouvera des traces de Frans Hals chez Marfaing certes, mais aussi chez des artistes radicaux, comme Karel Appel qui s'est pourtant rapproché des artistes les plus contestataires.

Ils s'étaient réunis entre 1948 et 1951 sous le nom de CoBrA. Rappelant que l'un d'eux – le plus inventif, peut-être – danois, avait choisi Co pour Copenhague, sa ville ; Br

pour Bruxelles où vivait Constant, l'écrivain du groupe ; A, pour Appel qui venait d'Amsterdam. Vous pouvez voir ici une œuvre de chacun d'eux.

Faut-il s'étonner de rencontrer tant de Belges ? La première remarque est que, pour les artistes, les frontières n'existent pas : un grand peintre peut venir du Zimbabwe. On peut penser aussi que le voisinage dominant de la France, si méprisante envers les Belges, a stimulé la révolte, la créativité de ceux-ci. Paradoxe, beaucoup sont venus s'installer à Paris où ils sont devenus des célébrités françaises. D'ailleurs certains ont même changé de nationalité officielle. Enfin, peut-être, le rayonnement du Paris de l'époque en faisait un centre mondial : Jorn y était venu pour rencontrer Picasso...

Parfois, il suffit qu'un ou deux grands artistes s'installent dans une ville pour que des mouvements neufs et féconds prennent naissance.

Le retour de Torres García à Montevideo a suffi pour que des mouvements artistiques – Madi – se créent et se développent. Nous noterons encore que, dès qu'il commença à être connu à Montevideo en 1948, Carmelo Arden-Quin (1913-2010) vint s'installer à Paris.

Le mouvement CoBrA ne dura que trois ans, de 1948-1951. Tous ces mouvements commencent par une union dans les révoltes et une cordialité derrière le zinc. Puis chaque artiste, en méditant, s'engage dans un travail personnel. Certains mouvements se dissolvent alors. D'autres tentent de survivre médiocrement. Les amitiés résistent souvent plus longtemps que les projets.

La jeune femme cessa soudain de parler. Elle baissa son regard, rougit et dit : « J'aime parler de ce que j'aime et j'aime la peinture. Mais au-

jour d'hui, je trouve que mon papotage a dépassé les normes de la politesse. Je vous prie de m'excuser. Et elle se retourna comme si elle allait nous quitter pour continuer une de ces tâches mystérieuses qui font plonger les employés des galeries dans les touches d'un ordinateur.

Georges s'écria : « Nous ne voulons pas vous détourner de vos tâches...

— ... Je n'en ai pas : aujourd'hui, je suis en congé. Je suis retourné à la galerie parce que c'est un endroit que j'aime.

— Alors s'il vous plaît, continuez à nous parler. En quelques mots, vous avez intensifié notre attirance pour la peinture.

— Alors je vous parlerai de Jorn. Son but, au début de l'association, était de chercher, parmi les artistes nordiques, un reflet de l'ancienne civilisation viking qui était chaleureuse alors que Mondrian était froid. Après avoir combattu les Allemands dans la Résistance, il décida de ve-

nir à Paris pour rencontrer Picasso. Je suppose qu'ils se sont vus ? Jorn s'est lié avec Matisse, Dubuffet, et bien d'autres, car il était très chaleureux, mais c'est avec Guy Debord qu'il fonde, en 1957, l'Internationale Situationniste. La joie de créer un monde plus heureux...

Je demandai d'où venait cette réputation de joyeux compères donnée à des gens qui devaient vivre durement une activité de marin.

Dans mon pays les marins sont plutôt tristes et quand je lis *The Rime of the Ancient Mariner*, je me dis que ce *mariner* n'était pas drôle. Puis, j'ai compris : c'est une fabrique de bière qui a créé une légende joyeuse pour accroître ses ventes, en faisant croire que les marins en étaient de gros et heureux consommateurs. Mais restons encore un instant sur CoBrA : le dessin en noir et bleu que l'on voit ici date de 1949 et a été donné par Appel à ma mère.

— Ne croyez pas qu'il n'y avait que trois

peintres dans CoBrA : Dotremont, Calonne, Noiret, Constant, Alechinsky, Nietuwenhuijs, Pol Bury, Collignon, Doucet... et il y a encore et il y en aura toujours : CoBrA est une poussée que subissent beaucoup de peintres jeunes, ou profondément rebelles.

Je ne bougeai pas et remarquai un tableau circulaire simplement bleu, avec néanmoins une ligne grise : « Pourquoi, un tableau si simple attire-t-il autant ?

