Georges Coppel

VINGT LETTRES À MADAME M.-F. L. SUR LA PEINTURE

En hommage affectueux
à Dora Vallier et
à Michel Seuphor

Je rêvais que je m'éveillais avec un œil mort
qui voyait et un œil vivant qui restait fermé.

Wilson Harris, dans Le Palais du Paon

INTRODUCTION

La *peinture* que je vais tenter de commenter ici est constituée, comme l'a dit Maurice Denis, de taches de couleurs dans un certain ordre assemblées sur une surface plane. Un tableau, quoi. Fait par un peintre et destiné à être regardé par des personnages comme des amateurs, critiques d'art, passants, curieux, gens de culture… Bref : un public.

Nous retiendrons qu'il sera examiné par un œil (ou deux) qui transmettra des sensations à un cerveau ; elles y seront travaillées pour produire des impressions conscientes, des souvenirs, des reconnaissances de formes ou de perceptions et des combinaisons multiples et variées de tout ceci. Le tableau est donc, entre un artiste et un amateur, le moyen d'un échange sans mot, subtil et sophistiqué. Il s'agit, en fait, de la transmission d'une réflexion (picturale) par le moyen d'un sens (la vision). Il en va de même pour la musique qui, elle, utilise le sens de l'ouïe.

Il n'existe pas de mot pour décrire les perceptions sensuelles : le parfum de la rose ne peut pas se raconter. La peinture est donc indicible.

Une grande partie des principaux acteurs (qui sont : d'une part, les peintres ; d'autre part, les amateurs) le sait et se tait. Mais d'autres éprouvent irrésistiblement l'envie de parler ou d'écrire. Certains peintres taciturnes nous affirment qu'il suffit de regarder les tableaux parce que tout ce qu'ils avaient à dire s'y voit.

Ils ont sans doute raison, mais nous autres, bavards, nous parlons, nous écrivons et nous nous prévalons, comme justification, de l'exemple des peintres qui commentent leur travail.

Peut-être parce que ce sont ceux dont la vitalité est la moins contrainte, ils se trouvent, souvent, parmi les plus grands créateurs. Par exemple : Léonard de Vinci, Rubens, Delacroix, Malevitch, Kandinsky…

Et pourtant, plus que par les tableaux de ces peintres-là, je suis parfois ému par des artistes silencieux !

Mon penchant naturel incline à la verbosité, mais ma raison m'a longtemps conseillé de me taire (ou, du moins, de n'importuner que mes proches). Deux circonstances me poussent, aujourd'hui, à sortir de ma relative réserve.

La première est une indignation ressentie : une clique de maîtres-à-penser-à-la-mode a décidé de dénigrer la peinture. Hier ils prétendaient l'aimer (ils en tiraient souvent profit), aujourd'hui ils l'attaquent sans vergogne (depuis la crise, elle leur rapporte moins d'argent) et sans discrimination (je donnerai des noms et des citations en temps et lieu). Aussi : le mépris que les officiels-du-monde-de-l'art montrent envers la Peinture. Ils ne veulent que des photos, du « message » (c'est-à-dire : une signification accessible au langage) et du techno (*sic*) ; même les installations et l'art conceptuel leur paraissent un peu sommaires (j'admets que beaucoup le sont et l'ont toujours été).

La seconde est une indignation constatée : une dame (dont l'œuvre montre une grande intelligence pour les textes notamment ceux du XVIII^e^ siècle) m'a écrit pour me dire son exaspération devant l'*Art contemporain*. Elle a employé des mots durs : « horreur, colère, malaise… ». J'ai eu le sentiment que, connaissant mon goût pour la peinture, elle me demandait des conseils pour pénétrer dans un monde qui lui était (croyait-elle) fermé.

J'ai tenté de répondre par une lettre. Je n'en ai pas été satisfait. Non seulement mes mots manquaient de l'onction nécessaire à préparer les premiers pas d'une initiation, mais (pire à mes yeux) je n'étais pas parvenu à exprimer clairement les causes de mes ferveurs les plus grandes. En outre, ma lettre comportait plus d'affirmations (parfois discutables) que d'arguments.

J'ai donc décidé d'écrire, pour cette dame, vingt lettres (longues) au lieu d'une (courte).

Elles ne prétendent pas épuiser le sujet : il existe, pour ceux qui veulent s'instruire, d'excellents ouvrages mais ils ont plus de mille pages. J'espère encourager à leur lecture par quelques arguments préalables. Je voudrais surtout inciter à regarder des tableaux et à en ressentir de l'émotion.

On aura compris que je vais écrire sur la peinture plus que sur tous les autres arts contemporains. Car, c'est elle qui m'occupe au point de m'ôter l'énergie d'aller voir ailleurs. Néanmoins, je crois que ce que je dis pourrait s'appliquer, *mutatis mutandis*, à d'autres arts.

Il est fréquent d'user, pour faire comprendre la peinture, de comparaisons avec la musique… et réciproquement. Les correspondances sont évidentes : ces deux arts formulent, de manière sensuelle, des réflexions orientées vers les mêmes continents de l'esprit. J'utiliserai parfois ces métaphores… mais rarement car les différences techniques sont plus grandes que les ressemblances formelles.

Si on m'objecte qu'il y a une grande présomption dans mon projet (qui suis-je pour…, etc.), je répondrai qu'il y a de la présomption dans toute entreprise humaine.

Si on me demande des références, je répondrai que je suis conscient des lacunes de ma culture (elles me gênent peu) et de celles de ma perception de l'art (elles me gênent davantage).

En outre, j'ai bénéficié d'une initiation sans laquelle je serais aussi aveugle à la peinture que je suis sourd à la musique : ma mère étant peintre, j'ai vu des tableaux dès que j'ai ouvert les yeux. Je sais ce que je dois à ce hasard, mais je sais aussi qu'il ne suffit pas. J'ai connu des personnes qui, sans cet avantage, avaient des visions plus fines que la mienne.

C'est devant un tableau que l'on en juge : « Je vois ceci. Et toi ? Rien ? Regarde bien cette nuance, cette valeur, cette forme » (parfois même : « Je remarque ici une erreur, une maladresse qui est un signe du génie ») ; et soudain, l'aveugle voit (du moins en partie) ce qui lui a été indiqué.

PREMIÈRE LETTRE

Madame,

Vous m'avez demandé pourquoi j'aime la peinture contemporaine alors que beaucoup de personnes cultivées la méprisent. Je voudrais bien vous décrire mes émotions, mais les difficultés que j'éprouve à plonger en moi-même me découragent.

Il me semble plus facile de vous proposer d'aller flâner avec moi dans les jardins et les environs de l'art contemporain. Mais puisque, même dans les promenades les plus capricieuses, il vaut mieux être bien équipé, je commencerai par vous proposer de vous pourvoir de quatre postulats. Ils s'enchaînent. J'espère que vous en apprécierez la commodité ; en effet, ils conviennent à toutes les époques.

1) Il est inconcevable qu'un peintre passe sa vie à refaire, selon des techniques connues, des tableaux ordinaires. La réflexion de l'artiste doit donc provoquer une évolution du travail.

2) Les pensées des artistes s'accumulent, au cours des siècles, par la transmission de maîtres à disciples (ou, ce qui y ressemble fort, par les révoltes des modernes contre les anciens), et par leurs traces visibles dans les musées. À chaque étape de ce cheminement séculaire, plusieurs voies nouvelles s'ouvrent.

Leur prolifération est donc de plus en plus forte. (On peut observer, dans les sciences, des foisonnements similaires).

Il n'y a lieu ni de se réjouir ni de se lamenter : cette pullulation est une loi aussi inéluctable que celle de l'augmentation de l'entropie ou de la flèche du temps (en fait, il s'agit de la même chose).

3) Cette explosion de diversités ouvre des chemins neufs et efface les frontières des domaines traditionnels de l'art. Certes, on peut encore distinguer la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la poésie, le théâtre… Ce sont des allées royales. Elles ont été découvertes par les premiers êtres humains et leur permanence montre qu'elles sont en accord avec les structures du cerveau.

Une nouvelle piste peut mener à des œuvres qui conviendront à ces structures. Alors le sentier deviendra une grande route. Sinon, il sera une impasse.

En attendant de savoir où ces voies modernes nous mèneront, elles sollicitent nos regards avant d'avoir été nommées. Elles déconcertent ceux qui n'acceptent les idées qu'après qu'elles ont reçu leur dénomination avec commentaires et pompes académiques.

4) Contrairement à l'artiste (qui obéit à une nécessité intérieure), l'artisan travaille pour contenter ses clients. Il reçoit une rétribution qui varie selon l'offre et la demande. Quand il imite le peintre, il fabrique des tableaux avec des compositions, des techniques et des iconologies habituelles.

* * *

Voici comment Picasso (à propos des sculptures des îles Cyclades qui datent de plus de quatre mille ans) a décrit (avec des mots plus libres que les miens) la différence entre la pratique professionnelle et la plus pure inspiration :

« Il y a toujours eu des Petits Bonhommes pour vouloir sculpter à leur manière […]. Plus tard, il y a eu des artistes-peintres qui ont fait des peintures, des artistes qui ont fait des sculptures ! Heureusement, on n'a pas tout gardé : il y en aurait

eu jusqu'à la lune ! […] et on faisait des belles filles et des femmes moches […] ! On savait toujours ce que c'était, malheureusement. Si on n'avait pas su, ça aurait pu être bien ?… Enfin, quoi, affreux ! dégoûtant ! Et puis, de temps en temps, mais sans faute, il y a eu le Petit Bonhomme. Des fois clochard. Des fois riche […] Vélasquez, Rubens. […] Savez-vous ce que je pense des fois ? Ça m'amuse : je suis superstitieux ! Je pense que c'est toujours le même Petit Bonhomme. Depuis les cavernes. Il revient, comme le Juif errant. […] Alors, d'un côté, il y a toutes les images que les gens fabriquent. Énorme ! très énorme ! […] de l'autre côté, il y a le Petit Bonhomme. Tout seul. […] Il revient. Encore une fois. Peut-être c'est moi, comment savoir ? »

Pourtant, le Petit Bonhomme quand il manie son pinceau fait les mêmes gestes que le peintre académique et son savoir-faire ressemble à celui des artisans. Mais (c'est la source de sa grandeur) une partie secrète de son esprit enregistre le dialogue qui se poursuit entre ses mains et ses yeux. Cet échange fournit la matière concrète d'une réflexion prolongée.

Elle est d'autant plus efficace que le matériau résiste moins. C'est une affaire de métier. À la suite de ce travail manuel, il arrive que la méditation silencieuse aboutisse. Souvent l'idée parvient alors à la conscience de manière fulgurante. C'est ce que Picasso (encore lui) a dit : « Je ne cherche pas, je trouve. » On peut lui répondre : « Mais non, Pablo, tu n'as jamais cessé de chercher… mais tu n'en dis rien à personne (et pas à toi-même). »

Parfois, la découverte vient par un hasard : une goutte de couleur tombe sur la toile précisément à l'endroit que le peintre pressentait. C'est que la tache de peinture était désirée par l'inconsciente tension de la recherche. Une artiste que j'ai bien connue disait : « C'est la main de Dieu. »

Souvent, hélas, rien ne vient. Après des années de fécondité, certains peintres ne découvrent plus. Il leur arrive, alors, de fabriquer leurs tableaux selon les goûts de leurs clients. Sont-ils devenus artisans ? Faussaires ? Je n'aurai ni la cruauté de le préciser ni celle de donner des noms.

La vie d'un peintre peut se diviser en trois parties.

D'abord : les années de formation (étude des techniques picturales). Jadis, il fallait apprendre à préparer les fonds, broyer la peinture, connaître l'alchimie du séchage… Aujourd'hui les pigments sont stables (les fabricants signalent les rares exceptions), les toiles sont bien préparées en usine, les propriétés des siccatifs, diluants, etc. sont indiquées par des notices. Parmi les peintres anciens, certains ne sont admirés que pour leur bonne technique ; aujourd'hui ce résultat pouvant être obtenu par n'importe qui, on exige du peintre un apport transcendant.

Au cours de la deuxième étape de sa vie, l'artiste tend vers cette transcendance. Quand il a terminé un tableau, il le regarde et il en est content (s'il ne l'est pas, il le détruit). Il se sent comme un explorateur qui a posé son pied sur un sol ferme qui, vite, devient familier. Il pourrait se reposer sur cet appui confortable, mais une force inéluctable le pousse vers un tableau suivant. Mieux faire ? Faire autrement ? Le contraire ? Aller plus loin dans le même sens ? Bref, un nouveau pas vers l'inconnu. Mais il ne faut pas s'égarer en route. Or, comme le but et l'orientation sont nébuleux, le peintre doit avoir une intuition juste… et de la

chance. C'est au cours de cette période que le peintre découvre que la suite de sa vie s'accomplira dans l'isolement. La méditation, la concentration le sépareront des autres hommes.

Les musiciens, les danseurs, les acteurs, les architectes, etc., par la nature même de leur travail, sont moins isolés.

J'ai décrit la succession des tableaux comme celle des pas d'une longue marche exploratoire. En réalité, chaque pas résulte de deux forces : l'une fait progresser les sentiments (de l'intuition à l'émotion puis à la ferveur) ; l'autre cherche la formulation. Or l'effort d'expression atténue l'émotion. Les deux forces, également nécessaires, sont-elles opposées ? C'est ce que pensait Olivier Debré. Il a dit : « La formulation tue la ferveur. » Je crois que l'on pourrait nuancer cette affirmation : il est certain que l'effort de réalisation exténue l'intuition mais je crois que, si l'intuition parvient à survivre, elle revient avec une subtilité et une force plus grandes. Il en va de même pour toute pensée : après avoir subi une contrainte afin d'être formulée, elle gagne en précision et en justesse.

Quoi qu'il en soit, les cheminements sont longs. C'est pourquoi les plus grands peintres sont souvent les plus vieux. Les toiles de la maturité de Rembrandt, Titien, Goya (ou pour citer des noms modernes : Ryman, Soulages, Rothko, etc.) sont belles, mais celles des dernières années font percevoir les plus étranges et grands mystères de l'être. Cet aboutissement est la troisième partie de la vie d'un artiste. De grands peintres n'y sont pas arrivés car ils sont morts trop tôt (Van Gogh, Raphaël, Pollock, etc.). Rien n'empêche le bon regardeur d'imaginer la suite de leurs poèmes interrompus…

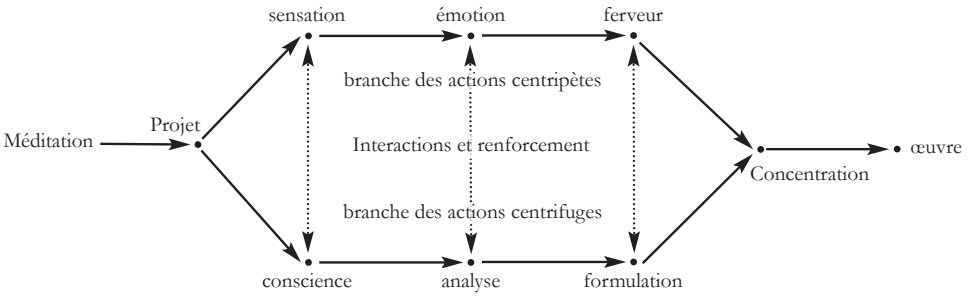
En attendant, je suis et resterai votre dévoué

Figure 1 : Le travail artistique se fait suivant deux chemins qui convergent pour aboutir à une œuvre.

L'un passe par la vie intérieure : l'artiste cherche à la fois à préciser ses sentiments et à les épanouir. Ils évoluent ainsi de la sensation à la ferveur en passant par l'émotion.

L'autre chemin (extraverti) conduit à la formulation, on y constate aussi une progression : il débute par la conscience et passe par l'analyse.

On peut faire correspondre, deux à deux, les étapes des deux chemins : à la sensation correspond la conscience ; à l'émotion, l'analyse ; à la ferveur, la formulation.



Quand un cycle est terminé, le peintre est généralement poussé, par nécessité intérieure, à entreprendre un nouveau tableau. Cela se représenterait par un graphe identique, mais, étant basé sur l'expérience précédente, le nouveau point de départ est situé au-dessus du précédent. La vie d'un artiste suit donc une spirale ascendante.

DEUXIÈME LETTRE

Madame,

Il m'est facile de faire des discours polémiques ou conventionnels, mais je suis moins à mon aise quand je tente d'exposer les sujets qui me touchent. C'est pourquoi, dans les lettres écrites pour vous, il n'y a pas une phrase que je ne voudrais corriger, commenter ou contredire.

Dans ma lettre précédente, je vous ai décrit le travail de l'artiste comme une fidélité. Il est certain qu'un peintre qui, comme un chaton, changerait de jeu selon l'humeur du moment ne parviendrait à aucun résultat. Mais il est parfois bon de s'écarter du projet principal pour aller visiter des territoires voisins. L'artiste qui aime musarder ainsi gagne une plus grande ouverture d'esprit et peut voir son œuvre de plus loin. Il reviendra à son projet avec une clairvoyance accrue.

Daniel Nadaud m'en parlait ce matin. Il disait qu'il reprenait, maintenant, une recherche qu'il avait abandonnée, il y a cinq ans, parce qu'il n'en avait pas eu, alors, une vision suffisamment claire. Il disait que son esprit, au lieu de cheminer droit, parcourt des « boucles ». Il constatait qu'il avait souvent progressé par régressions apparentes, fidélités infidèles.

Il parle de *boucles* quand je décris une marche *linéaire*. La contradiction n'est qu'apparente. Si on écoute bien ce que dit Nadaud, on note qu'entre le point où il a quitté une idée et celui où il la reprend, une réflexion s'est déroulée (comme un fil directeur). Il y avait, dans la confidence de Daniel Nadaud, une remarque importante : « Pendant qu'il travaille, l'artiste n'a de vision claire ni sur son projet ni sur le sens de l'œuvre en cours. »

Ces incertitudes se manifestent de manière parfois très concrète. Léonard de Vinci a écrit, pour le jeune peintre : « Je te conseille de regarder ton tableau dans un miroir afin que, vu en sens contraire, il te paraisse de la main d'un autre : tu jugeras mieux de tes erreurs. » J'ai connu des artistes qui regardaient le tableau qu'ils venaient de peindre en se mettant la tête à l'envers.

En fait, pendant l'exécution du tableau, l'œil suit constamment le travail de la main. C'est pourquoi on pourrait dire que l'œuvre vaut ce que vaut le regard. Pour discerner cette partie du travail, le spectateur doit se placer à environ soixante centimètres de la cimaise. C'est la distance qui sépare le peintre et sa toile. Parfois, il doit reculer de deux mètres (comme le peintre au travail) pour juger de l'organisation générale du tableau. Le spectateur tente ainsi de participer à la réflexion créatrice.

Car l'amateur moderne cherche surtout à partager les émotions du peintre. Il n'en a pas toujours été ainsi. Ou peut-être que si ? Dans la première hypothèse, il y aurait eu, à une époque que nous tenterons de préciser, un changement dans la manière de voir la peinture : une *moderne* aurait remplacé *l'ancienne*. Selon la seconde hypothèse, il y aurait toujours eu des amateurs pour partager les méditations secrètes des artistes.

Je ne reviendrai sur cette alternative que dans quelque temps car, dans ma prochaine lettre, je voudrais évoquer la diversité croissante des tendances de l'art.

C'est en vous demandant d'être indulgente envers mes inconstances que je reste fermement votre fidèle

P.S. : Malgré l'éclectisme de mes goûts et la curiosité qui me poussent à aller voir des artistes d'écoles diverses, tout ce que je vous écris provoquerait l'indignation de la majorité des critiques d'art contemporains. Ils m'accuseraient de *formalisme*,

me traiteraient de disciple attardé du critique Clement Greenberg (quoique j'aie lu peu de ses textes… et qu'ils ne m'aient presque rien appris). Vers 1960 il est devenu de bon ton de dénigrer le formalisme et de préconiser un art engagé. C'était le pop art. En 1970, la mode s'est détournée du pop pour adopter l'arte povera. Dès 1980 il convenait d'être *postmoderne*. Je crois que, depuis 1990, on en est au *context art**.

Je plaisante : les engouements ne commencent pas forcément avec les millésimes qui se terminent par zéro. Mais (nous en reparlerons) leur durée de vie est bien d'une dizaine d'années. Ils se sont succédé à ce rythme pendant toute l'histoire de l'art. Néanmoins ceux des trois dernières décennies ont un point commun : ils affirment que la manifestation sociale est plus importante que l'art. Or les œuvres inspirées par des questions d'actualité risquent de ne pas survivre à l'instant qui passe. Exemple : un objet créé en 1988 pour réclamer la démolition du mur de Berlin serait devenu anecdotique après 1989.

En fait la plupart de ces engagements sociaux sont mieux plaidés par des phrases que par des objets symboliques. Ils sont plus éphémères que la plupart des œuvres formalistes et, contrairement à ces dernières, ils ne peuvent pas servir de fondement à des recherches ultérieures. En revanche, une question aussi futile (en apparence) que d'analyser les frémissements émotionnels d'un oiseau qui serait brusquement plongé dans une obscurité totale peut inspirer une recherche artistique plus féconde.

* En réalité, il y a eu, pendant ces quarante ans beaucoup plus que quatre « mouvements » dans le monde de l'art (environ soixante).

Quelle que soit la technique de l'artiste (peinture, sculpture, photographie, montages vidéo, installation, etc.) pourvu que « ça marche » on dira que c'est moderne (ou postmoderne). Mais le véritable modernisme n'est basé ni sur les événements d'actualité ni sur les plus récents progrès techniques. Il est l'état des esprits qui s'attachent plus aux mystères de l'avenir qu'aux conventions du passé.