— Je réponds qu’il n’est pas aussi simple que l’on croit. La qualité du bleu est unique, c’est la couleur la plus utilisée par l’auteur : Geneviève Asse. Par ses proportions, sa couleur, ce tableau, exprime l’état intense de la vie intérieure. Les tableaux de Asse sont généralement rectangulaires, divisés en deux parties par une ligne verticale. Chaque côté a son bleu, dont la parenté exprime la com-

plexité de la perception. Chaque tableau est un recueillement, une sorte de prière. Parfois, une note rouge ayant la valeur du bleu. »

Hélène était devant un lavis de Benrath. « C’est un nom qu’il a choisi pour marquer sa désapprobation de la xénophobie française et son goût d’une culture allemande qui avait combattu le nazisme, nous expliqua notre guide. Il est né en 1930 à Chatou sous le nom de Philippe Gérard. Vers 1950, il est passé rapidement de l’abstraction poétique à une peinture qui représente un espace vague que l’on imagine en mouvement comme un ciel pris dans la tempête... Mais les années de travail lui ont apporté de plus en plus de rigueur, comme on peut le constater dans la grande toile noire que l’on voit ici. Les historiens de l’art ont donné un nom à ceux qui peignaient comme Benrath : ce sont des “nuagistes”. Fernando Lerin,

René Du villier, Marcelle Loubchansky, Pierre Graziani, Nasser Assar... Ils cou vraient, avec des moyens souples, des chiffons par exemple, une toile bien préparée. En fait, Benrath a terminé sa carrière par des monochromes dont la matière est très travaillée. Voyez la toile noire. La comparaison entre les deux pièces montre que Benrath savait sourire en étant sérieux.

J'examinai une toile de Jeanne Coppel, et dis : « Je lis la date : 1961. Et je compare avec la modernité et la fraîcheur du tableau - on croirait qu'il sort, tout frais, de l'atelier ! Ma mère connaissait très bien les techniques de la peinture. Elle est née en 1896 à Galati en Roumanie et morte en 1971 à Paris. Jeune, elle a commencé à apprendre à peindre avec un précepteur italien, proche des Macchiaioli. Donc : déjà moderne... comme notre École de Fontainebleau. Puis, elle est partie en 1912

à Berlin où elle a été l'élève de Larionov et de Goncharova qui avaient créé un style non figuratif qu'ils avaient appelé "rayonnisme". Ma mère a immédiatement adopté leur point de vue. La Roumanie ayant pris le parti des alliés en 1916, elle dut quitter l'Allemagne et se réfugia dans un bourg où l'on ne trouvait aucun matériau pour peindre. Trouvant une liasse de papiers de couleurs, elle fit des collages. Il en reste un au musée Unterlinden de Colmar.

Puis, la paix venue, elle s'installa à Paris où elle prit des leçons dans l'atelier de Ranson. Quand la guerre de 1940 commença, elle se réfugia à Aix-en-Provence où, ne trouvant pas le matériel qu'elle voulait pour peindre, elle fit des collages. Après la guerre, elle se remit à peindre, sans renoncer aux collages, car elle trouvait un plaisir du regard dans la variété des matières.

Grâce à elle j'ai connu beaucoup de peintres. De bons, des mauvais. Presque tous ne pensaient qu'à la valeur commerciale de leurs tableaux. Ils pensaient : « J'aime peindre, mais quand je fais un tableau, c'est pour le vendre ». Ma mère m'avait dit un jour : « Si je pensais que je fais ce tableau pour le vendre, je ne ferais pas ! ».

J'ai entendu les mêmes mots quelques décennies plus tard dits par Colette Debré.

Il y a une autre ressemblance entre les deux artistes : dans leur travail, elles suivaient un irrésistible guide intérieur tressé d'expérience et d'inspiration.

Un tableau fait selon l'expérience est un travail sans inspiration, une œuvre d'artisan. Un tableau fait uniquement sur l'inspiration peut très bien être un brouillon d'apprenti. »

Hélène était devant un autre tableau : « Les passages sont si subtils que je ne suis pas sûre de tout voir. Pourtant le tableau est petit et les thèmes sont repris plusieurs fois.

– Oui ! L'artiste Serge Charchoune a travaillé avec intensité. Il a par ailleurs participé à presque toutes les expériences picturales de son époque. C'est donc un artiste très expérimenté. Il est surtout connu pour les tableaux de la fin de sa vie parce qu'il a suivi un style facile à reconnaître : le fond des tableaux était couvert d'une assez épaisse couche de blanc d'ivoire. Puis, est-ce avec les doigts, il traçait les thèmes dans la pâte de préparation. Il ne considérait pas ses tracés comme des dessins et il détestait les dessins aux traits fins.