TROISIÈME LETTRE

Madame,

Je pense beaucoup à vous et je repense à ce que je vous ai écrit dans ma première lettre. Comme je l'ai fait dans la deuxième, je voudrais nuancer certaines affirmations et préciser mes propos. J'ai notamment parlé des peintres d'aujourd'hui dans des termes qui pourraient convenir à ceux d'hier. J'aurais dû mieux marquer leur différence car vous connaissez bien les anciens et voulez connaître les modernes. J'aurais donc dû, par exemple, préciser que ceux-ci n'utilisent pas tous des pinceaux : Tapiès travaille avec des truelles, Soulages avec des racloirs à lame de caoutchouc, Debré a confectionné des sortes de balais… Certes, les matériaux fabriqués en usine sont excellents… mais beaucoup d'artistes ne s'en contentent pas : ils en inventent d'autres, mieux adaptés à leur projet. Ainsi, délaissant les bons papiers *non acides* faits dans les grandes usines, certains travaillent sur des papiers exotiques ou sur des matériaux d'emballage. Plutôt que les excellentes pâtes de couleur en tube, Braque et Picasso ont collé les couleurs du papier journal (il est fragile et brunit en vieillissant… mais si bien !), du sable ou de la sciure de bois. Ces collages sur dessins au fusain font partie des œuvres modernes les plus hautement inspirées.

En vérité, en raison de la prolifération des idées, il y a presque autant de techniques que de « mouvements ». On appelle ainsi des groupements d'artistes qui ont les mêmes idées (ou théories). C'est souvent au cours de la première (ou au début de la deuxième) phase de leur carrière que les peintres aiment se grouper ainsi. Ensuite, chacun, absorbé par sa propre recherche, s'éloigne du groupe.

Les historiens de l'art ont fait de grands efforts pour classer, nommer et dénombrer ces « mouvements ». Leur nombre et même leurs noms varient d'un auteur à l'autre. Disons, pour fixer les idées, qu'au cours des cent dernières années on peut en compter une centaine. Je n'en mentionnerai que quelques-uns.

D'abord : l'impressionnisme. Lieu : Paris. Période : entre 1870 et 1900. Ces précisions sont réclamées par notre esprit, mais elles sont imprécises. En effet, beaucoup de mouvements ne sont pas nettement délimités par leurs auteurs. On pourrait soutenir, par exemple, que Véronèse est plus impressionniste que Pissarro. Mais il se trouve que le premier, contrairement au second, n'a jamais revendiqué l'appartenance à ce mouvement. L'impressionnisme a groupé des peintres qui pensaient que ceux qui les avaient précédés avaient accordé plus d'importance aux recettes d'atelier qu'à leurs propres (et sincères) sensations visuelles. Or ils en avaient deux sortes : l'une devant le spectacle du monde extérieur, l'autre devant ce qu'ils posaient sur leurs toiles (matière, couleurs, formes…).

Il est vrai que la vue des choses produit, sur certains artistes, des impressions intenses. Ils veulent alors inventer des techniques qui permettent de traduire ces émotions en peinture.

Il ne s'agit pas de reproduire la réalité. Pour s'en convaincre, il suffit d'imaginer la lumière émise par un ciel très bleu. C'est la plus forte. Si l'on applique sur une toile un bleu aussi intense, il absorbera toutes les radiations du jour sauf celles qui se situent dans la gamme des bleus (les longueurs d'ondes autour de 0,45 μ). C'est une très faible partie de la lumière naturelle (celle, de plus, à laquelle la rétine est le moins sensible). Donc l'artiste qui utiliserait, pour le ciel, un bleu profond, peindrait un jour très sombre.

Pour donner une impression de ciel lumineux, mieux vaut du blanc de titane (auquel on peut ajouter un peu de jaune de cadmium clair). Il suffit alors, pour rappeler la vraie couleur du ciel, de quelques touches de bleu de cobalt en haut du tableau. C'est une transposition des sensations naturelles vers des effets picturaux. Il en est de plus subtiles.

On peut observer ces traductions dans le travail de Monet. En effet, avant de s'arrêter à une formule, il en a exploré beaucoup d'autres. Par exemple, pour les nymphéas, il a fait des centaines d'essais avant de choisir les couleurs qui permettent de distinguer, dans les panneaux exposés à l'Orangerie (Paris), la vision de ce qui flotte à la surface (les fleurs, les feuilles) de ce qui est vu en transparence (les profondeurs de l'eau, le fond de l'étang) et de ce que la surface réfléchit (le ciel, les nuages, les arbres).

En fait, beaucoup d'artistes sont émus par la vue des choses et de nombreux mouvements modernes se sont attachés à peindre ces émotions-là. Par exemple, en mélangeant les peintres et les mouvements : Cézanne, les nabis (1890-1910), la *Neue Sachlichkeit*, Bonnard, Morandi, le *New Realism*, la figuration narrative et l'hyperréalisme (1965-1980), David Hockney, Szafran, Debré, Hollan… et (je la mentionne à contrecœur) la vogue actuelle des photographes* « sensibles » (réalistes ? naturalistes ? Quels peuvent être les sens naturels de ces mots dans des travaux d'art*ifice* ?).

* Il y aurait beaucoup à dire sur la « vérité » des photographies. Leur aspect dépend du système optique des appareils de prise de vue, des pellicules et des papiers. Tout cela fonctionne selon des principes différents de ceux de la vision cérébro-oculaire. Les films et les papiers sont mis au point par des chimistes qui travaillent à obtenir des couleurs conformes à l'idée (fausse) qu'ils ont de l'image mentale.

D'autres mouvements se sont détournés de l'anecdote afin de se consacrer à ce qui était (à leurs yeux) strictement pictural. J'y reviendrai à propos de l'abstraction, mais, dans cette lettre-ci, je préfère évoquer la variété et le sort des mouvements artistiques. Il y en a une centaine entre le XV^e^ et le XIX^e^ siècle. Puis, comme je l'ai mentionné plus haut, une centaine au XX^e^. Ces deux estimations donnent une idée de ce que certains nomment : « l'accélération de l'histoire ».

Mais, en regardant de plus près, la durée du cycle de chaque mouvement est, approximativement, restée constante. En effet, elle dépend des permanences des réactions de l'esprit humain. Il faut une dizaine d'années pour qu'un nouveau « langage » artistique s'accomplisse, pour que le public, d'abord surpris, l'accepte, pour que, enfin, la découverte (d'abord étonnante) tombe dans la banalité culturelle (et dans la routine commerciale). Ceux qui n'ont pas analysé cette évolution naturelle la désignent sous le nom (péjoratif ?) de « mode ». Son effet a parfois été si fort que certains artistes, après avoir connu une décennie de succès, ont dû s'expatrier pour survivre. Ce cycle peut s'observer aussi bien dans l'Italie du XV^e^ siècle que de nos jours. Par exemple Luca Signorelli (1450-1523) après avoir été choisi pour décorer la chapelle Sixtine (en 1481), et avoir été célébré à Florence, à Lorette, à Pérouse (1490)… a terminé sa vie pauvrement à Cortone. Lorenzo Lotto (1480- 1556), apprécié à Venise, à Bergame, à Trévise… entre 1515 et 1530, a été contraint de se retirer dans un couvent de Lorette. Je n'aurai pas la cruauté de nommer nos contemporains qui ont connu la gloire vers 1980 et l'ont perdue après 1990 (vous pourrez facilement en retrouver les noms). J'éprouve un plaisir honteux à constater que ce sont souvent des artistes que je n'avais pas aimés (Ah ! je l'avais bien dit !!!).

Les destinées des « mouvements » sont variables. Parfois ils ne survivent pas à l'éloignement de leurs créateurs. C'est le cas de Cobra ou de Support-Surface. Parfois ils continuent avec de nouveaux adeptes. Le surréalisme a inspiré au moins trois générations d'artistes.

Souvent un peintre isolé a plus de conséquences que tout un mouvement : Cézanne n'avait que peu de poids quand il a (passagèrement) fait partie des impressionnistes. C'est son travail tardif et solitaire qui a fait école.

J'écoute toute cette histoire comme une grande symphonie composée et dirigée par le Temps. Pendant que le violon joue une voix de la polyphonie, une trompette impose avec éclat un contrepoint. La flûte souligne le thème avec ironie (ou nostalgie, ou rondeur) et même l'humble triangle apporte un complément sonore, parfois incongru mais nécessaire à la plénitude de la partition.

Mais, évidemment, ce n'est pas le jeu du triangle que l'on retient dans une œuvre de Beethoven. Les peintres du scandale ont ainsi une place dans la symphonie picturale. Ils stimulent l'esprit de contestation qui, souvent, est nécessaire pour empêcher que le grand concert ne s'enlise dans la componction académique. Les *ready made* de Duchamp, les blagues d'Yves Klein ont été des incongruités habiles. Mais il est ridicule, quelques décennies plus tard, d'aller admirer un urinoir au musée. S'il doit avoir une place, c'est dans les archives, pour aider les historiens à comprendre un ancien et obscur passage du concert.

La symphonie s'amplifie et sa polyphonie foisonne (c'est, disions-nous, une des caractéristiques du temps qui passe).

Là où je vois la continuité de la pensée picturale, d'autres proclament la fin de l'Histoire et prétendent que l'art en est mort.

Mais ils affirment que, néanmoins, la recherche a poursuivit son cours et ils font l'éloge des nouveautés*. Je vous en nomme quelques-unes (en désordre) : audiovisuel, vidéo, Land-art, images fractales, bandes dessinées, happenings, images informatiques, appropriation, simulation, photocopie (Copy-art), E.A.T. (Experiment in Art and Technology), Earth Art, Funk Art, Art and Language, effets synthétiques, art conceptuel, installations, effets « scientifiques » appliqués aux arts plastiques, ratons laveurs, graffiti, Body-Art, et, comme ma liste est incomplète et incohérente, elle doit se terminer par un grand **ETC**.

Je ne méprise aucune de ces expériences, mais je ne les décrirai pas dans mes lettres car je ne voudrais pas abuser de votre patience. En outre, quand ces essais sont faits avec sincérité et talent, le travail de l'artiste est de la même nature que celui des peintres qui me servent d'exemple dans cette suite de lettres.

Dans la prochaine, je décrirai celui à qui l'artiste destine son travail : l'amateur. Marcel Duchamp a dit de lui : « C'est le regardeur qui fait le tableau. » Si on ne lit pas cette phrase comme une expression excessive de la modestie d'un peintre, on y trouve la question fondamentale sur la nature des rapports entre la réalité objective et la connaissance.

Me conserverez-vous votre bienveillance ? Je reste votre dévoué

* Ils montrent ainsi que leur raisonnement concernant l'histoire de l'histoire est faux. Mais, dès lors que l'art qu'ils préconisent n'est pas pictural, ils révèlent qu'ils détestent la peinture.

QUATRIÈME LETTRE

Madame,

J'avais hâte de vous parler de celui qui est nécessaire à l'artiste car, pas plus que le bavard ne peut parler à l'obscurité de la nuit, le peintre ne peut faire une œuvre qui ne soit destinée à un regard. Non pas venu de l'œil inquisiteur d'un juge ni de celui d'un expert mais bien du regard clair et pur du véritable amateur ; celui par qui s'accomplit l'improbable et pourtant fréquente rencontre de deux êtres.

À ma connaissance, Aristophane est le premier écrivain qui ait mentionné la peinture. Son ton me paraît si simple et normal que je me demande (comme il m'arrive souvent, pour les anciens Grecs) si je ne construis pas (par présomption) une image d'autant plus familière et fausse que leur société était différente de la nôtre. Aristophane a aimé les peintures de Polygnote (*Les Oiseaux*), a méprisé celles de Pauson (*Thesmophor*), loué Zeuxis. Il a écrit (selon Plutarque) divers jugements sur l'art qui lui était contemporain [1]. La modernité des propos d'Aristophane sur l'art me confirme que l'enthousiasme pour la peinture est une caractéristique de l'espèce humaine. Je crois, qu'il y a trente mille ans des hommes ont payé très cher pour que des artistes décorent la grotte de Chauvet. Je crois aussi que ces fresques (les plus anciennes que l'on connaisse) font suite à des peintures bien plus anciennes, perdues (ou à découvrir).

Mais les animaux qui sont peints là ne se seraient pas reconnus. En vérité, seuls les êtres humains voient un oiseau en regardant *Le Chardonneret* de Karel Fabritius.

Beaucoup plus normalement, tout autre animal n'y verrait qu'une planchette de bois couverte de taches de couleur. Plutôt que par son image, il reconnaîtrait l'oiseau au frémissement caractéristique de son vol.

Je vous disais que les amateurs qui ont fait décorer les grottes de Cosquer ou de Lascaux ont fait appel aux artistes les plus renommés de leur époque (il existe beaucoup de grottes moins bien peintes) car ils ont voulu (et obtenu) un cadre envoûtant. En attendant que mon affirmation soit confirmée par l'archéologue qui découvrira l'original du contrat de commande passé par le chef de la horde de Lascaux au « Picasso » de son temps, je citerai les sources connues les plus anciennes : Élien [1] prétend qu'Archélaos, roi de Macédoine (413-399 av. J.-C.) avait attiré à sa cour des philosophes, des poètes et des peintres en rétribuant généreusement leurs prestations (Socrate avait refusé son invitation). Pour une grande fête (en 406 av. J.-C.), il a payé quatre cents mines une décoration peinte par Zeuxis. Pline (23-79) se fait l'écho de plusieurs contrats, souvent très antérieurs à son époque. Par exemple, Lucullus (env. 100-60 av. J.-C.) aurait commandé, pour deux talents, une copie du portrait que le peintre Pausias (380-330 av. J.-C.) avait fait de sa maîtresse, Glycère.

Vous allez rire : Adolphe Reinach [1] propose une équivalence de ces sommes en francs-or de 1913 ! 36 800 francs pour 400 mines et 12 000 pour 2 talents. Encouragé par cet exemple (cette présomption !), je suggère (parlant le jargon d'un commissaire-priseur) les prix de 140 000 euros (1999) pour le Zeuxis et 45 000 pour la copie du Pausias. Ah ! vous avez souri ! Vous savez que cette évaluation est impossible et vous savez que je sortirais trop de mon propos en tentant de dire pourquoi !

Toutefois, la tentative d'Adolphe Reinach est suffisante pour affirmer : « Les tableaux célèbres coûtaient alors encore plus cher que maintenant ». Cela est confirmé par les archives que nous possédons depuis le XV^e^ siècle [2], [5], [17].

C'est que les amateurs n'achetaient pas un travail artisanal. Ils n'auraient, alors, accepté de payer que la somme des coûts des matières premières et de la rémunération du temps passé pour exécuter et commercialiser le tableau. Ces coûts varient peu selon l'offre et la demande, disons : entre mille et deux mille euros par mètre carré de tableau.

La différence entre le prix du tableau artisanal et de celui pour lequel aucun sacrifice n'est trop grand est celle que l'amateur accorde à la *transcendance*. (J'ai hésité avant d'utiliser ce mot. J'en évite aussi d'autres qui conviendraient à mon propos : *âme, spiritualité, illumination, ascèse, dévotion,* etc. Ils sont devenus suspects depuis que les prêtres de toutes sectes les ont pervertis.)

Pour l'amateur, la rencontre avec une œuvre nouvelle peut provoquer une émotion bouleversante au point, quand la découverte est assez puissante, d'être déconcertante et de créer une sorte de malaise. Contrairement à ce que voulait Nicolas Poussin, le but, alors, n'est pas la *délectation* mais la fermeté dans l'exploration des mystères de l'être. L'artiste dont une longue méditation a accru la force est pris comme guide par ceux qui ne se sentent pas capables d'une si intense concentration d'esprit. En somme, l'amateur aurait aimé être un artiste s'il en avait été capable.

Or (je parle un peu par expérience), quand il s'essaye à peindre, l'amateur parvient rapidement à un point où, ayant terminé un tableau, un projet s'impose à son esprit pour un suivant.

S'il l'entreprend, il peut s'y concentrer au point de ne plus être assez disponible pour regarder les recherches des autres artistes. Au contraire, s'il veut continuer à être capable d'admirer, il doit abandonner ses propres tentatives pour se faire l'adorateur des œuvres des artistes dont la méditation est plus avancée que la sienne. Ce renoncement a un nom : l'amour.

Mais l'amour des amateurs n'est pas exclusif. La faiblesse qui les empêche de devenir des artistes leur donne, en contrepartie, la liberté d'aller aussi aimer ailleurs. Et de constituer, pour leurs jardins intérieurs, des groupements de recherches diverses faits par le rapprochement des œuvres qu'ils ont admirées. *Belleze diverse*, multiples splendeurs, vertiges d'inconstance !

De même que l'artiste a dû passer par deux phases avant de s'accomplir, les qualités de l'amateur ne lui sont pas données entièrement à sa naissance. On peut décrire sa vie comme le passage successif de quatre degrés.

Le premier est un apprentissage de la sensualité du regard. Le jeune amateur voit les formes et les couleurs de son époque dans la vie plus encore que sur des tableaux. La découverte, il y a trente ans, des colorants cyophtaléïques a fait percevoir, dans les vêtements et dans les publicités, des intensités de verts et de bleus que les générations précédentes n'avaient pas soupçonnées. Certains décors de théâtre offrent actuellement des sensations étonnantes. J'ai été charmé par de grands pans de décors qui prennent des couleurs variées, intenses, lumineuses et uniformes. Je ne sais pas comment on obtient ces effets presque fluorescents, mais j'admire.

Après avoir aimé regarder ce qui l'entoure, le jeune amateur regardera les œuvres des artistes de sa génération (ou à peine plus âgés que lui), il écoutera leurs commentaires, suivra,

d'exposition en exposition, l'évolution de leur travail pendant plusieurs années (décennies ?). Il lira des analyses, des critiques, des poèmes qui tentent, en mots, de décrire ce que les artistes expriment par formes et couleurs.

Sa vision changera un peu. Il saura pourquoi il se sera dépris d'un artiste, pourquoi il s'est pris d'intérêt pour un nouveau mouvement, d'admiration pour un peintre qu'il ne connaissait pas ou qu'il avait méconnu. (Je vous avouerai que je suis, aujourd'hui, moins ému par les tableaux de Paul Klee qui me bouleversaient quand j'étais jeune que par certaines œuvres de Ryman ou de Rothko. Ce que j'aurais à dire à ce sujet me ferait trop sortir du cadre que j'ai fixé à ces lettres.)

Dans une troisième étape de sa vie, l'amateur se demande comment et pourquoi les artistes qu'il admire sont arrivés à faire ce qu'ils font. Cette question l'amène à regarder avec attention les œuvres des peintres de la génération précédente (ceux qui ont influencé les artistes d'aujourd'hui soit en les incitant à poursuivre leur voie soit en les poussant à la révolte). L'effort de voir aujourd'hui des objets d'hier apprend à imaginer le passé avec l'intensité du présent. L'amateur va, ensuite, vouloir connaître les maîtres de ces maîtres.

Il fait ainsi l'apprentissage de l'histoire de l'art en remontant le temps au lieu, comme on le préconise habituellement, de suivre le sens chronologique. Il est poussé par une intense curiosité et non, comme les étudiants en histoire, par le désir d'acquérir de la culture ou des diplômes. Ce savoir d'autodidacte est lacunaire (j'ai plus lu les textes de Léonard de Vinci que ceux de Piero della Francesca… et pourtant je préfère les peintures du second à celles du premier)… mais les programmes universitaires (basés sur les années scolaires) ont encore plus de lacunes.

Dans une quatrième phase, l'amateur, qui a beaucoup aimé au cours de sa vie, ressent de la lassitude. Son esprit est chargé de connaissances, de souvenirs qui tendent à devenir, à ses yeux, des références et des critères. Certes, il a appris à voir (la subtilité, la sensualité du regard ne cesse d'augmenter au cours de la vie) mais, fatigué par les sollicitations de la nouveauté, il a tendance à utiliser son expérience pour la juger. Les (inévitables) maladresses des jeunes artistes lui paraissent plus importantes que les signes précurseurs des idées à venir.

Détestable vieillesse !

Qu'il me soit donné de garder le plus longtemps possible la fraîcheur du regard. Je renoncerais à toutes les connaissances que j'ai acquises dans la joie et qui me servent, maintenant, surtout à mesurer mon âge !

Donc, malgré la symétrie de leurs fonctions, l'artiste et l'amateur n'ont ni la même densité ni le même destin. Le travail de méditation concentré et fidèle donne au premier un poids que le second, occupé à passer d'un sujet à un autre, ne peut atteindre. En vieillissant, le peintre accède à des révélations extraordinaires alors que l'essoufflement engage l'amateur au renoncement le plus ordinaire.

À propos des peintres, je vous ai écrit quelques noms (je m'astreins à le faire peu afin d'éviter de me laisser aller à écrire une sorte d'histoire critique de l'art contemporain. D'autres l'ont déjà fait, et bien fait). À propos des amateurs, je n'en citerai qu'un seul : Michel Seuphor.

Il n'était qu'un jeune homme plein de vitalité et de curiosité (notamment pour la peinture sentimentale qu'il pratiquait un peu). Il semblait destiné à devenir un écrivain (c'est d'ailleurs ce qu'il est devenu… entre autres choses) quand, en 1920 (il avait

dix-neuf ans), dans sa ville d'origine (Anvers), il a vu des tableaux étonnants. Ils étaient peints par Jozef Peeters, un élève de Mondrian. L'enthousiasme de Seuphor a été tel que, malgré de grandes difficultés financières, il est venu rejoindre Mondrian à Paris et il y est resté plusieurs années pour mieux comprendre le sens de cette révélation visuelle.

Ensuite, guidé par des antennes frémissantes, Michel Seuphor a découvert les peintres d'avant-garde que les meilleurs amateurs ne savaient pas encore voir. Après avoir fondé l'association et la revue *Cercle et Carré,* il a organisé, en 1930, une exposition d'œuvres alors presque inconnues et que, maintenant, tous les musées recherchent. Il a collaboré avec Robert et Sonia Delaunay, Mondrian, Arp, Kandinsky, Schwitters, Le Corbusier, Torrès-Garcia, Vantongerloo… Mais cette liste devient trop longue, je l'interromps donc en me contentant de nommer, parmi les artistes qui restent inconnus du grand public un de ceux qui m'impressionnent le plus : Wladyslaw Strzeminski. On ne peut voir ses œuvres qu'au musée de Lodz ou dans les expositions à qui ce musée a fait des prêts. Quand l'artiste Elena Vieira da Silva a visité une de ces expositions (au musée d'Art moderne de la ville de Paris, en 1978), elle a dit : « C'est extraordinaire : ils avaient réalisé, il y a quarante ans, ce que nous cherchons à faire maintenant… et nous ne le savions pas ! »

Étant un jeune homme vibrant de sensibilité et d'admirations, Seuphor a accumulé des émotions, des souvenirs. Il est devenu critique et historien d'art. Mais pendant les vingt dernières années de sa vie (il est mort en février 1999), il a cessé de visiter des ateliers ou des expositions. Il n'a plus rien écrit sur la peinture. Il a donc vécu les quatre étapes du destin de l'amateur (= celui qui aime).

J'ai suggéré que les amateurs de peinture auraient voulu être peintres. Seuphor a tenté de peindre. Ses essais me paraissent excellents… mais ce ne fut pas l'avis de Mondrian qui lui a dit : « Rien ne pousse au pied des grands arbres. » Seuphor a donc cessé de peindre (néanmoins, il a continué à réaliser une œuvre innovatrice et profonde dans ses dessins). Il n'est pas devenu un peintre et est resté un amateur exemplaire (il a été un créateur dans d'autres domaines, notamment : la poésie).

J'avoue que la phrase par laquelle Mondrian a découragé Seuphor me scandalise. Il abusait de son autorité et de son âge (il avait cinquante-trois ans, alors que Seuphor, débutant dans cet art, n'en avait que vingt-cinq). En outre, Mondrian (ce grand chêne !) était bien content que des petites plantes (Vantongerloo, Van Doesburg, etc.) aient poussé à ses pieds puisqu'il aimait à être le sage du groupe de Stijl où il imposait ses idées. Mais jusqu'à sa mort, Seuphor a accepté, avec reconnaissance, l'avis négatif de Mondrian. Son penchant pour l'amitié et l'admiration était plus grand que ses (éventuels) regrets.

Je voudrais vous envoyer, Madame, avec l'expression de mon dévouement, un peu de la lumière du printemps que je vois, de ma table de travail, à travers les arbres du verger de la vieille maison normande d'où vous écrit, votre

CINQUIÈME LETTRE

Madame,

Ne croyez pas que les amateurs soient tous comme ceux que je vous ai décrits dans ma lettre précédente.

Il y a aussi des vaniteux. Ils ne s'intéressent à la peinture que si elle donne du prestige aux murs de leurs demeures. Ils y affichent des artistes dont les noms sont les célébrités du moment. En outre, ils aiment que l'on sache que ces tableaux leur ont coûté cher. C'est pourquoi ils les achètent chez des marchands qui pratiquent des prix élevés. La plupart d'entre eux décrochent de leurs murs les tableaux quand ils sont passés de mode. D'autres (les superbes) les gardent plus longtemps car ils sont infatués de leurs choix.

Il y a aussi des spéculateurs. Ils ont appris que la peinture pouvait coûter très cher et ils espèrent faire de bonnes affaires en l'achetant à bon marché. Comme cela n'est pas possible pour les peintres en vogue, ils espèrent devancer la mode. Ces spéculateurs sont, généralement plus naïfs que malins. Pourtant ils se considèrent souvent comme des professionnels : des marchands de tableaux ou des courtiers se sont ruinés à ce jeu comme de simples parieurs aux courses de chevaux.

Il y a aussi des collectionneurs. Ils ont la manie d'amasser des objets. Mais ils sont parfois ardents et généreux. Ce sont alors aussi de véritables amateurs. Ils choisissent selon leur cœur, mais ne dédaignent pas les conseils. Parfois leurs enfants continuent à collectionner. Les meilleures pièces aboutissent souvent dans des musées (par dons ou dations). Certains collectionneurs, en prenant de l'âge, établissent des institutions.

Par exemple : la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence ou celle de Bayeler près de Bâle.

Beaucoup de ces fondations deviennent des musées (exemple : la collection Masurel au musée de Villeneuve-d'Ascq… ou la collection du musée Hébert de La Tronche).

Il y a, enfin, des gens de goût qui visitent des galeries, lisent des livres ou des revues d'art. Quand ils ont des amis artistes et qu'ils sont doués d'un « regard juste », ils peuvent avoir une influence. Ils constituent un groupe trop flou pour que l'on puisse estimer leur nombre. Mais il serait injuste de les oublier. En effet, le monde de l'art est comme une pyramide : on admire le brillant sommet, mais il ne saurait se tenir à son altitude s'il lui manquait une assise large et terne. Les hommes de goût se placent, je ne sais où, dans le foisonnement' de la maçonnerie.

Mais je me pose une question : l'éclat du sommet est-il celui de la Beauté ? Ceux qui parlent d'art emploient souvent ce mot, mais (vous l'aurez sans doute remarqué) je l'évite. En effet, il s'emploie indifféremment pour désigner des conformités académiques, des émotions primaires et des révélations.

Il existe, sans doute, dans la partie limbiale de nos cerveaux, des exultations primales : les fleurs se parent, pour attirer les abeilles, de couleurs et de parfums qui nous ravissent aussi. Les oiseaux jardiniers d'Australie décorent les abords de leurs nids avec des agencements colorés que nos artistes tentent de réussir dans leurs installations. Tous les êtres dotés de langage expriment leur bonheur à la vue d'un coucher de soleil sur la baie de Rio (ou même derrière le cerisier que je vois de ma fenêtre). Mais il est clair que cette beauté-là (ne serait-ce qu'à cause de son évidence) ne peut pas servir directement à un peintre. Sa représentation servile (par photographie ou peinture), signe d'un

renoncement de l'esprit ou d'un ramollissement mental, mérite d'être traitée de « pauvre kitsch ».

Quand, devant un tableau de Picasso, un élève de sixième, répugnant à l'effort, s'exclame : « C'est affreux ! », il définit, *a contrario*, un critère d'une plus véritable beauté. Celle qui oppose la concentration d'esprit du « petit bonhomme » (celui qui avait imaginé des idoles éoliennes) à Myron (Ve siècle avant J.-C.) qui deux mille ans plus tard, a réalisé l'harmonie facile (naturaliste) du discobole. On peut admirer le « métier » de Myron, on est réjoui par un coucher de soleil mais on est plus étrangement et plus profondément ému lors de la découverte de la peinture de Ryman… ou de la brusque compréhension de la théorie de la Relativité. En effet, ces prouesses de l'esprit sont des révélations d'un nouvel horizon spirituel.

Ces horizons ont été dévoilés au cours de notre histoire d'hommes occidentaux. Or, dans d'autres cultures, des hommes ont aussi fait de grands efforts d'esprit et ont produit des idées, des poèmes et des objets d'art. Nous trouvons de la beauté dans des réalisations dont nous ne comprenons pas toujours la cohérence culturelle. Nos pressentiments sont-ils justes ? Constatons-nous, ici, la similitude des structures humaines ? Nous en revenons à la question : « Ces hommes-là voient-ils ce que nous voyons ? » Ou à l'opposition entre la phylogenèse et l'ontogenèse.

Peu importe la réponse si l'objet exotique provoque un élan de créativité artistique.

En vérité, les liens entre, d'une part, les notions de Beauté, les exaltations, les conventions culturelles et, d'autre part, les solitaires efforts de découverte méritent une analyse qui sort du cadre de cette lettre.

Je vous dédie la lumière qui éclaire le parfum des cerisiers en fleurs. Il vous convient car il est discret et délicieux. Votre fidèle

SIXIÈME LETTRE

Madame,

Vous savez, bien sûr, ce que fait un marchand : il se place entre le producteur et l'acheteur. Il affirme que l'artiste (en amont) ne doit pas se laisser distraire de sa production par des démarches commerciales (vers l'aval).

Si (comme il convient) il a une perception plus aiguë que celle du grand public, il doit avoir été le premier à être ému par le travail d'un peintre-créateur. Il commence donc son travail en faisant, pour l'amateur, un premier choix. Il continue en l'aidant à surmonter le choc (parfois désagréable, disais-je) provoqué par la rencontre avec une œuvre véritablement profonde (inventive). Il est alors un truchement. Il faut qu'il connaisse, d'une part, le langage muet de l'artiste, d'autre part, celui (bruissant) de l'amateur. Il doit pouvoir changer de discours selon les caractéristiques de ses interlocuteurs.

Vers 1945, quand j'ai commencé à visiter les galeries d'art, il y en avait moins de cent à Paris. Mais je ne m'intéressais qu'à une dizaine : celles qui savaient montrer l'art d'avant-garde*. Elles suffisaient à rendre exaltante une promenade dans Paris. La ville est belle. Et, quand on est lassé des rues, on trouve, chaleureusement ouvertes, les portes des galeries et l'on contemple, sur les cimaises, des œuvres qui stimulent la pensée ou font la délectation du regard. Les marchands qui aiment leur métier parlent volontiers de leurs peintres.

* Il est de bon ton, aujourd'hui, de mépriser l'*avant-garde*. Pourtant si l'art est une recherche, il y aura toujours des peintres qui auront trouvé avant les autres.

Si un artiste (ou un autre amateur) vient à entrer dans la galerie, la conversation s'élargit. J'ai appris dans ces rencontres plus que dans mes lectures ou dans les visites des musées. Il y a, en effet, chez les animateurs des galeries, une grande diversité de goûts, d'idées ou de personnalités.

Je me limiterai à évoquer deux hommes qui m'ont aidé à découvrir l'art de mon époque.

L'un, Pierre Loeb, avait ouvert, en 1924, une galerie au coin de la rue des Beaux-Arts. Vers 1945, quand je lui rendais visite (j'étais un simple passant), il commentait pour moi les tableaux exposés, puis il allait chercher des toiles au fond de sa réserve pour étayer ses propos. Jamais il n'a tenté de me vendre une pièce. (Je n'avais, d'ailleurs, pas l'aspect d'un acheteur : j'étais vêtu de vieux habits et j'étais chaussé de galoches d'ouvrier fondeur…) Pierre Loeb ne choisissait pas les artistes qu'il exposait dans sa galerie sur des considérations commerciales : il espérait que les vrais amateurs partageraient ses enthousiasmes et qu'ils seraient assez nombreux pour que son commerce prospère. Il a eu raison : les plus grands collectionneurs de l'époque venaient régulièrement acheter chez lui. Ils ont eu raison : Pierre Loeb ne leur a vendu que des tableaux qu'il avait sélectionnés dans les ateliers des artistes. Il n'y avait donc aucun doute sur l'authenticité de ce qu'il vendait. Si, quelque temps plus tard, le client avait un remords, Pierre Loeb lui rachetait le tableau, sans hésitation, au prix auquel il l'avait vendu. Les artistes lui faisaient confiance. Ils avaient raison : jamais Pierre Loeb n'a perdu ou endommagé de pièce (fût-ce un simple croquis) et il a toujours honoré ses engagements.

Vous sentez, évidemment, combien cette honnêteté est nécessaire car rien de bon n'est possible entre des artistes, un marchand et des collectionneurs sans une confiance sans réserve.

Tout le monde n'est pourtant pas de cet avis : la presse a mentionné plusieurs marchands, experts, avocats (?) ou commissaires-priseurs qui n'ont pas hésité à faire des affaires douteuses ou à proposer des œuvres de faussaires. Sans parler de ceux qui pensent (et c'est arithmétiquement exact) que leur bénéfice serait amoindri s'ils devaient payer au peintre la pièce qu'ils ont vendue.

Pierre Loeb cherchait à découvrir de jeunes artistes inconnus. Quand il aimait leur travail, il s'engageait sans réserve : il organisait des expositions en France et à l'étranger, achetait des tableaux, proposait des contrats (une mensualité régulière permet à l'artiste de vivre avant d'être connu des amateurs ; en contrepartie, le marchand a une exclusivité), informait les médias, veillait à ce que les noms de ses artistes soient présents dans les manuels, les dictionnaires, les salles de vente. Bref, lentement, grâce à lui, le peintre arrivait à « avoir une cote » (comme on dit dans le jargon du métier).

Par sa générosité et ses explications, Pierre Loeb a suscité des vocations de collectionneur chez des jeunes gens.

Voici les noms des artistes que Pierre Loeb a découverts ou dont il a aidé la réussite (je feuillette le catalogue de l'exposition d'hommage qui lui a été consacrée par le musée d'Art moderne de la ville de Paris et par le musée d'Ixelles en Belgique) : Arp, Soutine, Picasso, Pascin, Antonin Artaud, Miró (aussi : une grande exposition surréaliste), Balthus, Hélion, Wifredo Lam, Chagall, Dufy, Max Ernst, Léger… Après la guerre : Riopelle, Vieira da Silva, Zao Wou Ki, Giacometti, Brauner, Szenes, Mathieu, Kallos, Agathe Vaïto, Dodeigne, Wols, Henri Michaux (cités en désordre… et j'en ai passé !).

Évidemment les tableaux étaient chers. Mais leurs prix ont souvent décuplé depuis. Pierre Loeb est mort en 1964.

Il me paraissait un vieil homme (il avait à peu près l'âge de mes parents). Je crois qu'en vieillissant je suis arrivé à lui ressembler physiquement.

L'autre vendeur de tableaux est Guy Resse. Il avait à peu près mon âge. On peut lui appliquer tout ce que je viens d'écrire sur l'honnêteté et l'enthousiasme. Quant au flair, il était encore plus nécessaire à Guy Resse qu'à Pierre Loeb car il ne pouvait pas, comme ce dernier, s'appuyer sur des artistes déjà connus. Comme il n'avait pas d'argent, Resse n'achetait que peu de tableaux. En fait, il « tenait boutique » (rue Grégoire-de-Tours) sans être marchand puisqu'il n'avait pas acheté les tableaux qu'il présentait. En cas de vente, il se contentait d'une commission de près de la moitié de ce que les boutiquiers réclament de nos jours (sans qu'ils fassent un travail de découverte et de promotion comparable à celui de Resse). Les artistes dont il exposait les œuvres n'étaient pas toujours sortis de l'académisme de leur école : Guy me montrait les signes de l'originalité qui commençait, chez eux. Dans les hésitations de la jeunesse et les bégaiements de la création indécise, Guy voyait les promesses des solides découvertes à venir.

Les tableaux ne coûtaient pas cher : beaucoup de jeunes collectionneurs ont découvert la peinture grâce à Guy Resse et ont pu commencer à acheter chez lui alors qu'ils n'avaient pas de d'argent. Je ne me demande pas si leurs acquisitions d'alors ont pris une valeur de marché : il ne s'agit ici que d'élans du cœur et personne n'a jamais regretté que son cœur ait battu. Guy Resse s'est rarement trompé. Les marchands le savaient et ils venaient souvent choisir chez lui les peintres dont ils s'attachaient l'exclusivité. C'est dans sa petite galerie que j'ai vu (entre autres) des œuvres de : Abboud, Alcopley, Geneviève Asse, Bellmer, Boumeester, Martin Barré, Gaston Bertrand, Bigot, Bissière,

Pierrette Bloch, Colette Brunschwig, Bryen, Marcelle Cahn, Chaminade, Jeanne Coppel, Corneille, Dilasser, Dmitrienko, Doucet, Downing, Gardair, Guitet, Hadad, Esther Hess, Heurtaux, Ida Karskaya, Laubiès, Leppien, Anna Mark, André Marfaing, Nallard, Aurélie Nemours, Reuterswärd, Stempfel, Sugaï, Szenes, Tanning… (Je me réfère au catalogue d'une exposition qui a été faite, en hommage à Guy Resse en 1990, par Geneviève Thévenot dans sa maison de Maillot, près de Sens).

Guy Resse est mort en 1976.

Je reviens à la fin de ma lettre précédente pour y ajouter une confidence : en décrivant ceux qui aiment la peinture mais qui n'achètent pas de tableaux, j'ai pensé à mon propre comportement dans les années qui ont suivi la guerre. L'idée de posséder des objets me déplaisait. J'ai un peu changé depuis : je continue à ne pas aimer l'idée de collectionner, mais j'ai constaté que l'on voit mieux une œuvre que l'on aime quand, chez soi, on s'arrête chaque jour pour mieux la découvrir. Surtout, je sais que, puisque je ne suis pas un artiste, ce n'est qu'en acquérant des tableaux que je peux participer à la pensée picturale de mon époque. Si des gens comme moi n'achetaient pas, comment les jeunes artistes sortiraient-ils de leur isolement ? Car l'amateur est le seul interlocuteur du peintre et l'on peut douter de ses compliments tant qu'il n'a pas prouvé sa sincérité par des achats.

Mais chacun (amateur, curieux ou collectionneur) peut fréquenter les galeries d'art sans rien acheter. Il y en a une vingtaine qui méritent que l'on se déplace. Aurai-je le plaisir de les visiter avec vous ?

Votre dévoué

SEPTIÈME LETTRE

Madame,

En vous décrivant, dans ma lettre précédente, le rôle (salutaire) du marchand de tableaux et en évoquant les meilleurs d'entre eux, j'avais omis de dire ce que font les autres.

Les moins bons sont nuisibles en répandant des propos absurdes. Faut-il leur pardonner parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font ? Ce qu'ils disent montre, en effet, qu'ils n'ont compris ni la fonction de l'art ni la leur. Alors qu'ils devraient rendre l'art accessible, ils imposent au public leurs propres égarements. Ils sont donc les premiers responsables des malentendus (nous verrons qu'ils sont suivis de près par beaucoup d'autres personnages). Leurs méfaits sont inévitables. D'abord parce que l'on ne peut rien contre la sottise et la prétention réunies et, surtout, parce que toute tentative de réglementation ruinerait la liberté sans laquelle l'art ne peut exister : on a vu comment la pensée artistique a succombé dans les pays totalitaires alors que les supercheries et les falsifications s'y sont développées.

Espérons que ces mauvais marchands renoncent à leurs entreprises. Cela est probable : ceux qui sont venus à ce métier pour y gagner un argent facile le quitteront quand les temps seront durs.

Hélas, parmi les marchands incompétents, certains ont été moins incités par le gain facile que par leur vanité. Ils pensaient que le métier avait un statut social avantageux. Il est possible qu'ils soient désabusés quand ils constateront qu'ils seront socialement abaissés par leurs échecs financiers. Car le monde va ainsi : il prête toutes les vertus aux riches et tous les vices aux pauvres.

Vous vous souvenez, peut-être, de ce reportage (naïf ?) sur un couple de riches marchands parisiens et sur leurs artistes. Ils avaient accepté d'être filmés pendant un an. Puis, l'auteur leur avait soumis le montage qu'il avait réalisé. Comme la fatuité rend aveugle, ils avaient approuvé le film. Le public, lui, a tout de suite vu le mélange de cynisme, d'arrogance, de mépris pour l'art (mais de vénération pour les prix élevés). Les cotes des artistes filmés dans le reportage ont-elles baissé ?

Ce cas était à la limite de la malhonnêteté commerciale ; voyons ceux qui ont franchi la limite. Ils ont, eux aussi, une influence néfaste sur la réputation de l'art. Je n'ose citer des noms, mais, à mes portraits, vous reconnaîtrez les modèles : vous en avez lu les exploits dans votre journal. Hier, un commissaire-priseur, avec la complicité d'un homme politique « important », a gagné de l'argent au détriment des héritiers d'un artiste célèbre. Il y a quelques années, un marchand, avait proposé, dans la foire aux arts (FIAC), des tableaux achetés à un faussaire notoire. Quand un collectionneur a découvert la falsification, au lieu de s'excuser et de retirer les tableaux litigieux, le marchand a cru pouvoir s'en sortir par le haut : il a crié plus fort et a menacé celui qui l'avait démasqué d'un procès en diffamation. L'effronterie n'a pas entièrement réussi : il a été admis que les tableaux étaient des faux… Mais elle n'a pas entièrement échoué : le marchand, toujours prospère, compte parmi les plus connus (respectés ?) de Paris.

En vérité, j'ai placé la malhonnêteté au deuxième rang des défauts du marché parce que (comme les documents les plus anciens l'attestent) elle a toujours existé et que l'art a survécu.

La permanence des pratiques frauduleuses s'explique par la différence entre les prix des tableaux bien faits et de ceux qui sont très cotés : elle va de un à mille !

Comme certains maquignons utilisent des procédés séculaires pour faire passer un mauvais cheval pour un bon, des vendeurs de tableaux ont, à toutes les époques, tenté, par les mêmes arguments de faire passer des faiseurs pour de « grands voyants ». Ils ont, aussi, vendu des copies pour des originaux*.

Les marchands et les commissaires-priseurs ne sont pas les seuls tricheurs du monde de l'art. Certains artistes, aussi, trompent leurs clients.