– Ici, il peint comme un expert en couleurs !  
– C'est, à mon avis, ce qui fait l'originalité de ce petit tableau. On y trouve à la fois un métier raffiné et une grande concentration.

— Pourquoi parle-t-on si rarement de Serge Charchoune ?

— On en parle beaucoup. Mais vous avez raison, il pourrait être plus connu s'il s'était fixé dans un pays et dans un style. En fait, il avait quitté la Russie en 1912 et a toujours regretté ce départ. Sans engagement politique, il n'avait rien à reprocher au nouveau régime. C'est l'Union soviétique qui, pour des raisons bureaucratiques le maintenait dans la liste des ennemis du régime. Il avait travaillé avec Dada et a toujours tenté de relancer le mouvement... mais lui-même changeait de style.

— Et ce collage plein de couleurs et de fantaisie ? J'aimerais l'acheter si j'étais déjà collectionneur !

— Ce sont des affiches du Métro, déchiré par l'artiste qui prétend n'y donner à voir qu'un déchet de notre société de consommation. En fait, c'est un excellent collage ! Il a créé, avec

son ami Hains, le groupe des « Nouveaux réalistes ». Les membres de ce club ne voulaient ni signer ni vendre leurs œuvres. Évidemment cette manière de gagner sa vie n'a pas pu fonctionner longtemps et aujourd'hui les œuvres de Villeglé se vendent très bien. Tout le monde reconnaît que Villeglé a un talent et une intelligence exceptionnels. Certains ont voulu voir dans ses déchirages un équivalent moderne des collages de Jeanne Coppel. Ils se sont trompés d'époque et d'orientation de pensée ; les deux artistes l'ont signalé dans des termes qui montraient que chacun était respectueux du talent de l'autre.

\* \* \*

**H**ÉLÈNE dit : « Plus que l'encre de Debré, c'est sa toile que je voudrais acheter.

— Je te comprends... mais tu es folle, je pense que ce tableau coûte une fortune !

Yi sourit :

— C'est moins cher que vous ne croyez. Mais à mon avis, l'achat d'un tableau, surtout le premier d'une collection – car vous êtes de futurs collectionneurs, cela me semble évident – est une chose délicate.

Avant d'acheter, prenez du temps. Parcourez des expositions. Regardez des tableaux de Debré. Venez me rendre souvent visite : nous boirons une tasse de thé vert. Vous déciderez plus tard. Je note votre adresse et vous préviendrai si un collectionneur voulait intervenir avant vous. Un premier tableau doit provoquer une émotion intense ! Elle vous fait ressentir l'amour : cette communion étrange et forte. Je

suis certaine qu'il y a derrière un sentiment si fort, une cause... , finit par confier Yi.

— Oui, elle s'apparente à la curieuse troisième note qui, comme un pur esprit vient parfois enrichir un accord.

— Troisième note ?

— Oui, c'est une interférence qui se produit, dans l'air, entre les sons de deux instruments : une musique qui ne vient pas d'ici.

— Comment pouvez-vous appliquer à la peinture un effet étrange venu des qualités des sons ?

— Oh ! Je ne cherche pas d'explication. Mais, puisque vous en demandez une : quand un tableau a gravé dans le cerveau une harmonie puissante, elle peut entrer en interférence avec l'harmonie du tableau réel. »

\* \* \*

**E**N rapprochant les œuvres des Chinois de celles des Français, nous avons sous-entendu les difficultés et les chances de la mondialisation. Nous n'en dirons pas plus, car nous sortirions du but de ce texte : montrer comment l'art en est arrivé à une modernité dont nous ne savons pas encore définir les limites (ne serait-ce que parce qu'elles se développent dans des pays différents).

\* \* \*

**J**E crois que le lecteur a compris que ce qui précède est une description de l'amour de la peinture du xx<sup>e</sup> siècle. Comme je l'avais promis, je vais passer devant les tableaux de l'exposition de Françoise Livinec. Je parlerai le moins possible et j'éviterai les ragots.

Une anecdote ? ... une aventure amoureuse ? Avouez que souvent cela serait déplacé. Et pourtant l'influence de Picasso est visible, et bonne, dans les œuvres de Dora Maar. Il serait intéressant d'examiner comment et pourquoi. Mais je ne le ferai pas, car cela nous entraînerait trop loin. Picasso, lui-même, a été influencé par Vélasquez...