Nous avons déjà dit que les amateurs n'étaient pas tous des anges. Ils jouent parfois des rôles de bêtes ou de fourbes dans les farces du théâtre des Arts. Par exemple : quand ils achètent leurs tableaux chez des faussaires pour les payer moins chers que chez les artistes célèbres. Pourquoi ? demanderez-vous. Par exemple, aux USA, pour déclarer au fisc le prix d'un tableau authentique : cela leur rapporte des dégrèvements d'impôts. En outre, ils auront pu, à bon compte, épater leurs amis avec des murs aussi bien décorés que la poitrine d'un général.

Les musées américains exposent ainsi des faux notoires dont la présence a été imposée par des donateurs qui les ont fait passer dans un lot où se trouvaient aussi de bons tableaux.

* Phèdre (-15 +50) a écrit : « Si je mêle parfois, à mes écrits, le nom d'Ésope, sache que c'est pour leur donner plus de prestige. Ainsi font certains artistes de notre siècle qui trouvent un meilleur prix pour leurs travaux lorsqu'ils inscrivent le nom de Praxitèle sur un marbre, celui de Myron sur une pièce d'argenterie ou celui de Zeuxis sur un tableau.[1]

Les conservateurs des musées acceptent les mauvais pour avoir les bons et tentent de « faire le ménage » quand ils en ont l'opportunité (quand le donateur est bien mort).

Ensemble, les imposteurs forment, dans l'univers artistique, des constellations douteuses et où chacun mérite ses complices.

Mais pendant que l'immensité des espaces continue à révéler de poétiques mystères (malgré quelques astres boueux et sombres), l'art a survécu aux pratiques frauduleuses et traditionnelles.

Avant de quitter ce sujet (qui ne me plaît guère), je vais écrire sur les faussaires.

On croit souvent que les plus habiles d'entre eux ont autant de talent (ou de génie) que les artistes qu'ils copient. C'est inexact. Aucun vrai peintre ne peut le croire. Songez, en effet, que, pour apprendre son métier, il a souvent fait des copies des tableaux des maîtres anciens.

Un faussaire doit, évidemment, avoir, des techniques qu'il copie, une connaissance aussi bonne que celle des laboratoires qui contrôlent « scientifiquement » l'authenticité des œuvres. Il doit aussi savoir, en copiant côte à côte des parties d'œuvres diverses du maître, composer un tableau identifiable mais légèrement différent des autres.

On peut citer, en exemple, Van Megereen qui avait fabriqué de faux Vermeer afin de les vendre au maréchal Goering. Il avait été un peintre sans succès. À ce qu'ont dit ses avocats, il serait devenu amer et aurait voulu démontrer la sottise des amateurs qui l'avaient méprisé. Il aurait aussi voulu, en bon patriote hollandais, résister aux nazis en escroquant Goering. En réalité, il y a gagné beaucoup d'argent.

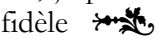
Et je ne vois pas en quoi Goering aurait souffert d'avoir dans sa collection des tableaux faux puisqu'il était content de les croire authentiques. (À mes yeux, les faux Vermeer de Van Megereen sont d'authentiques mauvais tableaux !). Beaucoup de jeunes peintres ont fait des faux tableaux pour survivre avant, parfois, de devenir célèbres. D'autres en ont fait par défi… Vous savez que ma mère était peintre. Dans l'académie où elle apprenait son métier, un de ses camarades a fait pour elle un faux : « Tu aimes Braque, en voici un, je te le donne ! » Mais ces anecdotes doivent être oubliées : elles ne réjouissent que les amateurs de scandale et contribuent à rendre ceux qui n'aiment pas l'art de plus en plus méfiants.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur les fausses attributions (souvent faites de bonne foi). Bref, ce ne sont pas des vrais tableaux qu'il faut comparer aux faux, mais la bonne peinture qu'il faut opposer à la mauvaise. Je crois que le véritable objet d'art, n'étant pas une marchandise, ne devrait pas avoir de prix*.

Il est pourtant inévitable qu'il en ait un aux yeux des commissaires-priseurs. Le véritable amateur, s'il est sage, acceptera donc « la loi du marché » et règlera ses achats selon les offres des marchands et la demande de son cœur. La possession d'un tableau n'est, pour personne, une affaire vitale. Ceux qui veulent en acheter de coûteux sont assez fortunés pour le faire et en auront, dans tous les cas, pour leur argent.

* Pour les artistes qui n'ont pas de fortune, il faut que les prix des œuvres permettent de survivre… Les uns se contentent de croûtons ; ils arrivent à préserver leur dignité et celle de leur art. D'autres ont besoin de caviar ; c'est le cas de Louis Cane, d'Arman et de leur marchand : Nahon. Leur avidité les rend sensibles à la compromission.

À mes yeux, l'intrication de deux versants opposés de l'esprit (celui de l'argent et celui de l'âme) crée un univers énigmatique plus proche des frémissements de la vie que de la rigidité des concepts. Bref, un espace de poésie.

Cela me donne l'envie de vous poser une question. Je la garde pour une prochaine lettre. En l'attendant, je prends congé sans cesser de penser à vous car je suis votre fidèle 

HUITIÈME LETTRE

Nous avons, Madame, fait connaissance des trois principales catégories d'acteurs du théâtre des Arts : les artistes (ils sont, évidemment, primordiaux), les amateurs et les marchands. Ce qui se passe dans le théâtre (en scène et en coulisse) n'a été voulu et préparé par aucun des acteurs : c'est une succession de combinaisons qui se manifeste sous la forme d'une loi économique*. Il s'agit d'actions presque indépendantes de l'économie générale. Elles se font entre un petit nombre de protagonistes. Ils se connaissent souvent entre eux de sorte que les transactions ne sont pas toujours écrites dans des comptabilités contrôlables. Ces gens ne sont généralement pas des tricheurs. La plupart des artistes sont de piètres comptables et sont agacés par les tracasseries bureaucratiques. Les amateurs, eux, pensent généralement que ce qu'ils font, inspirés par l'amitié et l'admiration, n'a pas de contrepartie administrative. Les marchands sont, par leur fonction, plus avertis des règles du commerce, mais ils sont influencés par l'ambiance et les usages de cette micro-économie.

Elle est si restreinte qu'il suffit d'un engouement ou d'une fatigue de quelques collectionneurs pour que des cotes décuplent ou tombent. N'imaginez pas que cela entraîne une excitation, ou des désespoirs : un véritable amateur n'est pas très sensible à l'évolution des prix des tableaux qu'il aime.

* Je vous avoue que je suis sceptique envers les analyses des économistes. Leurs lois résultent souvent de la somme de causes diverses qu'ils n'ont, peut-être, pas su discriminer. Il en va ainsi, par exemple, de la plus connue d'entre elles : la loi de Gauss est (selon le théorème dit « central-limite ») la résultante de nombreuses causes aléatoires.

C'est un milieu bizarre dont les acteurs sont est à la fois placides et influençables, constants et capricieux.

Ces contradictions ont imposé, depuis vingt ans, une histoire économique saccadée qui a eu des conséquences sur les évolutions de l'art contemporain.

Je ne peux pas vous en faire un récit détaillé car, d'une part, je sortirais du cadre que je me suis fixé (qui est plus artistique qu'économique) et que, d'autre part, je ne connais bien ni l'histoire, ni l'économie, ni les relations entre les causes et les effets. Je résume donc.

Pendant les années qui précèdent et suivent de près 1980, le marché de l'art en France (et à l'étranger) était faible et constant. Les peintres d'avant-garde vendaient peu, ils étaient donc résignés à vivre pauvrement.

On attribue généralement la hausse des prix de l'art aux initiatives de Jack Lang. On a probablement raison : la création des "Fonds régionaux d'art contemporain" (FRAC) et l'augmentation des budgets d'achat de l'État ont certainement contribué à la prospérité de jeunes artistes. Néanmoins, dans tous les pays comparables à la France, l'intérêt pour l'art a augmenté pareillement. C'est vers 1985 que la tendance à la hausse des prix s'est accentuée. En 1989, les prix des tableaux doublaient tous les deux mois. À cette cadence, en partant de 1 500 euros, le prix d'un tableau dépasserait, en cinq ans, le produit national brut de la France. La chute était inévitable.

Les spéculateurs (dont le métier consiste à prévoir) s'y sont ruinés. Les grands marchands parisiens, après avoir gagné des sommes colossales, ont été réduits à demander au ministre (Jack Lang) des aides financières afin que le commerce d'art (eux) puisse continuer une activité qu'ils jugeaient indispensable au prestige de la France.

Les prix, les transactions et (plus important à mes yeux) le destin des artistes ont été bouleversés. Je voudrais être plus précis et donner des chiffres. Raymonde Moulin [3] y a consacré sa vie… mais, en bonne « scientifique », elle n'a enregistré que les actions contrôlables : statistiques des douanes pour les exportations et les importations d'œuvres d'art, achats de l'État, déclarations fiscales des marchands, etc. La part cachée du marché lui a échappé. Je vais donc vous proposer, pour la France, des ordres de grandeur (non scientifiques) en comparant 1979 à 1989 et à 1999.

Les peintres : je ferai une extrapolation à partir de ceux qui se sont inscrits à la Sécurité sociale des artistes. J'ai tenté de tenir compte que, par individualisme, beaucoup refusent d'être recensés. J'estime ainsi qu'ils étaient au nombre d'environ 20 000 en 1979, 40 000 en 1989, 60 000 en 1999. Le nombre des vocations dépend plus de l'histoire de l'enseignement que de celle de l'économie. En 1999, le commerce de l'art, en France, en a sélectionné environ quatre mille. Ajoutons-en six mille (?) pour le commerce dans les autres pays. Les historiens les plus méticuleux retiennent quelques centaines de noms dans les siècles les plus denses. Le très classique ouvrage d'Ernst Gombrich [8] ne cite que deux centaines de noms pour cinq mille ans d'histoire (depuis les anciens Égyptiens jusqu'en 1910). Après avoir subi les choix de leur époque, puis ceux des époques suivantes, il resterait à peine le souvenir d'un artiste sur mille.

Les amateurs : leur nombre dépend souvent d'engouements passagers. Vers 1979, il y avait peu de spéculateurs et quelques centaines d'amateurs fidèles. Il est apparu, entre 1985 et 1989, une catégorie d'acquéreurs fugaces. On a parlé des Japonais, du blanchiment de l'argent sale… ?

J'ai plutôt constaté une soudaine irruption d'opérateurs étrangers au milieu de l'art : des banques ont acheté des tableaux et ont créé des services pour conseiller ce placement à leurs clients. Des acheteurs se sont groupés pour acquérir, à plusieurs, des tableaux chers qu'ils ont rangés dans des coffres-forts… Combien étaient-ils ? Disons trois mille. Mais il faudrait plutôt compter le nombre des transactions car des tableaux ont souvent été achetés par des spéculateurs pour être revendus quelques jours plus tard à d'autres spéculateurs qui ne tardaient pas à vendre à leur tour (peut-être au premier vendeur ?). En 1999 nous sommes revenus à la situation de 1979. Un peu au-dessous, car les nouvelles générations tardent à partager l'intérêt de leurs grands-parents. Je propose (avec autant de précision qu'un institut de sondage) le chiffre de 555 collectionneurs en France. Ils sont jeunes et leurs goûts sont différents de ceux des années 80. Les musées et les autres institutions, eux aussi, ont abandonné les anciennes orientations. Beaucoup de conservateurs, au lieu de choisir les œuvres pour leur qualité, fixent leur choix sur un genre. Par exemple : ils ont acquis des installations ; elles ont souvent été médiocres et toujours encombrantes. Cette mode va nécessiter de grands programmes de construction de nouveaux bâtiments de conservation !

Les marchands : en 1979, il y avait environ 200 galeries (ou marchands ou courtiers) en France. En 1989 il y en avait environ 800. Les nouvelles vocations ont été suscitées par l'emballement pour l'art d'un public venu d'ailleurs. Les marchands novices n'avaient, généralement, ni la culture ni l'éthique nécessaires à ce métier.

En 1999, je suggère qu'ils sont encore au nombre de 555 (en accord avec le nombre de collectionneurs… mais mon chiffrage a une précision un peu meilleure car j'ai consulté des annuaires). Parmi eux il n'y a pas plus d'une trentaine de vrais professionnels.

Le chiffre d'affaires de l'art vivant est d'environ vingt millions d'euros dont 80 % sont réalisés par une trentaine de galeries*. C'est dire combien le sort des autres est précaire.

Dans cette foire d'empoigne, l'amateur naïf risque de recueillir des informations saugrenues : on peut lui proposer un tas de charbon au prix d'une œuvre géniale.

Or, d'après la description que j'ai faite de l'activité du marchand, on devine qu'il faut beaucoup d'argent pour bien faire ce métier. Il n'y aura donc de marché sain, en France, que lorsqu'il ne restera qu'une centaine de galeries riches. En attendant, la diffusion de l'art se fait dans les pays voisins (Suisse, Allemagne, Benelux, Angleterre… et, bien sûr : USA). Les collectionneurs étrangers ont perdu l'habitude de venir acheter leurs tableaux à Paris : ils ont maintenant de bons marchands dans leurs propres pays. Certains (Karsten Greve, Thaddaeus Ropac…) ont déjà installé des succursales à Paris pour être prêts à fonctionner quand le marché parisien sera "dégraissé".

Je n'attendrai pas cette date incertaine pour vous dire mon chaleureux dévouement

* Je n'ai pas tenu compte des artistes très cotés (qui vont des impressionnistes à Beuys). Ils sont, depuis longtemps, sortis du domaine de l'art vivant. Ils sont commercialisés par une quinzaine de galeries.

NEUVIÈME LETTRE

Avant de continuer notre observation des acteurs du théâtre des Arts, je voulais, Madame, vous poser une question : « Est-ce que vous voyez ce que je vois ? »

Question sotte car aucune expérience ne nous permettra d'avoir une réponse.

« Ne voyez-vous pas, comme moi, ce petit pan de mur jaune ?

– Certes.

– Comment savez-vous qu'il est jaune ?

– Parce que, pendant ma petite enfance, mes parents m'ont appris à dire ce mot quand je percevais une couleur de ce genre.

– Moi aussi. Mais rien ne prouve que, devant du jaune, nos sensations soient identiques. »

Bref, les mots servent peut-être à masquer d'irrémédiables différences entre les êtres. Il serait, alors, plus raisonnable de baser nos relations sur l'hypothèse d'un malentendu fondamental plutôt que sur l'incertaine certitude d'un improbable accord.

De nombreuses et diverses observations sur la vision nous confirment que deux personnes qui regardent la même chose ont des sensations différentes. Je vous propose, comme premier exemple de cette hypothèse, une expérience personnelle :

Il y a une trentaine d'années, j'ai eu l'idée de suivre les cours de gemmologie de la Chambre de commerce de Paris. Les élèves tentaient, avec une loupe, de voir les structures cristallines des minéraux et de discerner les inclusions accidentelles qui, souvent, caractérisent les pierres précieuses.

Il y a, par exemple, dans les émeraudes, de gracieuses et fines galeries remplies de gaz ou d'eau. Elles changent d'aspect avec la température. On les appelle « jardins » et ce mot évoque le plaisir que l'œil prend à y promener son regard. Pendant les premières leçons, je ne voyais rien dans les cristaux. Puis, assez rapidement, j'ai perçu des caractéristiques que j'aurais cru impossibles à discerner.

J'avais probablement utilisé des neurones dont l'identification a valu le prix Nobel à Hübel et Wiesel. Ces deux physiologistes ont exploré les liaisons et les fonctions des différentes zones du corps strié (partie du cerveau qui traite les messages de la rétine). Ils ont trouvé, il y a une vingtaine d'années, que certains neurones qui semblent généralement inactifs n'interviennent que lors d'un apprentissage. Aujourd'hui, ces résultats ont été confirmés et nuancés : les neurones ne sont pas connectés entre eux pour former des réseaux logiques et fixes comme ceux des ordinateurs ; les nerfs palpitent et s'agencent, à chaque instant, selon des combinaisons (encore obscures) de hasard, de finalité douteuse, de bilans, de succès et d'échecs. C'est ce que les spécialistes appellent « la plasticité du cerveau ».

Plusieurs zones du cerveau contribuent à l'apprentissage du regard. Devant un nouvel objet, le système nerveux cherche une structure de reconnaissance, met en mémoire, corrige, s'il le faut, des impressions anciennes, construit une image mentale et en prend conscience. Cette conscience peut susciter des émotions.

Songez, Madame, à la finesse du regard de l'enfant qui, devant un tableau nouveau, reconnaît un style et peut dire le nom de l'auteur. J'espère que vous me croirez si je vous dis que, encore très jeune, il devine (mieux parfois qu'un expert auprès des tribunaux) si le tableau est un faux. Ce n'est pas plus étonnant que de reconnaître la voix des amis de ses parents

(même un chien sait faire cela). Il faut, évidemment, que cet enfant-là ait vu autant de tableaux qu'il a entendu de voix.

En fait, plus que les objets réels, on perçoit des images mentales… mais celles-ci s'adaptent très vite à ceux-là.

L'imagerie cérébrale (scintigraphie, échographie, etc.) montre, elle aussi, les différences de réaction entre les êtres : pendant un concert, le cerveau d'un musicien vibre dans beaucoup plus de zones que celui d'un auditeur inculte. On n'a pas fait cette expérience sur les amateurs de peinture, mais je suis certain que l'on obtiendrait des résultats encore plus nets car la vision occupe, dans les tissus cérébraux, beaucoup plus de place que l'ouïe.

J'ai fait l'expérience d'une autre différence entre mes perceptions et celles d'autres regardeurs : je suis très sensible à *l'espace pictural* du tableau alors que des amateurs (parfois plus expérimentés que moi) ne comprennent même pas ce que je veux dire par ces mots. Je reviendrai sur ce thème dans une prochaine lettre.

On connaît bien d'autres expériences qui montrent que devant un même spectacle, deux témoins ne voient pas la même chose. Je vous ferai grâce de leurs descriptions et de leurs analyses.

La question « Est-ce que tu comprends ce que je* dis ? » peut être critiquée semblablement à « Est-ce que tu vois ce que je vois ? ».

* JE ? C'est MOI qui dit… or il serait haïssable ? Bon… mais c'est le seul dont je connaisse réellement les sensations. D'après Kant on ne connaît le noumène que par le phénomène que l'on en observe. Mais si Moi, je connais mes observations, je suis en droit de m'interroger sur celle que Tu as faite.

La réponse habituelle (et normale) : « J'ai tout vu, j'ai tout compris » vient de la présomption fondamentale que j'ai évoquée dans l'introduction à ces lettres.

Cette présomption a probablement été consolidée grâce aux mécanismes qui plaisaient à Darwin. Pour s'en persuader, il suffit d'imaginer notre lointain ancêtre endormi dans sa caverne. Voici que soudain, il est réveillé par un ours (des cavernes) qui vient lui humer les pieds. S'il suit son premier jugement, il s'enfuira et, après avoir échappé, donnera naissance à des enfants aussi présomptueux et aussi vifs que lui. Si, au contraire, il se met à peser les probabilités, à douter de ses sens, il n'aura pas commencé ses premières vérifications que l'ours, lui ayant boulotté les pieds, aura réduit considérablement le choix de ses réactions. Cet homme-là n'aura, sans doute, pas de descendance.

Mais si l'on admet que, contrairement à notre présomptueuse intuition, deux êtres ne voient jamais la même chose devant le même objet (même s'ils le nomment semblablement), on doit conclure que toutes les tentatives de communication ou d'enseignement sont vaines.

En fait, les spécificités des êtres, peu marquées pendant les années de formation, s'accentuent avec les choix que chacun fait au cours de sa vie.

Ainsi, à mesure que les années passent, je constate que mon regard devant la peinture devient de plus en plus aiguisé et qu'il me donne plus de plaisir. Il suscite en moi des projets que je trouve de plus en plus attrayants. Mais quand je compare la durée de leur programme avec celle de la vie, je dois admettre qu'il me faut souvent renoncer… et d'abord restreindre le champ de mes intérêts. C'est ainsi que je me suis privé des sciences (mathématique, physique, biologie, etc.) et des autres arts (sculpture, architecture, musique, danse, théâtre, etc.).

Mais, plus que les différences entre les êtres, l'expérience nous montre des ressemblances. En vérité notre comportement social est basé sur l'hypothèse que les structures mentales de tous les êtres humains sont semblables. Ce sentiment inné est confirmé par la plupart des événements de notre vie : nous sommes des êtres grégaires et ce n'est que par résonance avec les meilleurs vibrations du grand troupeau de nos semblables que nous parvenons à des frémissements fertiles de nos consciences.

Alors ? Voyez-vous ce que je vois ? Entre le oui et le non il y a une infinité de positions parmi lesquelles chacun choisit selon sa pente naturelle.

La peinture, qui se fait dans la solitude, est une plongée dans le mystère du plus profond secret de l'artiste. Mais l'exposition de tableaux est destinée aux autres êtres humains (amateurs ou passants). Extraverti ? Introverti ? Ces mots, issus du jargon de métiers incertains, ne servent qu'à voiler de troublantes énigmes.

Pendant que vous choisissez la position qui vous convient, je reste votre dévoué

DIXIÈME LETTRE

Je vous ai proposé, Madame, de choisir une position entre l'individualisme et la fusion dans la fraternité. Quant à moi, je crois que, dans certains cas, la communication entre les êtres est complète.

Vous avez certainement, vous aussi, écouté des concerts où, soudain, la retenue du toucher d'un pianiste, la qualité exceptionnelle d'un son ou d'un accord provoque, au même instant, une émotion profonde. Toute une salle retient alors son souffle pour que passe celui d'une harmonie supérieure.

J'ai pris l'exemple de la musique comme une métaphore pour suggérer qu'une communion semblable peut se produire devant la peinture.

Récemment, j'ai visité avec mon petit-fils l'exposition du peintre Rothko. Bavard comme je suis, je n'ai pas modéré mes phrases. Elles ne se limitaient pas à des exclamations d'admiration : je voulais aussi détailler les émotions et analyser les moyens (techniques… ou méta-techniques) par lesquels le pinceau (comme un archet) les provoque. Nous avions presque terminé la visite quand nous avons rencontré un peintre d'une cinquantaine d'années (Jacques Pourcher). Cet homme, habituellement taciturne, était dans une telle exaltation qu'il a voulu nous faire revoir certains tableaux : il a employé, devant eux, à peu près les mots que j'avais utilisés quelques minutes plus tôt. Pendant que nous nous agitions, deux peintres de la même génération que Jacques (Nadine Cosentino et Jean-Marc Éhanno) se sont approchés de nous et le même enthousiasme leur a suggéré les mêmes phrases.

J'étais heureux car je constatais que mes élans étaient confirmés et qu'ils en devenaient presque objectifs.

J'ai aussi, parfois, rencontré des spectateurs qui sont passés de l'indifférence à l'admiration quand, par mes commentaires, j'ai attiré leur attention sur les parties les plus émouvantes d'un tableau.

Des gens de culture et d'expérience différentes arrivent ainsi à s'entendre par la parole. Cette entente est si fréquente que, habitués à elle, nous ne nous demandons presque jamais : « Ai-je réellement compris ce que cette personne m'a dit ? ». Et comme, malgré les objections théoriques, cette confiance est justifiée par une pratique constante, on peut croire qu'il existe, pour comprendre les phrases des autres, une écoute qui va au-delà de l'audition des phrases. Une sorte d'empathie générique. C'est par elle que l'enfant (dont je vous parlais naguère) identifiait les traits les plus subtils du style d'un peintre.

Il convient de noter que le travail mental du regardeur intuitif (par exemple : l'enfant que je viens d'évoquer) est indolore, insonore et inconscient. Il se fait avec l'évidence et la rapidité d'un éclair qui illumine et révèle un vaste paysage.

L'intuition est fulgurante. Souvent l'invention (dans les arts comme dans les sciences) vient à l'esprit de cette manière. L'idée est instantanée, mais elle n'est pas toujours gratuite : il faut, souvent, pour qu'elle surgisse, une longue attention ou une profonde connaissance du sujet. Toutefois, même quand les circonstances sont différentes, l'inspiration se présente sans rhétorique (pas de prologue, invocation ou exorde), sans séquences logiques, même : sans mot. La vérité apparaît dans le secret de l'être. Pour la rendre accessible aux autres, il faut, ensuite, une mise en forme (formulation).

À défaut d'un tableau, le public a besoin au moins d'un croquis (qui remplace un long discours) ou d'une démonstration. Bref : un exposé algorithmique. Un ordinateur bien câblé peut le faire.

Mais de cet ordinateur, aucune idée neuve ne peut surgir. La différence entre la découverte et la déduction algorithmique a été bien établie par le mathématicien Roger Penrose [10]. Par un raisonnement inspiré de la démonstration du célèbre et troublant théorème d'incomplétude de Gödel, il établit que la naissance de l'idée a lieu d'une manière fondamentalement mystérieuse. Il pense que l'on parviendrait à mieux percevoir le travail cérébral si les savants parvenaient à découvrir une théorie incluant celles de la Relativité et des Quanta.

En attendant que cette réunion soit faite, nous pouvons nous demander ce que l'enfant (ou l'expert) reconnaît quand il identifie un style ? Eh bien, il constate ses perceptions sans soupçonner le travail de recherche qui a amené l'artiste à construire son œuvre. Cela veut dire qu'il ne suffit pas de reconnaître une chose pour en percevoir le sens. Cela veut dire aussi que l'artiste, sans le savoir et sans le vouloir, exprime une des parties spécifiques de son être et que cette partie est peut-être aussi importante que son projet. Nous constatons là une sorte de jansénisme artistique, une manifestation de la grâce. Ceux qui en sont privés ne produiront que des œuvres médiocres. Même s'ils ont beaucoup travaillé et qu'ils ont de l'esprit. Se sont-ils consacrés à des recherches inutiles ? Certes pas, s'ils y ont trouvé une raison de vivre. Mais les résultats de leur recherche importent moins au spectateur qu'un seul geste fait par un être élu.

En vérité, sans cette empathie, comment un regardeur médiocre pourrait-il, après une rapide visite, participer à la pensée

qu'un artiste de talent n'a découverte qu'après des décennies de réflexion ? Pourquoi, à la vue d'un seul tableau, a-t-il eu l'intuition de toute l'œuvre d'un peintre… au point de reconnaître sa main dans un tableau fait plusieurs décennies plus tôt en utilisant d'autres techniques ? Comment distingue-t-il l'invention et sa copie ? Peut-être, comme le disait Seuphor, parce que l'invention est toujours marquée d'une subtile hésitation ? Il faudrait en conclure que le bafouillage est plus efficace que le discours bien ajusté à son sens. Nous savons pourtant que, pour être efficace, il faut qu'une formulation soit bonne (élégante, même).

Mais faut-il chercher dans une phrase plus que son sens le plus évident ? En réponse à cette question, je dirais que « la portée de tout énoncé est courte car le langage est toujours douteux ? ».

Paradoxes de l'autoréférence !

On les trouve aussi dans les jugements que le regardeur (en qui l'œuvre termine son accomplissement) énonce sur l'art qu'il regarde.

Baudrillard a écrit que l'art contemporain est « nul » : alors, pourquoi ce soit-disant-philosophe a-t-il tant écrit sur un sujet vide ? En vérité, le rejet violent d'un objet prouve qu'il n'est pas indifférent. Au point que l'aversion pourrait s'inverser en un amour fou… Seule l'indifférence est sans espoir car elle est inerte comme la mort. (Ô mort, cruelle mort ! Monstre qui chasse du théâtre un spectateur attentif avant qu'une pièce qui l'intéresse infiniment soit finie.) [11].

Vous êtes, heureusement, bien présente dans le théâtre de ma pensée : je vous y envoie mes chaleureux compliments

votre fidèle

ONZIÈME LETTRE

Madame,

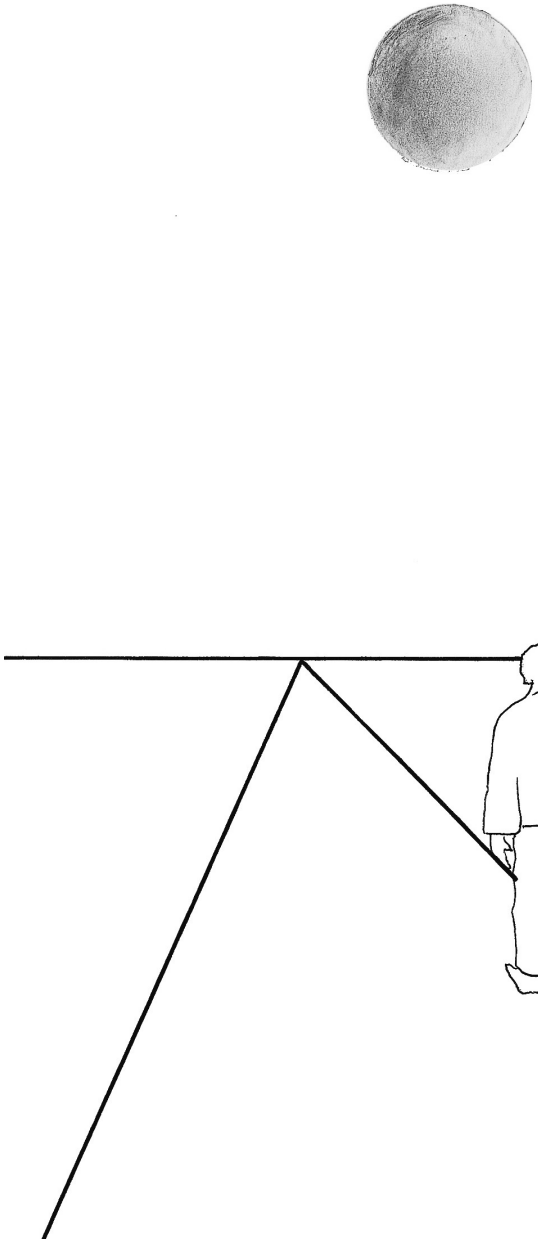
Permettez-moi d'être trop didactique. Je prends une feuille de papier et, avec les gestes d'un bateleur, je vous demande d'admettre qu'elle a deux dimensions (on néglige l'épaisseur). J'y trace un cercle de trois centimètres de diamètre et je fais remarquer que la feuille a toujours deux dimensions. Puis, je crayonne dans le cercle des valeurs qui peuvent représenter le relief d'une sphère. Vous admettrez que, vue d'une certaine manière, la feuille pourrait avoir trois centimètres d'épaisseur. Alors je trace, au-dessous, une droite horizontale sur laquelle je fixe un point d'où je fais partir, vers le bas, deux droites obliques. Sur un endroit d'une des obliques, je trace (par contours) la silhouette d'un personnage dont les yeux se situent à peu près à la hauteur de la ligne horizontale. Les conventions des traits sont différentes. Ils peuvent évoquer un homme qui chemine sur une longue route droite à travers une plaine. L'espace du dessin inclut maintenant les trois dimensions conventionnelles et infinies.

Mais comment le regardeur peut-il situer la sphère par rapport au personnage ?

La différence entre les langages picturaux (représentation par contours dans une partie, par valeurs dans l'autre) donne une curieuse impression. Comme si un univers était menacé par un autre venu d'ailleurs (d'une quatrième dimension ? ou d'un espace dont le nombre de dimensions serait irrationnel ? transcendant ?).

J'avais décrit cette expérience par jeu, mais je ne l'avais pas réalisée. Je l'ai faite, il y a quelques jours, devant un musicien hollandais : j'ai été surpris par l'évidence de l'effet !

Figure 2



Mon croquis, avec son horizon et son point de fuite, fait intervenir (de manière sommaire) la perspective projective. Nous y sommes accoutumés par cinq siècles de technique picturale et plus d'un siècle d'images photographiques. Ces habitudes contribuent à rendre ma démonstration didactique.

En vérité, l'espace pictural est plus poétique quand il apparaît sans appareillage culturel (dans un tableau de Rothko, Soulages ou Debré… Ou, pour rappeler qu'il y a aussi de bons peintres contemporains moins célèbres : Maussion, Lioté, Benrath…). Il suffit de poser, sur une toile blanche, une touche de peinture pour obtenir, selon la couleur et l'emplacement, une impression d'inflexion de la surface et de sa participation à un espace étrange (à la fois sensuel et cérébral). La deuxième touche déforme cet espace. Sa complexité augmentera encore plus si l'on introduit des formes, des lignes, des couleurs, et que l'on varie la qualité de la touche ou de la matière picturale. L'œil, sensible à chaque rugosité, verra la surface du tableau jouer avec les éclairages comme s'il était devenu un très plat bas-relief (cf. : les récents tableaux de Soulages). Ces reliefs (plus ou moins réels) peuvent s'opposer à ceux que provoquent les changements de valeurs ou de tonalités (les grandes longueurs d'onde donnent une impression de proximité plus forte que les petites). En regardant un tableau, on peut voir des espaces que la réalité ne montre pas : c'est dû à la richesse et à la disponibilité de la puissance cérébrale. Mais la singularité ne suffit pas à justifier l'étrangeté d'un espace pictural : il faut, en outre, qu'il révèle une vérité secrète. On constate que la qualité transcendante d'un tableau dépend de celle de l'espace qu'il construit.

Cette affaire d'espace n'est pas ma toquade : la plupart des artistes que je connais pensent de même…

Alors ? Est-ce que nous (ces peintres et moi) voyons ce que voient ceux qui ne trouvent pas d'espace pictural dans un tableau ?

J'aimerais que vous acceptiez d'en juger avec moi, devant des tableaux. En attendant je reste votre dévoué

DOUZIÈME LETTRE

Pour pratiquer, Madame, la présomption que je vous ai décrite, je vais affirmer que la peinture est le premier de tous les arts. C'est ce que Vasari (1511-1574) [12] écrit dans la préface de son fameux traité sur *Les Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*.

Je justifierai mon opinion par trois arguments : un récit paléographique, une comparaison et une apologie :

1) Dans un coin secret des entrailles de la terre, on accédait difficilement à une cathédrale de roches et de stalactites. La pierre nue était à peine éclairée par une lampe à huile. Après quelques gesticulations d'un pinceau chamanique voici qu'apparaissent des troupeaux de bisons, de chevaux, de mammouths… Le peintre, comme une divinité créatrice de vie, avait fait surgir des réalités, des êtres, des espaces. Ces images sont hallucinantes car elles donnent un poids de réalité à la faune qui hante les cerveaux des êtres humains. Les formes qui se profilent sur la paroi de la caverne sont idéales. Elles sont plus parfaites que les allures furtives des animaux vivants que les chasseurs cherchent à surprendre à travers les feuillages.

Personne ne pourrait confondre ces peintures (dont la réalité fonde notre connaissance) avec celles, nominalistes et conventionnelles, qui sont produites par des siècles d'académisme. Elles présentent une image saisissante des mythes fondamentaux. C'est pourquoi elles sont plus proches du cœur que les chefs-d'œuvre des autres arts.

La musique, par exemple, ne réalise que des harmonies. Le théâtre ou la danse ne se manifestent que par une suite d'énergies mouvantes. Leur justesse est si évanescente qu'elle ne laisse pas, à l'esprit, le temps de l'ascèse. Comme pour amplifier l'effet de leur

précarité, on avait pris, depuis deux cents ans, l'habitude de les entourer d'un cadre rigide et misérable*. Les décorateurs de théâtre ont été (et sont trop souvent encore) plus enclins à un réalisme (redondant avec le sens des pièces) qu'à un espace plastique qui pourrait fournir des significations complémentaires. Mais ceci est imputable à l'époque et au manque de talent et non au genre artistique. En effet, la peinture (dont je fais, ici, l'apologie) a pâti, elle aussi, de la banalité du naturalisme. Il suffit de rappeler les tableaux qui ont illustré les livres de classe que l'on éditait quand j'étais écolier : *Les Enfants d'Édouard* ou *L'Assassinat du duc de Guise*, tous deux peints par Delaroche (il était académique au point de se choisir un prénom conformiste, Paul ; plutôt que son nom de vérité, Hippolyte), *Caïn* par Fernand Cormon, etc. On pourrait faire une longue liste avec les noms d'artistes que plus personne ne connaît sauf quelques historiens ou conservateurs de musée.

En fait, une peinture est d'autant moins intéressante qu'elle représente une scène banale (ou un pittoresque fait d'oripeaux de théâtre posés sur des modèles tétanisés). La peinture moderne s'est éloignée de ce naturalisme mesquin. Elle est redevenue ce qu'elle avait été : une représentation de transcendance.

* Je fais allusion aux décors qui servent, depuis deux siècles à encombrer les scènes des théâtres par des cartonnages poussiéreux. Ils déshonorent la réalité qu'ils prétendent reproduire (paysage napolitain pour situer *Cosi fan tutte*, effet de polyvinyle pour *Le Lac des cygnes,* forêt aux feuilles de papier caduques et monstres en caoutchouc pour *Siegfried,* etc.).

** Léonard de Vinci [30] est du même avis (§§ X 655 et 656). Il rappelle qu'ayant pratiqué la sculpture autant que la peinture, il peut juger équitablement. Je résume : le peintre peut représenter un espace en posant, avec justesse, les valeurs et les tonalités ; le sculpteur dépend, pour cela, des hasards de l'éclairage.

2) La sculpture est irrémédiablement liée à l'espace banal*. Celui qui a trois dimensions (largeur, longueur et hauteur) comme le bureau du percepteur, comme la tête même du percepteur. On peut (avec sa permission, bien sûr) examiner la tête du percepteur sous tous les angles de même que l'on peut tourner autour de la *Tête de Diego* sculptée par Giacometti.

Ceux qui célèbrent l'habileté des sculpteurs grecs (Praxitèle, Myron et C[ie]) admirent la précision de la figuration (l'exactitude du geste d'un jeune athlète qui se gratte la tête après la victoire, etc.). Bref ils aiment la banalité du spectacle.

Mais surtout, je regrette de trouver dans toute sculpture une sorte d'instabilité qui s'oppose à l'apparition d'une vision insolite. Je vous propose, pour un exemple classique, de penser aux *Raisins* de Zeuxis. Selon Pline** (et d'autres auteurs anciens) ils auraient été peints de manière si réaliste que les oiseaux tentaient de les picorer. C'est une blague : les yeux des oiseaux ne se laissent pas si facilement tromper. Vous non plus. Devant une sculpture (ou une véritable grappe de raisin), les positions relatives des parties de l'objet changent dès que vous bougez la tête ou selon que vous regardiez avec l'œil droit ou avec le gauche. Vous pouvez le vérifier en examinant votre main (qui a la taille d'une petite grappe de raisin).

* Léonard de Vinci [30] est du même avis (§§ X 655 et 656). Il rappelle qu'ayant pratiqué la sculpture autant que la peinture, il peut juger équitablement. Je résume : le peintre peut représenter un espace en posant, avec justesse, les valeurs et les tonalités ; le sculpteur dépend, pour cela, des hasards de l'éclairage.

* Lucien (125-192), meilleur regardeur que Pline, raconte que Zeuxis irrité par les visiteurs qui admiraient le réalisme de ses raisins dit à son assistant : « Ces gens-là ne louent que la boue du métier ; quant à ce qui est l'essence même du beau et le fond de l'art, ils ne s'en soucient guère. » [1]

Une peinture, au contraire, montre un agencement spatial indépendant des mouvements des yeux. Elle propose un espace médité (parfois paradoxal). Il y a quelque temps, un sculpteur me disait la même chose (à la nuance près que c'était le contraire) : il avait reçu la commande d'un vitrail et il avait voulu y ajouter des éléments de sculpture afin d'obtenir l'instabilité binoculaire. Giacometti a, lui aussi, tenté, dans ses dessins et peintures, de reconstituer cette mobilité en multipliant les traits des contours.

3) Le miracle de la peinture lui permet de montrer des choses que le regardeur ne peut voir que par elle : des visages traversant des nuages, des démons chimériques (comme ceux de Breugel ou de Jérôme Bosch). Les Vénus de Cranach sont fascinantes parce qu'aucune femme n'a jamais eu de sourire aussi énigmatique et de seins aussi naïfs. On ne constate jamais, dans la vie courante, des lumières aussi paradoxales que celles qui irisent les ailes des anges de Lorenzo Lotto. Les étranges et justes espaces de Ryman sont venus d'ailleurs. La peinture peut être plus vraie que la réalité.

Elle prouve que notre cerveau est capable d'imaginer beaucoup plus de sensations, de scènes et d'espaces que n'en peuvent créer les apparences de la réalité.

On peut avoir une intuition d'autres pouvoirs de la vision en regardant des images "magiques" [22]. On n'y voit, d'abord, que des formes sans formes et des couleurs sans signification, mais après les avoir fixées d'une certaine manière, des formes en relief apparaissent de manière étonnante. Les couleurs deviennent plus intenses, la lumière surnaturelle, la discrimination s'accroît. On a publié des albums avec des collections de ces images pour l'amusement des enfants. Moi, j'arrive à cette vision extraordinaire, pendant le petit déjeuner, sur une simple nappe imprimée de petits motifs répétitifs.

Bien entendu, le but de la peinture n'est pas de réaliser des effets optiques mais de faire voir des vérités. Ceux qui ont adoré l'exposition des tableaux de Rothko savent qu'ils ont regardé une transcendance inspirée. Leur œil, guidé par l'artiste, est allé voir au-delà des apparences.

Quant à la capacité du cerveau, permettez-moi de tenter d'évaluer les ordres de grandeur [13].

Il est probable que les concepts de base de la physique sont granulaires. Alors, la plus petite longueur possible serait celle de Planck (6,3 x 10^{-34} m), la plus grande serait le diamètre de l'univers (selon l'hypothèse du Big Bang : 15 x 10^{9} x 365 x 24 x 3 600 x 3 x 10^{8} = 1,41912 x 10^{21} m). Si on se proposait de remplir le contenant le plus grand (l'univers) avec les objets les plus petits (le "grain" quantique) on ne pourrait pas en mettre plus de 10^{56} (environ). On trouvera, évidemment, le même chiffre si on se demande quelle est la parcelle de temps la plus courte (c'est le temps de Planck : 1,9 x 10^{-43}) et combien de ces instants ont eu lieu depuis le Big Bang.

En arrondissant on pourrait dire que 10^{60} est le plus grand ordre de grandeur acceptable en physique. C'est *l'infini physique* que l'on peut opposer aux *infinis mathématiques* conçus par des hommes. Donc, le cerveau humain est capable d'imaginer beaucoup plus d'images que celles de la nature. En effet, l'imagination se fait grâce à l'association des neurones. Le cortex en contient plus de cent milliards et chacun s'associe à une trentaine d'autres selon des arrangements changeants. La formule qui permet de calculer le nombre des arrangements de cent milliards d'éléments pris trente à trente donne un chiffre de l'ordre de 10^{300}. Mais il est clair que (malgré la plasticité du cerveau) n'importe quel neurone ne peut pas se lier à n'importe quel autre (ceci réduit la grandeur du résultat). Par contre, les

combinaisons nerveuses peuvent s'associer entre elles (ce qui augmente la grandeur du résultat). Alors, admettons qu'il y en ait 10^{150} et n'en parlons plus.