\* \* \*

**K**AREL Appel commença l'apprentissage de son métier en 1942 à l'Académie royale des beaux-arts d'Amsterdam. Mais les peintres modernes de la première partie du siècle l'attirèrent à Paris en 1947. Il y rencontra Constant, Braque, Matisse, Dubuffet... En 1957, il est l'un des fondateurs de l'Internationale Situationniste avec Guy Debord. Auparavant, sans rompre avec ses amis, il participe au mouvement CoBrA qui se propose de chercher la source de l'art dans des œuvres populaires ou très anciennes, ou très primitives. Dubuffet a écrit de manière nette et simple comment on peut aimer l'“art brut”. Il avait senti que dès qu'une idée se répand, elle prend un ton universitaire et devient du savoir, voire du snobisme, au lieu d'être un centre de création. Cette recherche d'authenticité et de spontanéité les oppose aux peintres abstraits traditionnels.

Ils sont exposés dans les galeries Ariel Sibony, Colette Allendy, et dans des galeries de province qui s'opposent à une centralisation parisienne. En 1948, Jorn, Constant, Corneille, Noiret, se regroupent dans un refus de l'abstraction et forment le mouvement CoBrA (Co de Copenhague d'où vient Jorn, Br de Bruxelles d'où vient Constant et A pour Alechinsky et Amsterdam).

Karel Appel refuse d'utiliser la perspective, ce “vieux procédé académique”, pour sortir de la platitude des toiles : il se contente de l'épaisseur de la matière picturale. Elle peut atteindre plusieurs centimètres et être posée à côté d'une zone mince. Il ira jusqu'à inclure des objets dans les épaisseurs. Ce sont souvent des rejets de la société de consommation, et Jorn rejoint alors les idées de Villeglé. Disons qu'il est indifférent à la paternité des idées pourvu qu'elles soient fécondes. Il utilisera

des couleurs très vives parce qu'elles attirent le regard des enfants. C'est une peinture nouvelle qui n'aime pas le raffinement des savants. Appel publie aussi une revue *COBRA* qui durera aussi longtemps que le mouvement, de 1948 à 1951 donc.

Les amitiés se sont généralement poursuivies, mais chaque artiste devait suivre les dictées de sa propre vie intérieure. La peinture est une recherche personnelle qui ne se plie pas longtemps aux disciplines de groupe.

Néanmoins, l'esprit CoBrA continue et continuera, car il est une des forces de l'art en lutte contre sa faiblesse : le conformisme, le goût des honneurs et des décorations, l'académie et l'université.

Geneviève Asse est, précisément, une personnalité qui ne peut pas faire partie d'un groupe, car ses tableaux ont toujours été la partie do-

minante de sa vie intérieure. Elle a pourtant, par humilité, suivi à Paris les cours de l'École du Louvre et ceux de l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

Ses premières peintures ont été inspirées par sa formation : vues d'atelier, natures mortes. On dit "natures mortes", mais ce mot ne convient pas au travail de Geneviève. Par une concentration exceptionnelle, parmi les objets, c'est elle-même, vivante, qu'elle cherchait. De sorte que, loin des bavardages, elle a fini par peindre des monochromes bleus et intensément vivants. « J'ai d'abord utilisé le noir et blanc jusqu'à ce que la couleur bleue vienne me chercher ».

Très souvent ce sont deux surfaces bleues dont l'une est discrètement éclatante et l'autre "cassée". De temps en temps des touches de rouge qui elles ont la tonalité des bleus qui l'entourent.

Il n'y a, chez Geneviève Asse, aucun défit : il lui arrive d'utiliser des lignes, notamment dans les gravures, ou des taches, dans ses aquarelles. On sent qu'elle est prête à tenter de nouvelles expériences si elles permettent d'aller vers l'intérieur de l'esprit. Il faut une grande réflexion, une forte lutte contre les tentations sociales. Du mépris ? Non : de la constance et de la force.

\* \* \*

**H**

ÉLÈNE demande timidement : « Madame, vos exposés sont convaincants. Impressionnants. Je n'aurais jamais cru qu'il fallait tant de connaissances pour comprendre un tableau.

— Tout d'abord, je voudrais vous dire que le mot « comprendre » ne convient pas. Le but de la peinture est de provoquer une émotion forte, une vibration qui à partir de l'œil doit vous saisir entièrement. Il n'y a besoin d'aucune connaissance, ou culture. Il suffit d'avoir cette sensibilité de l'œil. Si vous ne l'avez pas, les connaissances ne sont que des discours universitaires. Pourtant, il est agréable de dire ce que l'on ressent. Je viens de le faire... et je continuerai.

— Ces connaissances, vous les avez et vous vous en servez pour convaincre ceux qui regardent le tableau.