Une voix me dit que mes élucubrations n'ont pas de sens puisque je compare une quantité fictive avec une combinatoire incertaine dans un texte qui rebute par son ton pseudo-scientifique. C'est vrai. Oubliez donc ce que j'en ai dit là ! J'ai seulement voulu suggérer que le cerveau humain a la capacité de concevoir beaucoup plus de choses que la nature n'en a mis dans ce monde.

La peinture n'est pas seule à en avoir tenté l'exploration mais la plupart des autres tentatives ont donné des résultats décevants. C'est le cas des superstitions ou des fausses sciences. Les hypothèses qui inspirent les savants sont plus solides, mais les nécessaires vérifications diminuent le nombre et la stimulation poétique des recherches.

Seules les mathématiques et la peinture ont le pouvoir d'explorer des espaces transcendants. Mais, alors que les mathématiques se formulent (péniblement) dans un langage hermétique, la peinture, elle, donne à voir tout dans l'instant du regard.

Mais voici qu'une voix (encore une !) me dit que ceux qui aiment la sculpture, le vin, ou la planche à roulettes pourraient, avec des arguments aussi solides que les miens, démontrer que leur sujet est le meilleur.

Avez-vous remarqué comme mes voix intérieures sont raisonnables, mesurées, convenables… ? Je devrais les écouter davantage !

Je devrais, ainsi, goûter les vins de votre région ou lire vos livres favoris. En vérité, j'ai déjà commencé à le faire ; c'est pourquoi, je suis, plein de gratitude, votre fidèle

TREIZIÈME LETTRE

Madame,

J'ai évoqué, pour vous, les figures des trois principaux rôles du théâtre des Arts. Il reste à décrire les personnages secondaires qui, de plus en plus, se poussent sur le devant de la scène. Ce sont les maîtres-à-penser, les médias, les conservateurs de musée, les centres culturels, les encyclopédies, les livres de critique, les professeurs d'histoire ou de pratique des arts. Je commencerai par les maîtres-à-penser car ils influencent les jurys qui choisissent les professeurs qui forment les étudiants qui deviennent souvent les professeurs qui feront partie des jurys à venir.

En 1996-1997, une dizaine de ces gourous, venus de partout, se sont rencontrés dans la revue néonazie *Krisis* (dirigée par Alain de Benoist du GRECE) pour condamner l'art contemporain. Voici quelques noms : Jean Baudrillard [14] (philosophe et ancien soixante-huitard), Jean Clair [15] (qui, sous le nom de Gérard Régnier est le conservateur du musée Picasso), Jean-Philippe Domecq (de la revue *Esprit*)… Sans aller jusqu'à collaborer à *Krisis*, Marc Fumaroli a publié des idées du même genre [18]. Comme chacun prétend être le meilleur guide de l'opinion, il aime montrer ce qui le distingue des autres. Moi, je vois surtout ce qui les unit : tous blâment les nouveautés (les inventions), réprouvent le modernisme et fixent aux artistes des buts sociaux*.

* Chaque homme doit rester le maître de ses pensées et de ses recherches. Les philosophes qui dictent leur travail à des peintres sont aussi incongrus que des artistes qui fixeraient des buts à la philosophie.

Le procédé polémique est simple : le « philosophe » commence par raconter (avec partialité) un acte scandaleux (exemple : « L'État a dépensé seize millions de francs pour dégrader la cour du Palais royal avec des rayures de Daniel Buren ») [4]. Le contribuable, furieux que l'on dilapide son argent, est alors prêt à accepter l'argument d'autorité : « Moi, qui vous parle, je suis philosophe (donc un sage) et je connais bien la question puisque je suis expert auprès de…, conservateur de…, président du comité de…, membre de l'Institut… etc. ». L'expert peut ensuite affirmer sans établir.

Je ne résiste pas au plaisir de citer un des plus talentueux (Jean Baudrillard) dans une phrase typique : « Si, dans la pornographie ambiante s'est perdue l'illusion du désir, dans l'art contemporain s'est perdu le désir de l'illusion ». Ceux qui sont las d'écouter des évidences lisent avec plaisir cette rhétorique cadencée (on y trouve presque des alexandrins). La phrase que je viens de citer vous balance une fausse symétrie dans les gencives. Cela ne suffit pas à lui donner un sens car chez Baudrillard le *désir de l'illusion* n'a pas plus de vérité que *l'illusion du désir*. Les significations qu'elle évoque viennent du choix de mots péjoratifs (s'il avait écrit "érotisme" au lieu de "pornographie", son éclat aurait été moins grand). « L'illusion du désir » ? Le pauvre Baudrillard, pour avoir abusé des artifices de la publicité, aurait-il oublié la force du désir au point d'y voir une illusion ? Mais en quoi cela prouverait-il qu'un « désir d'illusion » est nécessaire ? Et, de quoi s'agit-il ? D'une demande d'images dans la peinture ? Elles sont des illusions (Platon n'aimait pas cela) mais il faut croire que Baudrillard (en quête d'illusion) aime ça.

Quand il l'écrit, il jongle agréablement avec les mots, mais on ne peut que perdre son temps à s'amuser à de tels trucages.

Pourquoi tous ces gens ont décidé d'attaquer l'art ? Il y a deux réponses.

L'une : les agresseurs sont des lâches qui savent qu'il n'y a aucun danger à attaquer des gens inoffensifs dont le travail ne réjouit que quelques amateurs.

L'autre : les gens tyranniques détestent l'art libre car ils haïssent la liberté.

Certes, chacun est tenté de juger les résultats de la recherche artistique. Mais, en cherchant à appliquer des critères, on risque d'oublier que ceux du passé ne s'appliquent pas aux œuvres de l'avenir. De même que l'artiste veut de la liberté, le juge veut de la permanence. Il ne se contente pas de rester à l'heure du moment (elle est en train de basculer dans l'inconnaissable heure qui vient), il veut revenir aux temps passés (à l'âge d'or). Molière se moquait déjà de cette nostalgie. Mais, je le crains, la vague de critiques de 1996-1997 a été plus opportuniste que nostalgique. À cette époque, la popularité de Le Pen augmentait. Baudrillard (qui, dit-il, ne s'intéresse qu'au « discours politique ») a écrit : « Comme le disait très bien Bruno Latour* [...] le seul discours politique en France est, actuellement, celui de Le Pen ». Illusions du désir : ces grands Maîtres ont spéculé que Le Pen arriverait rapidement au pouvoir et qu'il était judicieux de se placer dans les rangs des flagorneurs. Il leur suffisait de traduire en français la phrase d'allemand-nazi « Die entartete Kunst ist Gift fürs Volk » : « L'art contemporain (dégénéré) est un poison pour la nation. »

* Ceux qui veulent avoir une idée sur Laour sans s'imposer la lecture de ses livres peuvent se limiter au chapitre cinq du livre de Sokal et Bricmont [16]. Livre décrié par ceux que vise (et touche) ce pamphlet.

Or il est arrivé que Le Pen n'a pas si bien réussi. Nos maîtres s'étaient trompés ! Néanmoins, pour l'art moderne, ils n'ont pas renoncé à prêcher l'intolérance à un public qui, étant mal averti, ignorait tout des conditions et des enjeux du débat. Mais, Madame, vous le savez bien (vous qui avez, avec tant de finesse, analysé les procédés des charlatans du XVIII[e]) les tricheurs, les sots prétentieux, les snobs, les notables et les provocateurs, ont toujours fasciné leurs contemporains : Baudrillard (un peu oublié aujourd'hui) a beaucoup fait parler de lui, il y a trois ans. Il disait : « L'art contemporain est nul*. » Geneviève Breerette (pour *Le Monde*) lui a demandé : « À votre avis, à quelle époque commence l'art contemporain ? ». Réponse : « Avec Cézanne. » J'ai donc tenté de chiffrer le nombre d'artistes qui ont travaillé, en France, depuis Cézanne. Le résultat est précisément (!) : deux cent vingt-deux mille deux cent vingt-deux. Deux génies (Picasso et Matisse), vingt très grands artistes (Léger, Braque, Delaunay…), deux cents très bons peintres, deux mille bons. Restent deux cent vingt mille mauvais ou « nuls ». On peut admettre que, dans un sujet où les facteurs sont aussi nombreux et imprécis, 2 222 est un nombre négligeable devant 200 000.

En somme, Baudrillard et moi sommes du même avis… à ceci près que nous regardons les choses selon des points de vue opposés.

Je viens de vous avouer que je n'ai pas aimé la majorité des artistes modernes ou contemporains.

* Seuls ceux qui détestent l'art peuvent condamner simultanément toutes ses formes diverses (plus de cent écoles !). M'inspirant de l'opérette *Là-Haut* (un des chefs-d'œuvre de Maurice Yvain), je chante : « Si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres ».

Depuis qu'au Louvre, on a accroché aux cimaises les tableaux que l'on avait précédemment relégués dans les réserves, j'ai constaté que je n'aimais pas, non plus, la majorité des artistes du passé.

Je sais (à peu près) pourquoi un tableau m'émeut… mais je ne suis pas certain, dans ceux que je rejette, de ne pas avoir négligé de discerner des marques d'une véritable inspiration.

Comme je suppose que les structures mentales de tous les hommes sont similaires (nous avons déjà discuté la question), je crois qu'un critique d'art ne peut écrire avec pertinence que sur ce qu'il aime. Il y a vu quelque chose et il nous fait partager sa joie. Merci. Mais il devrait s'abstenir de parler des objets qui lui ont déplu : ce sont peut-être ceux qu'il n'a pas bien su regarder.

En relisant ces dernières lignes, je regrette ce que je vous ai écrit naguère sur la sculpture. J'aime certaines sculptures : mon plaisir est baroque avec Rodin, trouble avec Louise Bourgeois, poétique avec Lemosse ou Ogorzelec, aigu avec Picasso, enjoué avec Jouet, subtil avec Gonzalez, plaisir-plaisir avec Henri Laurens, sublime avec Chillida, harmonieux avec Moore, équilibré avec Caro, exalté avec Anish Kapoor…

En vérité, j'ai eu tort de limiter la sculpture aux trois dimensions banales de l'espace : il lui arrive parfois d'en sortir. Pour percevoir l'irradiation d'une sculpture, il faut un regard attentif. Ceux qui ne l'ont pas encore et qui voudraient y parvenir pourraient s'y exercer à partir des sculptures d'Henri Moore. On sait que beaucoup d'entre elles sont basées sur l'observation de personnes (surtout des femmes) qui, pendant les bombardements de 1943, ont cherché refuge dans les profondeurs du métro de Londres. Ces femmes épuisées, en relâchant la tension musculaire, trouvaient le repos dans un équilibre des masses de leurs corps. Moore a fait beaucoup de croquis avant de découvrir

le secret plastique de la *reclining woman*. Quand il en a abstrait des formes non-figuratives, il a introduit, dans sa sculpture, des vides qui équilibrent les masses.

L'apprenti regardeur pourra constater que cette pesanteur du vide a lieu autour des meilleures sculptures. Elles sont d'autant plus monumentales que l'étrange rayonnement porte plus loin. Je me souviens, par exemple, d'une place de Chicago entièrement remplie par une œuvre en acier de Picasso.

Entre les tableaux et les sculptures, se placent les « reliefs ». Comme les sculptures, leur espace varie avec l'éclairage, les heures du jour, le temps et les saisons. Mais contrairement aux sculptures, les deux yeux, séparément, voient le même espace. Un nom : Ben Nicholson. Mais les poétiques assemblages de Louise Nevelson peuvent être vus ainsi. Aussi : les collages (mais je les réserve pour une prochaine lettre).

Vous parlerai-je des 220 000 artistes modernes que je n'aime pas ? Je vous ai écrit qu'il ne faut pas le faire ; mais vous avez pu remarquer que je ne me tiens pas toujours à ce que je préconise. Je vous dirai donc que je suis réticent devant les œuvres qui ont été vite faites : il me semble qu'il faut laisser à la main le temps de parler à l'œil. Cela me détourne de la photographie et d'un certain art (?) conceptuel où une idée simple est réalisée par un acte bref.

Buren ne vous plaît pas. À moi non plus. Pourtant je lui reconnais un certain talent (ne serait-ce que celui d'avoir su faire de beaux discours). Il a aussi le sens juste et insolite des rapports entre la peinture et l'architecture. Bref, je le placerai au 2 223^{e} rang. Eh bien, non ! contrairement aux coureurs ou aux joueurs de tennis, les artistes ne peuvent pas se classer ainsi… Pourtant on ne peut pas les aimer également et il est certain qu'il y en a de moins bons que d'autres.

Ma pauvre cervelle est encore enflammée par les mots de Baudrillard, Jean Clair et C^ie^. Elle s'irrite de voir ces gens-là tenter de détourner à leur profit la désaffection d'un peuple qui devant l'art était passé d'une indifférence traditionnelle à une méfiance hostile. Actuellement, en effet, la France est, parmi les pays « cultivés », un de ceux où l'on compte le moins de créations artistiques, de collectionneurs, d'amateurs… On y organise aussi moins de grandes expositions qu'en Allemagne, en Angleterre ou aux U.S.A. Pourtant celles que l'on fait comptent plusieurs centaines de milliers de visiteurs. Phénomène étonnant !

Je me suis un peu échauffé en pensant à Baudrillard, mais je m'apaise en pensant à vous et je termine cette lettre avec une humeur plus tolérante que, je l'espère, vous pourrez constater dans ma prochaine lettre.

En attendant je suis votre dévoué

P.S. : La plupart des lettres que je vous écris sur l'art tentent d'exposer et d'argumenter des opinions opposées à celles de Baudrillard et C^ie^. Cette lettre-ci, contrairement aux autres, sort du loyal débat d'idées et suggère un rapprochement entre les positions de Baudrillard et celles que j'ai détestées dans les plus horribles tyrannies. J'évite généralement ce genre d'amalgame. Je n'y recours, ici, que parce qu'il s'agit d'un constat : je sais comment, dans les régions où ils ont un pouvoir, les lepénistes ont fait pour annuler tout projet artistique (cf. Baudrillard : *L'art est nul*).

QUATORZIÈME LETTRE

Madame, je me suis demandé, devant vous, s'il y avait eu, un jour, une séparation entre les objectifs des peintres et ceux des spectateurs. C'était, selon l'histoire canonique, un jour de 1911 ; Kandinsky (il avait 45 ans), rentrant de promenade, trouva, posé sur le sol et appuyé sur le mur, un tableau qu'il trouva merveilleux. Il admira, aussi, que le tableau ne représentait rien de reconnaissable (jusqu'à ce jour, il avait peint des scènes folkloriques et des paysages). En examinant mieux, il fut surpris de reconnaître une de ses propres toiles que l'on avait posée à l'envers (selon d'autres versions, elle aurait été posée sur un côté). Kandinsky comprit alors que le cerveau, par son effort d'identification des images, est détourné de la concentration nécessaire pour voir ce qui, dans l'œuvre, est spécifiquement pictural. L'art abstrait venait d'être théorisé.

On pourrait discuter chaque terme de mon anecdote. Notamment la date : elle varie entre 1910, pour les fervents de Kandinsky, et 1912, pour ceux qui veulent discuter la primauté de son idée. En effet, pendant ces deux années, plusieurs artistes sont arrivés (indépendamment les uns des autres) à la nécessité d'une peinture sans image. En vérité, les antécédents sont plus anciens : le Bernin, George Sand, Hugo, Strindberg, l'architecte Henri Van de Velde (bien connu en Belgique) avaient, avant Kandinsky, fait des œuvres non-figuratives. On pourrait aussi mentionner les décorations plus ou moins géométriques qui se trouvent dans toutes les cultures, depuis l'ère paléolithique.

Décorations ? c'est trop vite dit. Chez Kandinsky, le terme s'oppose à « spirituel », mais aucun des deux mots n'est clair.

Dans une précédente lettre, j'ai écrit que, pendant le travail du peintre, un dialogue a lieu entre la main et l'œil.

Il faut avouer que personne n'a jamais su exactement ce qu'ils se disaient. Mais il est certain que, n'étant pas distrait par l'anecdote de la figuration, cet échange a été plus intense et plus pur dans la peinture abstraite. Même des peintres figuratifs l'ont pratiquée avec ravissement. Seurat n'a jamais été plus « peintre » que dans les marges qu'il a longuement travaillées autour de ses meilleurs tableaux. Plusieurs artistes de la Renaissance s'y sont donnés avec joie en marge de l'image. Véronèse (entre autres) a pris un plaisir évident à peindre les marbrures des fabriques. Didi-Huberman, se fixant sur cette partie des peintures de Fra Angelico [28], a très utilement analysé ce qu'il convient d'y voir.

Bref on ne peut pas fixer la date de naissance de la peinture abstraite. Certes, les dates sont utiles : quand on est sûr de les connaître, elles font comprendre comment la pensée a circulé entre les artistes et entre les pays. Mais, hors du déroulement du temps, les bons peintres ont toujours été occupés par leur recherche et par la qualité picturale de leur œuvre.

Le sujet du tableau n'aurait-il longtemps été qu'une concession que les artistes auraient faite au public ? Dans ce cas, la seule révolution de 1911 a été de ne plus tenir compte des réactions de ceux que la vraie peinture n'intéresse pas.

Cette différence entre les projets du peintre et les idées du spectateur porte sur l'iconologie. J'avais remarqué que même les peintres anciens n'y ont pas fait d'allusions dans leurs textes* (mais je n'ai pas lu tous les livres !).

* Toute affirmation est réfutable (pour Popper c'est la preuve de sa valeur scientifique !). Contrairement à ce que j'ai dit, Delacroix, dans son *Journal*, analyse minutieusement les images [24]. J'y reviendrai.

Leurs clients, au contraire, dans leurs contrats de commande*, décrivaient les sujets des images.

Notamment pour les portraits : les clients voulaient qu'ils soient ressemblants mais les meilleurs peintres (pour qui la ressemblance était chose facile) ont eu d'autres buts. Rembrandt, par exemple, voulait rendre compatible une matière de plus en plus rugueuse avec une lumière de plus en plus fluide et étrange. Pour Frans Hals, la subtile chanson des valeurs et la gestualité des coups de pinceau étaient l'expression d'un état spirituel (et non, comme on le croit souvent, une démonstration de virtuosité). Les clients ont parfois rechigné. Rembrandt et Frans Hals ont été critiqués ; leur succès commercial en a pâti.

Mais je m'étais promis de ne pas me perdre dans l'abondance des genres picturaux (portrait, paysage, nature morte...) je n'en écrirai donc pas plus si ce n'est pour signaler qu'ils déterminent, chacun, des compositions inéluctables. Or le principal avantage de la peinture abstraite a été de libérer le peintre des organisations classiques des tableaux et d'aller explorer des espaces plus variés.

Le public a été scandalisé quand on lui a supprimé le plaisir de l'image. Il a eu raison : le cerveau, qui s'active à trouver un sens aux sensations, sont trop importantes pour être chassées de l'art. Il est naturel que, entre 1910 et 1920, ceux qui, les premiers, ont compris le pouvoir de l'abstraction aient voulu se libérer complètement de l'image. Il est encore plus naturel qu'ensuite, de nombreux artistes aient voulu reprendre des recherches sur les énigmatiques pouvoirs de la figuration.

* La plupart des contrats anciens se trouvent dans les archives des couvents. Il est clair que, pour une image religieuse, l'iconologie est importante [2].

Mais les prévisions ne se réalisent pas toujours : il est clair que les artistes n'ont pas fini de faire des découvertes dans l'abstraction. D'autre part, il est difficile d'imaginer qu'ils renoncent aux espaces qu'ils ont découverts grâce à elle. Certains tentent une synthèse, or les images que l'on introduit dans des structures non-figuratives chargent les tableaux d'un éclectisme baroque qui nuit autant à la concentration du peintre qu'à celle du regardeur.

En effet, la variété des moyens d'expression produit généralement plus d'effets de virtuosité que de révélation. Beaucoup de grands artistes n'ont progressé dans l'exploration des mystères de l'esprit qu'en renonçant à des techniques de leur métier. Par exemple Mondrian a commencé par faire des tableaux impressionnistes, puis expressionnistes. Pour approfondir sa réflexion et, finalement, découvrir un nouvel univers spirituel, il a dû abandonner des techniques qu'il dominait parfaitement. Il s'est fixé les limites les plus étroites qu'il ait pu concevoir : des rectangles peints en aplat (sans écriture du pinceau) avec, pour toute couleur, un rouge franc, un jaune vif et un bleu médian (qu'il tenait pour purs). Oui, il y a aussi du noir, du gris et du blanc, mais Mondrian les considérait comme des « non-couleurs ». Il n'espérait pas que des amateurs s'intéressent à ces austères méditations, aussi, pour vivre (humblement) continuait-il à peindre des tableaux bon marché représentant des bouquets de fleurs. Il séparait donc son travail en deux : une part artisanale pour le public, une part secrète pour son âme.

En vérité, les artistes anciens (classiques) ont toujours cherché à dévoiler, de manière picturale, quelque indicible et romantique mystère. C'est pourquoi, derrière les meilleures peintures figuratives, il y a toujours un bon tableau abstrait. Celui

qui aujourd'hui tente de retrouver cet aspect des tableaux anciens doit se forcer à les voir comme s'il venait de les découvrir. Il doit regarder la *Cène* de Léonard de Vinci en oubliant la logique de l'image (le récit évangélique) pour mieux examiner la composition.