— Oui : cela fait partie de mon métier. Mais je

ne les ai pas beaucoup étudiées : en aimant la peinture et en la regardant, les connaissances sont venues d'elles-mêmes. Vous voulez acheter ce tableau de Debré. Moi je ne vous le vendrai pas, car vous n'avez pas encore le « bon œil ». Quand nous nous connaissons mieux, un jour, je vous vendrai des tableaux.

— Quelle variété dans la peinture, n'est-ce pas !  
— Oui, et je vous montrerai une pensée : Michel Seuphor. Il s'est choisi un nom plus élégant que celui que lui avait donné sa famille : Ferdinand Berkelaers. On dit qu'il a adopté le mot hébreu qui désigne le livre. On dit aussi qu'il a fait une anagramme d'*Orphéus*, livre de Salomon Reinach qu'il avait lu avec plaisir quand il avait vingt ans. Moi qui ai été son ami jusqu'à sa mort, je ne sais pas vous dire combien il parlait de langues : grec ancien, latin, anglais, néerlandais, français, allemand, italien, espagnol, hébreu peut-être, chinois sans

doute, sanskrit... ). Quand il m'écrivait, il commençait parfois par une phrase en sanskrit. Nous avons eu une correspondance qui devint longue. En effet, à la fin de sa vie, il était devenu sourd, et nous voulions continuer nos conversations, si variées.

J'ai commencé une de mes lettres, en copiant d'une de ses lettres du sanskrit, qu'évidemment, je n'avais pas compris. Peut-être m'écrivant une lettre trop élogieuse avait-il voulu commencer par « Tout cela ne m'empêche pas de te considérer comme un vieil imbécile ! » ? Il a répondu « Comme tout ce que vous m'avez écrit en sanskrit est gentil ! »

Seuphor était un vieillard souriant, capable de passer en un clin d'œil d'un sujet philosophique à ses perplexités devant la beauté d'un tableau.

Ses journées étaient ainsi organisées : quatre heures de lecture, quatre heures d'écriture et

quatre heures de dessin. Il dessinait, car s'était interdit de peindre depuis que, ayant montré ses premiers essais à Mondrian, il s'était attiré la remarque : « Il ne pousse pas de plantes au pied des grands arbres. » Son admiration pour Mondrian était trop fortement lisible dans ses premiers tableaux. Moi j'y trouvais d'autres talents et je crois que Seuphor aurait pu devenir un bon peintre s'il n'avait pas suivi l'ordre du présomptueux vieillard.

Il a possédé beaucoup de tableaux. Il en a donné au musée de Lodz, en Pologne. Il en avait donné autant au Centre Pompidou. »



**N**OUS ne comprenons pas toujours pourquoi l'amour nous donne des liens si forts, si étranges envers un autre être. Il est donc plus difficile de dire pourquoi l'on aime un tableau tellement plus qu'un autre (qui lui ressemble).

Or il faut deux sources pour une interférence. Je crois qu'une est le tableau et l'autre, la force de l'harmonie qu'il a donnée à celui qui aime le tableau.

Le simple plaisir d'une peinture ne devient de l'amour que s'il donne naissance, dans celui qui regarde, d'une troisième note. Son que l'on n'entend pas, amour dont on croit ignorer la nature, mais dont on ressent la force.

Ce ne sont pas des sentiments de "connaisseur", ni de lecteurs de catalogues ou d'études théoriques : c'est une émotion plus forte et plus intense.

Hélène voulut remercier son guide.

Elle dit timidement : « Merci ! Vous avez ouvert nos yeux. Je suppose que des tâches plus urgentes vous attendent.

— Je n'ai jamais pensé que vous achèteriez un tableau. Puis j'ai vu vos regards se fixer sur les parties fortes des tableaux. Je ne voulais que cela. J'aime la peinture pour beaucoup de raisons dont la diversité de notre exposition donne un aperçu. Je suis heureuse quand je donne à des visiteurs une partie de mon plaisir.

Je crois que vous deviendrez des collectionneurs, conclut-elle, et je me permettrai de vous donner trois conseils :

Écartez toute idée de spéculation. Personne ne peut savoir comment les cotes d'un artiste évolueront.

Ne vous laissez pas entraîner par une première délectation. Quand un tableau vous tente, re-

venez souvent le voir. Le marchand vous la réservera si vous lui exprimez votre penchant. Visitez beaucoup de galeries et d'expositions. Devenez les amis de vos peintres. Souvent, ils se fâcheront quand vous aimerez un tableau qui leur déplaît. Faites-leur comprendre votre liberté de collectionneur.

Je souhaite que vos yeux vibrent.