Avant de terminer cette lettre, je voudrais rappeler qu'un artiste a le choix entre beaucoup de moyens différents pour transposer, sur un tableau, la réalité (telle qu'il la voit). En concentrant son esprit sur son projet, le peintre invente des représentations nouvelles. C'est pourquoi l'iconologie (science des images connues) l'intéresse peu. Au contraire, le client, quand il a l'intention de commander un tableau, a dans l'esprit une image préconçue. Divergence entre les deux principaux acteurs de l'art.

Avec les tableaux non-figuratifs que les artistes ont conçus pour eux-mêmes, cette divergence était devenue évidente. C'est pourquoi je fais partir avec l'abstraction (1911) le malentendu qui a séparé les artistes du grand public. Les nouvelles (et nombreuses) écoles d'art qui se sont formées depuis n'ont pas réduit le désaccord. (Même quand les artistes ont fait des images.)

Comme vous, certaines de ces nouvelles écoles me rebutent… mais j'irai, peut-être adorer demain ce que je refuse aujourd'hui. C'est pourquoi je préfère décrire ce que j'aime que décrier ce que je n'aime pas. Et, je vous l'avoue, Madame, j'espère vous faire partager certaines de mes admirations. En attendant je reste votre fidèle

QUINZIÈME LETTRE

Madame,

Je vous propose, dans cette lettre de penser avec moi à trois tableaux connus qui, chacun, montrent deux aspects : l'un pour le peintre, l'autre pour le spectateur* :

1) La décoration de la voûte de San Antonio de la Florida (à Madrid) a été peinte par Goya pour être regardée à partir du sol, en levant les yeux. La construction semble se terminer par une galerie circulaire (peinte) où, dans une foule de promeneurs, certains personnages se penchent sur la rambarde comme pour regarder vers le sol ; alors que d'autres lèvent les yeux vers le ciel. À une distance de plus de vingt-cinq mètres, le spectateur perçoit un saisissant trompe-l'œil, mais il ne peut discerner ni les coups de pinceau, ni les détails des passages de couleur. Goya, sur son échafaudage à moins d'un mètre de la surface peinte, les a vus. Comme il savait que la foule, à terre, ne les percevrait que de manière lointaine et globale, il les a faits sans concession. Il a réalisé, pour son plaisir, une peinture gestuelle, comme les plus audacieux peintres modernes osent à peine en faire de nos jours. En effet, souvent, ils « cassent » chaque couleur avec un peu de la couleur voisine. Ce truc (sans gloire) évite que des juxtapositions crues ne choquent ceux qui aiment le bon ton. Vous seriez étonnée d'apprendre que des peintres (connus pour leur sauvagerie) ménagent ainsi la délicatesse de leurs clients !

* On peut généraliser à partir de ces trois exemples. On peut aussi inventer d'autres commentaires. Comme disait Lapalisse, les chefs-d'œuvre se prêtent à des interprétations plus variées que les poncifs.

2) L'opposition entre le point de vue du peintre et celui du spectateur existe aussi dans les *Nymphéas* de Monet. Vus de loin, les murs semblent décorés d'harmonieux paysages où des suaves couleurs du ciel et de l'air jouent avec des reflets et avec des fleurs ravissantes. Mais si vous regardez la toile, comme Monet quand il l'a peinte, à environ soixante centimètres de distance (ou en reculant parfois de deux mètres), vous verrez une gestualité forte qui suit un rythme audacieux et contrôlé. Les couleurs sont insolites et leur juxtaposition provoque un étonnement et une admiration permanents. Ces peintures ont influencé de nombreux artistes modernes. Entre autres : Sam Francis, Joan Mitchell…

3) En 1828, Delacroix a présenté au Salon un tableau extraordinaire : *La Mort de Sardanapale*. Il n'existe, sur ce thème, aucune iconographie (qu'elle soit symbolique ou traditionnelle). D'ailleurs personne ne s'intéresse aux circonstances de la mort de ce monarque. Cela laissait à Delacroix la liberté d'organiser le spectacle selon sa fantaisie. Or cette fantaisie n'a pas été réaliste. En effet, contrairement à toutes les règles en usage depuis le XV^e^ siècle, la scène n'est pas située dans une perspective « albertienne ». On peut supposer qu'elle a lieu dans une salle du palais royal, mais le peintre n'a pas mis en place les murs, le plafond et le plancher ; il n'y a pas de repère de hauteur pour les yeux du spectateur (point de fuite, horizon, ou structure des visages peints). On pourrait penser à une vue plongeante si Delacroix n'avait pas peint les visages et le cheval comme si, pour chacun, l'œil du spectateur devait se placer en face. L'image flotte donc dans une sorte d'éther dans lequel le spectateur baigne, lui aussi, puisque, comme un ludion, il doit monter ou descendre de près de quatre mètres selon qu'il fixe son attention sur la tête de Sardanapale ou sur les pieds de la femme que l'on poignarde.

Figure 3 : *La Mort de Sardanapale* par E. Delacroix 3,95 x 4,95 m. Musée du Louvre.
Le tableau, peint en 1827, a été exposé au Salon de 1828.

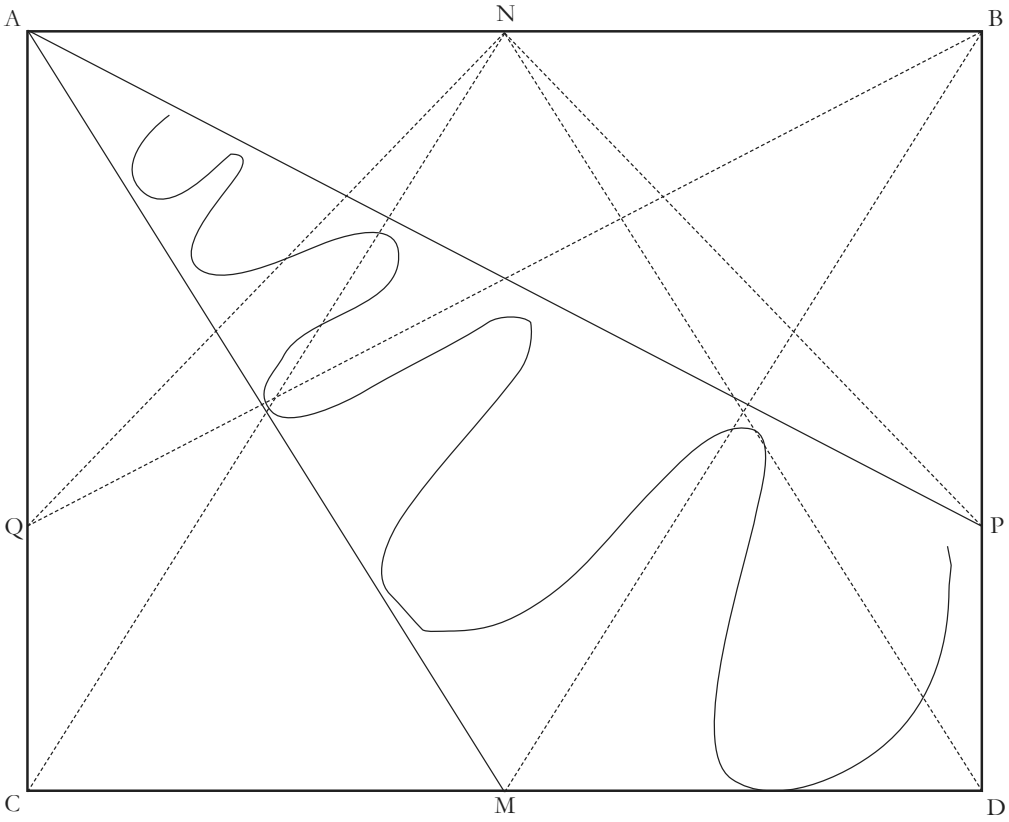


Figure 4 : La composition du tableau de Delacroix s'appuie principalement sur les droites AM et AP (M est au milieu du segment CD et P au tiers de la hauteur DB). Pour éviter que l'évidence de ces droites ne rende l'image froide, Delacroix a placé entre elles une volute enflammée.

À ce flottement spatial s'oppose une construction rigoureuse* [25] (figure 4) qui n'est pas conforme aux règles académiques**. Delacroix a aussi introduit un contraste entre les droites de la composition générale et l'arabesque baroque des corps et des objets du centre du tableau. Il s'agit donc d'une composition tout à fait insolite***. L'étrange peinture figurative cache un mystérieux espace abstrait.

Après ces trois évocations de peintures chimériques, je vais vous rapporter une histoire de Pline qui montre que d'aussi loin que l'on sache, les meilleurs artistes étaient à la recherche d'un art abstrait :

« On sait ce qui se passa entre Protogène et Apelle. Protogène habitait Rhodes ; Apelle, ayant débarqué dans cette ville, fut avide de connaître les œuvres d'un homme qui ne lui était connu que de réputation. Incontinent, il se rendit à son atelier ; Protogène était absent mais une planche de grande dimension était préparée sur son chevalet, et il n'y avait d'autre gardien qu'une vieille femme.

* Les peintres, depuis le Moyen Âge, ont, presque toujours, commencé leurs tableaux par des constructions géométriques que leurs images suivaient, ensuite, de plus ou moins près. On voit parfois ces lignes de construction dans les examens par rayons X. Certains commentateurs de tableaux ont parfois exagéré : chaque fois qu'ils ont pu tracer une droite entre deux points d'un tableau, ils y ont vu une base de composition. À mon avis, Marcelle Wahl, dans son examen de *La Mort de Sardanapale*, a fait preuve d'une vue fine, juste et modérée. Je me suis inspiré de ses analyses.

** Les compositions anciennes cachaient souvent des nombres ou des formes mystiques (figures alchimiques ou kabbalistiques, nombre d'or, pentagone, triangle équilatéral, plan de la cité céleste, etc.).

*** Delacroix n'a pas continué dans cette voie. Pourquoi ? Les critiques l'ont-elles découragé… ou bien a-t-il conçu *Sardanapale* dans un élan d'inspiration unique ?

Celle-ci répondit que Protogène était sorti et, pour le lui redire, demanda le nom du visiteur. « Le voici » dit Apelle et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur en travers de la planche une ligne d'une extrême finesse. [Et partit. Quand Protogène fut de retour], ayant contemplé la délicatesse du trait, il déclara que c'était Apelle qui avait dû venir ; nul autre n'était capable d'un travail aussi parfait ». J'ai reproduit textuellement la traduction de A. Reinach [1] (sauf la phrase entre crochet qui résume quelques lignes sans importance pour mon propos).

Je possède une gravure d'André Marfaing où le trait est tel qu'aucun autre artiste n'aurait pu en faire un pareil. En effet, c'est avec la peinture abstraite que le caractère de l'artiste s'exprime avec le plus d'inimitable authenticité.

Je n'ai pas l'intention d'écrire une histoire de l'art ni de décrire tous les mouvements non-figuratifs*. Rappelons que certains historiens d'art (surtout des Français) les ont répartis en deux groupes :

– les « anciens » (Malevitch, Mondrian, Kandinsky…) qui avaient découvert que la peinture pouvait exister sans aucune référence à des objets réels.

* Il y a beaucoup de pensées artistiques différentes dont l'expression n'est pas figurative. Les premiers théoriciens (et même les praticiens) ont choisi le terme « art abstrait ». Avec des arguments acceptables (mais pédants) Van Doesburg et l'école suisse préfèrent la désignation « art concret ». En pratique, c'est l'adjectif « abstrait » qui s'est imposé. Je l'emploie donc car le choix des mots est affaire de convention (« Je m'appelle Arthur », comme a dit Seuphor).

– les « jeunes »* qui, avec Bazaine, Vieira da Silva, Szenes, avaient constaté, que l'on pouvait *abstraire*, à partir des émotions que leur procurait la vue des choses, des formes picturales plus émouvantes que la simple représentation des objets. Ceux qui sont parvenus à cette certitude vers 1941 (époque où l'art « dégénéré » leur était caché) ignoraient souvent les inventions des premiers abstraits.

D'autres historiens ont trouvé que c'est entre laïcs (Lissitsky, Tatlin, Moholy-Nagy… puis, Magnelli, Herbin…) d'une part, et spiritualistes (Kandinsky [26], Mondrian… puis Bissière, Rothko…) d'autre part qu'il convenait de faire la coupure. Elle divisait aussi les deux classes que j'ai évoquées d'abord.

Pour les critiques des années 50, il convenait de distinguer les artistes comme Vasarely, Stella, Pasmore… qui représentaient des formes aux contours nets (*hard edge*) de ceux qui, comme Wols, Debré, de Kooning… laissaient les contours flous (*soft edge*). Cette distinction scindait les quatre classes que j'ai nommées plus haut. Elle a subsisté sous d'autres noms : la peinture des premiers, longtemps désignée comme « géométrique », est maintenant plutôt nommée « art construit ». Pour les seconds on a le choix entre une dizaine de noms car ils appartiennent à plusieurs écoles. Une dizaine d'autres clivages d'artistes abstraits ! C'est trop.

Je ne veux pas vous importuner davantage avec des terminologies. Mieux vaut ressentir des émotions devant des œuvres. Souvent celles qui vous toucheront également proviennent d'écoles qui se combattent.

* C'était vers 1950 ; ces artistes sont morts ou devenus vieux depuis.

Pourtant l'un de ces combats justifie un commentaire. Il s'agit de celui qui oppose les artistes d'une génération à ceux de la génération précédente. Celle-ci, parvenue à la notabilité, vivant en paix avec les institutions, impose, à partir de ses propres réalisations, des critères de valeur pour l'art. Elle contribue à consolider une *asphyxiante culture* [27] et un conformisme artistique et mondain. Or les jeunes artistes souhaitent parvenir à une expression naïve des forces obscures qu'ils sentent en eux. Sans ambition sociale, ils cherchent, en dehors des conventions, une voie (voix) authentique. Bref, ils voudraient à la fois échapper aux compromissions et tout réinventer. Tout au plus, s'il faut s'appuyer sur des résultats anciens, accepteraient-ils de les chercher chez les peuples restés purs (Africains, Polynésiens, Indiens… ou enfants, fous, peintres incultes) plutôt que chez nos académiciens (Derain, Rohner, Chaplain-Midy, Hodler, Lancret, et autres Girodet-Trioson).

Entre 1920 et 1940, André Breton* a exprimé ces révoltes-là en faisant appel aux idées (déjà académiques à leur époque) de Freud et de Marx. Ils ont trouvé souvent des phrases justes et déchirantes pour crier que les grandes catégories officielles sont inventées par la classe dominante afin d'étendre aux artistes la tyrannie dont l'activité économique accable les ouvriers. Les artistes aspirent alors à une poésie primale qui réunirait en un élan révolutionnaire toutes les victimes des puissants de ce monde. À cette époque, André Breton a été plus doué pour l'expression verbale que pour les arts plastiques.

* Breton, avec l'âge, est devenu un regardeur subtil et éclectique. Mais si on considère que le surréalisme est la pensée de Breton, il faut admettre, d'une part qu'il est changeant, d'autre part qu'il s'est arrêté avec la mort de Breton. Quoi qu'il en soit, il ne peut laisser indifférent aucun esprit sensible.

En outre les idées politiques ou sociales se prêtent mal à l'expression picturale. Or, pour les surréalistes d'avant guerre, il ne convenait pas de séparer la révolution de la poésie (et de l'art). Leurs réalisations picturales sont donc souvent décevantes. Certaines ne dépassent pas le niveau de la simple illustration (un homme qui a une pomme à la place de la tête) ou des paradoxes faciles (montres molles, anamorphoses, etc.). De rares artistes ont réussi, néanmoins, à découvrir des surréalités plastiques plus mystérieuses : Duchamp, quand, entre deux plaisanteries, il s'est concentré sur une réflexion picturale (dans *Le Grand Verre*, par exemple), Matta (inventeur d'espaces de fiction), Brauner (accouplements d'êtres énigmatiques), Silbermann (ses personnages charmants, pervers et équivoques)…

Comme il fallait s'y attendre, la génération suivante a réinventé la révolte (1968) pour arriver (après Support-Surface, le land-art, le body-art, la nouvelle sujectivité, Fluxus, l'hyper-réalisme, etc.) à un détachement désabusé ou ironique. Les artistes s'isolent. Les règles sociales sont consolidées par les réussites de la science et de la technique. Mais le béton a des failles, l'acier rouille. Nous pourrions voir bientôt l'apparition d'une nouvelle poussée de l'aspiration au renouveau. Elle s'annoncera, comme les précédentes, par des inventions provocatrices : elle bafouera les orgueils des gens cultivés et les écoles qui enseignent l'art et son histoire.

Je suis et resterai, Madame, votre fidèle

SEIZIÈME LETTRE

Madame,

Nous avons commencé cette correspondance afin de comprendre pourquoi tant de personnes cultivées se sont détournées de l'art contemporain. Je vous ai suggéré d'abord deux explications : l'excès de spéculation financière des années 1985-1990 et le rejet de l'art non-figuratif. Mais je crois que ces causes ne suffisent pas à expliquer l'écœurement du public. En effet, la spéculation a toujours existé ; quant à l'abstraction, j'ai pu constater qu'elle n'était pas rebutante puisque l'exposition Rothko de cette année a attiré plus de visiteurs que celle (il y a quatre ans) de Poussin.

Il est clair que le refus que nous tentons ici de comprendre résulte d'un ensemble de causes convergentes. Elles n'ont certainement pas une efficacité égale et leur effet, pour chaque personne, dépend de ses propres penchants.

Constatons d'abord qu'il y a, en France, beaucoup moins de collectionneurs aujourd'hui qu'hier. Pourquoi ? Les tableaux (Baudry, Henner, Dagan-Bouveret...) achetés chers par grand-père ne valent plus rien. Pire, ils sont considérés comme un sommet de mauvais goût. « Ah, votre aïeul aurait dû acheter des toiles de Gaugin, de Van Gogh...

— Il l'aurait peut-être fait (il aimait la peinture) si son marchand de tableau l'avait mieux conseillé. Depuis, je me méfie d'eux. J'achète, pour quelques sous des œuvres d'artistes populaires que je trouve sur la place du marché, lors de mes voyages.

— Comme les touristes qui à Paris achètent sur la place du Tertre.

— Euh... »

Une autre raison au déclin de l'art à Paris ? Le prix des ateliers. Quand Picasso a commencé sa carrière, il habitait dans un vieux lavoir de planches où il avait la place de mettre beaucoup de châssis et où il payait un loyer très bas. Actuellement, il faut aller en Tchécoslovaquie ou en Pologne pour trouver la place de peindre à bon marché.

Le dégoût pour l'art ? J'y vois une cause supplémentaire dans le style des commentateurs. Il est vrai qu'il était plus facile d'écrire sur la peinture anecdotique que sur les compositions abstraites. Devant une toile qui ne s'exprime qu'en donnant des sensations, il n'est pas facile de trouver des phrases qui devraient servir à guider l'œil de l'amateur. Parfois l'artiste lui-même met sa méditation sensuelle à l'épreuve de la mise en mots : Alexandre Hollan [29] dessine des objets (ou des arbres). La concentration visuelle et mentale ainsi que la traduction graphique lui permet d'atteindre une communion profonde avec les mystères de la réalité. Il dit pourtant : « Parfois écrire aide à mieux percevoir une impression qui résonne encore dans le dessin. »

Les écrits sur l'art peuvent se classer en trois groupes : ceux des artistes, des amateurs et des philosophes.

Les plus instructifs sont les textes des peintres*. Comme vous l'avez remarqué dans la citation de Léonard de Vinci [30] (dans une lettre précédente), ils ont souvent été destinés à de jeunes confrères, plutôt qu'aux amateurs.

* Leurs auteurs sont plus habitués à s'exprimer avec un pinceau qu'avec une plume. Comme ils tentent d'exprimer des idées peu faites pour les mots, ils sont d'autant plus instructifs que la forme est souvent maladroite. J'encourage donc tous ceux qui veulent s'initier à l'art contemporain à lire les textes de Mondrian, Malevitch, Klee ou Kandinsky. (Sans y exiger la rigueur des formulations académiques).

On le constate par exemple, chez le moine Théophile (XII^e siècle) : « Lorsque vous aurez composé la couleur de la chair et que vous en aurez couvert les visages et le corps… etc. ». Rubens conseille : « Commencez à peindre légèrement vos ombres ; gardez-vous d'y employer le blanc, c'est le poison d'un tableau [...]. Si le blanc émousse une fois cette pointe brillante et dorée, votre couleur ne sera plus chaude mais lourde et grise ». Kandinsky ou Paul Klee s'adressent, eux aussi, à de peintres débutants. Les écrits des peintres traitent donc principalement : d'une part des buts de l'art (la transcendance, etc.), d'autre part des techniques de la peinture.

Les écrits anciens des amateurs décrivent les sujets des tableaux et admirent que le peintre parvienne à donner une sensation de réalité. Mais alors que ceux-ci cherchent des transpositions, ceux-là veulent voir des trompe-l'œil. La différence des points de vue devient claire dès que l'on pense à la couleur d'un objet. L'image doit-elle être colorée comme l'objet (couleur locale) ou avec les nuances variables et variées qu'il prend selon l'éclairage, et les reflets (couleurs induites) ? La notion même de « couleur locale » n'est pas claire : elle suppose une certaine lumière blanche qu'il est impossible de définir. En fait, c'est le cerveau humain qui, à partir de perceptions fugitives, fixe les formes et les couleurs des images mentales qui servent à la reconnaissance des objets. Le physicien Helmholz (1821-1894) avait déjà analysé cela.

On est tenté de dire : « Il suffit que la peinture de l'objet soit conforme à son image mentale ». Malheureusement on ne peut pas s'en tirer si facilement car tous les spectateurs ne voient pas l'objet de manière identique (« Est-ce que je vois ce que vous voyez ? » Réponse : « Non ! »).

Pour un observateur superficiel, un objet est suffisamment défini par ses contours et sa couleur : il se contentera donc des dessins des albums de Tintin.

Pour celui qui se sert de la vue pour une action (un chasseur, un couturier, un conducteur d'auto…), les indications de l'image doivent être plus complètes. Elles devront, pour la représentation des volumes, comporter des variations de valeurs et, pour que le cerveau colore correctement l'image mentale, des variations de tonalités. En outre, les reflets des objets les uns sur les autres, la forme et l'intensité des ombres contribuent à la juste compréhension de l'espace représenté.

Tout ce qui précède concerne l'usage utilitaire du regard des choses et des illustrations. Ce n'est pas ainsi que l'on doit regarder les tableaux. Les anciens grecs l'avaient bien compris et ont pensé qu'il fallait donner une éducation particulière pour préparer le public à une vision artistique. Ils pensaient que la perception fine se développe dans l'effort de décrire un tableau par des phrases (*ekphrasis*). Un exemple : le texte de Philostrate* (170-240 apr. J.-C.).

Cette éducation du regard ne sert pas à réunir les impressions des regardeurs éduqués. Au contraire : conscient de leurs perceptions, ils constatent que chacun a été sensible à des développements cérébraux différents. Il est bon qu'il en soit ainsi : une connaissance dépourvu d'incertitude est un monument de banalité. Je pourrais citer, à l'appui, des textes où de bons peintres se combattent (Matisse contre l'abstraction, etc.).

* Quel Philostrate ? Il y en a plusieurs (apparentés) et ils ont tous aimé la peinture au point que l'un d'eux a écrit qu'il n'est pas possible de la décrire sans l'avoir pratiquée.

Pour décrire un désaccord entre un peintre et un spectateur, je me contenterai de citer *Le Chef-d'œuvre inconnu* [31] de Balzac (ne serait-ce que parce que j'aime cette nouvelle). Vous savez que Balzac* a consulté Delacroix pour apprendre les techniques et les préoccupations d'un peintre. Voici comment il a décrit la scène où le grand peintre (imaginaire) Frenhofer montrait son tableau, fruit des réflexions d'une vie entière. Il parlait aux peintres Pourbus et Poussin :

« – *Ah ! ah ! s'écria [Frenhofer], vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous pouvez le distinguer de l'air qui nous environne. [...] Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.*

– *[Poussin dit :] Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.*

– *Nous nous trompons, voyez !… reprit Pourbus.* » *En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.*

* Balzac, dans son introduction de 1839 à *Une fille d'Ève*, écrit qu'il veut dire comment : « [...] le désordre de la pensée, arrivée à tout son développement, produit dans l'âme de l'artiste [une sorte d'impuissance qui explique] par quelles lois arrive le suicide de l'Art ». (Pléiade 1959. t. XI, p. 381). Delacroix, en 1845 (date de la publication du *Chef-d'œuvre inconnu*), n'aurait certainement pas été d'accord avec cette thèse. La récente exposition (1998) de ses dernières œuvres ainsi que la lecture de son journal montrent que l'approfondissement de sa pensée picturale l'engageait dans une activité moins figurative et plus picturale.

Balzac, amateur peu éclairé, croyait que le but de la peinture était de donner l'illusion de la réalité. Dans l'atelier de Delacroix, il a peut-être vu des esquisses comme celles qui, selon la méthode de Rubens, préparaient un tableau. Le projet de la composition y était indiqué par des arabesques : une véritable danse du pinceau. La pensée picturale y apparaît avec plus d'évidence que dans le tableau final où elle est cachée par la technique académique.

Il est probable que Balzac n'y a vu que « des couleurs confusément amassées [et une] multitude de lignes bizarres »*. Pourtant, derrière le texte de Balzac, on imagine la voix de Delacroix disant que : « Les artistes qui ont un style vigoureux sont plus dispensés de l'imitation exacte, témoin Michel-Ange. Arrivés à ce point, ce qu'ils perdent en vérité littérale, ils le regagnent bien en indépendance et en fierté ». (*Journal* [24] 25/01/1850)**. Parlant vers 1845, il a peut-être offusqué Balzac une seconde fois en évoquant la « peinture pure » (celle pour qui l'anecdote de l'image n'est pas nécessaire). Derrière le personnage de Delacroix, Balzac a peut-être cru discerner celui de Frenhofer***.

* C'est, à peu près, ce qu'André Lhote (un médiocre peintre à la mode dans les années 30) a écrit à propos des *Nymphéas* de Monet.

** Il convient, en citant le journal de Delacroix, de bien noter les dates. En effet, il a commencé (en 1822) par y noter des idées conformistes comme celles de tout bourgeois cultivé de son époque. On sent qu'il voulait éviter les mots des rapins. Puis il est arrivé, progressivement, à exprimer des préoccupations de peintre

.*** Cézanne, évoquant, devant Gasquet, le cas de Frenhofer, s'interrompit, la voix coupée, et, les larmes aux yeux, ne put que se désigner en se frappant la poitrine de l'index.

Ces désaccords entre la peinture et la littérature sont aussi anciens que le désir d'écrire sur l'art. Je ne vois pas pourquoi ils auraient soudain rebuté le public contemporain. Tout au plus, aurait-il pu être fatigué par un ton hagiographique devenu excessif entre 1985 et 1990. On trouve ainsi des textes commandés à des écrivains besogneux par des marchands qui exigent des louanges pour leurs artistes ou pour eux-mêmes. Les procédés d'écriture sont simples : il suffit d'aligner des métaphores incertaines et des adjectifs dithyrambiques.

Par exemple : partir du tableau (de la matière) pour glisser vers la notion de temps (immatérielle) : « Au-delà du postmodernisme, Hotzeklotz, de son pinceau enflammé, saisit l'instant dans l'émergence de son immanence. » Ces procédés ont ridiculisé leurs auteurs, déshonoré les commanditaires et rendu l'art suspect aux lecteurs méfiants.

Il me reste à évoquer les textes de réflexion générale (notamment ceux des philosophes). L'amateur en écrit parfois, lui aussi, quand il est tenté d'aller au-delà du tableau qui l'inspire et, surtout quand il veut mettre ses intuitions à l'épreuve de la formulation. Quand cette envie me prend, je me force à rester dans le domaine de l'information. Si je m'aventurais dans celui de la poésie, je risquerais de ressembler aux critiques à vendre que je viens de décrire. Je me contente donc de chercher la précision du mot et la rigueur de la phrase. Je m'abstiens de traduire verbalement ce que le peintre a su bien exprimer par des formes et des couleurs. Je crois, en effet, qu'il n'y a pas de similitude topologique d'un domaine d'expression à un autre. Il est impossible de traduire la peinture en poésie (ou en musique). Au mieux, la tentative peut-elle avoir un effet incitatif. Au pire : répulsif.

J'aime pourtant la multiplicité des échos que, par son imprécision même, le langage fait vibrer dans l'esprit. Pour certains philosophes, devenus sceptiques envers toute forme de déduction, ces échos deviennent plus vrais que la vérité.

La plupart d'entre eux ont aimé l'art contemporain et ont voulu écrire à son sujet. Le résultat ne manque pas de beauté, mais je peux comprendre que la majorité des lecteurs soient irrités au point de se méfier autant de l'auteur que de l'art qu'il préconise.

Comme exemple, je citerai Didi-Huberman [32] qui, à propos du *Chef-d'œuvre inconnu*, écrit :

L'incarnat serait donc, autre fantasme, le coloris en acte et en passage. Une tresse de la surface et de la profondeur corporelle, une tresse de blanc et de sang : « blanc onctueux égal sans être pâle ni mat », plus « un mélange de rouge et de noir qui transpire imperceptiblement ». Mais c'est une tresse temporalisée, si je puis dire : le passage coloré n'étant qu'une dialectique indiscrète, toujours imprévisible, de l'apparition (épiphrasis) et de la disparition (aphasis). Nous ne sommes pas loin, ici, de Frenhofer. Dans d'autres passages du même texte, un tiers est écrit en allemand, en grec ou en italien.

J'ajouterai une citation de Derrida car il me paraît le plus talentueux de ces philosophes (j'en citerai d'autres dans une prochaine lettre consacrée au manque de talent et à la bêtise).

Vous ne m'en voudrez pas, j'espère, si je limite ma citation à la première phrase de *La vérité en peinture* [33]. Le titre du chapitre est *Parergon* (vite le *Bailly*. Cela veut dire : « d'une manière accessoire »). Puis *Lemmes* (= résultats intermédiaires au cours d'un raisonnement).

Je copie le passage de Derrida (la partie blanche figure dans la mise en page du texte original) :

commencer et finir par un « ça suffit » qui n'ait rien à voir avec le suffixe ou se suffire de la suffisance, rien à faire avec la satisfaction. Reconsidérer, plus loin, toute la syntaxe de ces locutions intraduisibles,l'avec du rien à voir et l'avec du rien à faire. Écrire, si possible, finalement, sans avec, non pas without mais sans avec, finalement, pas même en soi.

Ouverture par le satis, l'assez (au-dedans et au-dehors, au-dessus et au-dessous, à droite et à gauche)…

Cela ne vous fait pas rire ? Consolez-vous en pensant que, du moins, ce texte a fait rire Derrida et gardez, je vous prie, encore un peu d'indulgence

pour votre bavard mais dévoué

DIX-SEPTIÈME LETTRE

Permettez-moi, Madame, de sortir du domaine étroit de la peinture pour aller divaguer dans des terrains de la diversité « plastique »* qui sont les plus typiques de la modernité.

Je commencerai par le *collage* [34]. On a dit souvent que le premier a été imagé par Braque** en 1912. On a dit aussi que c'était la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912).

La particularité du collage est d'introduire, dans un tableau, des éléments tout faits que l'on est allé chercher ailleurs que chez le marchand de couleurs fines. Par exemple : au lieu de poser une touche de bleu cobalt en un point de son tableau, le peintre peut y coller un morceau d'emballage de Gauloises. Le spectateur reconnaîtra l'origine et prendra soudain conscience à la fois de la fonction du bleu dans la toile et de la couleur du paquet de ses cigarettes habituelles.

Si un peintre avait utilisé de la couleur sortie d'un tube vendu par *Lefranc Bourgeois & C^ie^* et qu'ensuite il avait vu que l'emplacement ne convenait pas, il aurait dû effacer, ou détruire sa toile. Avec le collage, au contraire, il peut expérimenter beaucoup de compositions avant de choisir celle qu'il préfère, puis la fixer par un point de colle.

* Nous savons que le modernisme a accéléré le foisonnement des voies artistiques. Pour les travaux qui n'ont plus place dans les classements anciens on a dû réintroduire le terme général (et ancien) de « recherche plastique ».

** On a aussi évoqué des cas plus anciens. Mais Braque et Picasso ont eu, vers 1912, des échanges d'idées très intenses et leurs collages ont eu le mérite historique d'avoir influencé de nombreux artistes de grand talent.

Bref, les techniques du collage renouvellent celles de la peinture*, facilitent le travail de composition et fixent l'attention du regardeur. Les collages peuvent réunir des matériaux divers : tôle, papiers, tissus, miroirs, caoutchouc, et autres. Ils donnent ainsi des intuitions au sens du toucher. Il suffit, en effet, de voir dans un tableau un morceau de papier de verre pour éprouver, dans ses propres nerfs, une sorte de rugosité. Le collage peut aussi réunir des images extraites de documents hétérogènes et suggérer d'amusants rapprochements d'idées et de styles. Avec les images des choses viennent leurs noms et la poésie quasi verbale. Avec les mots viennent les concepts. Certains collages expriment des idées politiques ou sociales…

Notons qu'un collage, tout en restant plan, donne une impression d'épaisseur que la peinture ne permet pas**. En effet, l'œil est sensible aux petites surépaisseurs dues à la superposition des papiers collés. Les tableaux deviennent des reliefs de moins en moins bas.

* Le peintre peut ajuster ses tons en mélangeant des couleurs sur sa palette. Le « colleur », au contraire, est obligé de prendre le matériel avec sa couleur originelle. Les finesses des accords de tonalité lui sont donc interdites. En outre, si les peintres peuvent ajuster leurs couleurs, le temps se charge vite de les désaccorder. Les fabricants de peinture tentent d'obtenir des couleurs durables, mais les objets usuels qui servent aux collages n'ont pas cette prétention. Nota : certaines couleurs anciennes étaient instables : les « verts » d'Hubert Robert sont devenus « bleus » (mais si beaux !). Hogarth a écrit que les accords des couleurs peintes devaient être réajustés tous les dix ans.

** Cette affirmation est confirmée par de nombreuses exceptions. La matière picturale a souvent une épaisseur. Par exemple : Monticelli (1824-1886), Van Gogh, la peinture « au couteau », etc.

Le collage a vite grandi : on a assemblé des objets. Ils ont envahi l'espace jadis occupé par la sculpture. Ils sont vite devenus très encombrants.

Je viens d'évoquer en deux lignes des événements nombreux et variés qui occupent de nos jours presque tout l'espace des musées d'Art contemporain*. En effet, les installations sont si volumineuses qu'elles ne peuvent pas trouver leur place dans les demeures des collectionneurs**. Le dialogue secret entre artiste et amateur est donc rompu. Ne le regrettons pas car il était (dit-on) marqué par le péché d'élitisme. Il y aurait encore bien des choses à discuter car cette évolution suppose que l'État soit le mécène de l'art [18].

Vous me sentez perplexe et vous constatez que je suis un bien mauvais avocat pour l'art contemporain.

Cela est vrai… mais inévitable. Personne ne peut comprendre et admirer toutes les voies qui sont à peine ouvertes. Comme beaucoup de spectateurs, je m'interroge devant la plupart des œuvres. Mais j'en admire aussi beaucoup : Certaines installations me paraissent ingénieuses, poétiques, ou émouvantes. Quand j'en aurai vu 222 222, je saurai peut-être vous citer les deux que je trouve éminentes et les 2 220 qui m'auront paru bonnes. Je vous prie donc de m'accorder une entrevue en 2029.

En attendant, je suis votre dévoué

* Les contribuables devront bientôt (et souvent) payer pour l'extension des musées.

** Pourtant on a vu, il y a deux ans, au musée d'Art moderne de la ville de Paris, d'encombrantes installations « techno » dans l'exposition *Les choix des collectionneurs* . Le message de l'œuvre, étant sociologique perdra son sens avec les progrès. Le collectionneur se débarrassera de sa « pièce » comme il change d'ordinateur.

DIX-HUITIÈME LETTRE

Je vous avais promis, Madame, d'examiner s'il y avait une époque où les écrits auraient changé au point de décourager le public de s'intéresser à l'art. Vers 1970, avec des textes comme ceux de Derrida, certains lecteurs auraient pu éprouver une sorte de fatigue. Ils ont pu penser : « S'il faut écrire ou lire des phrases comme celles-là pour comprendre l'art contemporain, je m'abstiendrai de tenter de m'initier à ces pratiques abstruses. »

Ce n'est pas mon cas : je suis sensible à l'intelligence* ludique de Derrida et même aux laborieuses (mais ingénieuses) analyses de Didi-Huberman. Malheureusement, leurs imitateurs ont eu leurs défauts sans avoir leurs qualités. Beaucoup de textes ne parviennent pas à cacher, sous l'obscurité des phrases, un triste mélange de prétention, d'ignorance et de bêtise. Ma bonté naturelle me pousserait à ne pas citer de noms. J'en aurais facilement mille (il y a tant de mauvais philosophes** !).

J'avais, d'abord, projeté de ne citer que les commentaires des conservateurs du centre Georges-Pompidou dans le catalogue d'une exposition Beuys (vers 1995). Je me souviens d'avoir bien ri en lisant les cartels. J'ai cherché, en vain, ce catalogue dans mes archives (c'est ainsi que je nomme un grand tas de paperasses que je garde dans mon grenier).

* L'intelligence n'est peut-être que le nom que l'on donne à une forme précieuse (et plutôt rare) de sottise.

** Il en va de la philosophie comme de la peinture : en examinant 222 222 philosophes on en trouverait vraisemblablement 2 220 bons et 2 excellents.

Tant pis : vous auriez peut-être ri autant que moi… à moins qu'étant trop bon, votre cœur charitable n'eût remplacé le rire par la pitié.

Quelques mots sur Beuys*. En 1975, le musée d'Art moderne de la ville de Paris a exposé des dessins de lui**. Ils m'ont impressionné et j'ai voulu en savoir davantage. « Comment ? Tu ne connais pas Beuys ? Mais c'est le plus grand artiste du siècle ! » Eh bien, non ! Il est exact que j'aurais pu (dû ?) le connaître… Mais ce n'est pas le plus grand artiste. Disons, sur 222 222, le 107ème ...

* Beuys s'est aussi fait connaître par des manifestations publicitaires que l'on appelle « happenings ». Il s'agit d'événements insolites soigneusement mis en scène par l'artiste et joués par lui. On y cherche souvent à scandaliser « le bourgeois ». Yves Klein parvient souvent à y être drôle (l'humour est la courtoisie du détracteur). Hélas, les contestataires sont trop souvent simplistes jusqu'à la sottise. Je suis aussi agacé quand la complaisance excessive de l'auteur envers lui-même est trop forte. J'ai tort : ce « narcissisme » (comme on dit en jargon de psychologues) est une des manifestations de la présomption fondamentale que j'ai plusieurs fois décrite dans ces lettres. La « bonne éducation » réprouve les manifestations de narcissisme : mais nous savons que cette éducation-là vise plus à former des êtres dociles qu'à épanouir les talents. Les artistes se comportent souvent comme des mal-élevés. Soyons donc bienveillants. J'ai du mal à l'être envers Beuys quand, avec un masque d'or, il s'expose pendant trois heures dans une vitrine, câlinant un lièvre mort à qui il explique la profondeur de son inspiration. Le public voit la bouche parler mais n'entend pas les paroles. Beuys les réserve à son lièvre car, dit-il, les animaux comprennent mieux que les hommes. Il y a eu des « happenings » encore plus bêtes et méchants : des manifestations sado-maso du body art, etc. Je n'en dirai pas plus car je me suis fixé de raconter l'art contemporain surtout à travers la peinture (même si plusieurs écoles la récusent).

** D'une manière générale, tous mes exemples sont trop franco-français [35]. D'abord parce que je n'ai pas vu tout et partout et aussi parce que je voulais citer des artistes dont il vous serait facile de voir les œuvres près de chez vous.

Beuys, (comme Warhol) un homme a été exceptionnellement doué pour la publicité. Néanmoins beaucoup de ses œuvres sont sensibles, imprévues et justes*. Ses installations sont ingénieuses, souvent, esthétiques (peut-être, un peu trop) et parfois poétiques.

Bref, on trouve rarement des artistes aussi stimulants que Beuys. En revanche, on ne trouve que trop souvent des textes aussi ridicules que ceux du catalogue de sa rétrospective au MNAM.

J'en ai trouvé un, il y a quelques jours, tout près de chez moi : au musée du Luxembourg qui expose les installations choisies par le FRAC de Provence-Alpes-Côte d'Azur.

À l'entrée, une hôtesse propose au visiteur de choisir un parcours topologique fléché en couleur. Il y en a dix. Chacun a son « mot-clé » comme : *langage* (flèche bleue), *mémoire* (orangée), *intimité* (mauve), etc. Le mot *topologique* est, ici, une traduction, en jargon lacanien, de ce que les petits scouts appellent « jeu de piste ».

On vend au visiteur un « livret d'accompagnement » [36]. D'abord, un texte d'un nommé Éric Mangion. Le titre (*Principe d'incertitude*) fait allusion à Heisenberg. La pensée de ce savant étant difficile, le grand public en retient surtout que dans une expérience de laboratoire, l'observateur fait partie des facteurs de l'expérience. Dans son sens le plus apparent, cette constatation est une évidence.

* Un artiste est important par la fécondité de sa réflexion, la justesse de son œuvre. Mais aussi par l'influence qu'il exerce. Beuys a été professeur à Cologne : ses élèves comptent parmi les meilleurs talents allemands contemporains.

Appliquée à l'exposition des pièces du FRAC de la PACA, l'auteur du catalogue en tire une idée encore plus banale exprimée dans le charabia inéluctable :

« Rendre compte n'est pas seulement représenter [en] assurant les sens [...]. Mais celui qui rend compte est aussi élément incontournable du schéma de représentation. Il devient acteur de ce dernier en perturbant le parcours du regard de l'être à l'objet. » Cinq pages de ce style-là ! Le livret se termine par deux autres textes. L'un, par Catherine Perret (philosophe). Je cite (au hasard) : « S'il y a œuvre, c'est-à-dire hypothèse, c'est qu'il n'y a pas du purement pensé et du simplement non-dit mais que le pensé fait automatiquement hypothèse d'existence, image, invitation à dire, quand bien même le dire, toujours thétique, toujours affirmatif, déchoit face à l'hypothétique*.» Puisque j'ai cité deux des auteurs du livret, je nommerai aussi le troisième : Rémy Fenzy (professeur d'esthétique). Son style est semblable à celui de ses collègues**.

Je renonce à le citer car j'ai hâte de vous décrire au moins une des « installations » qui ont inspiré de tels commentaires. Par exemple, celle d'un groupe qui se fait appeler *cercle Ramo Nash*.

* J'ai déjà dit (et redit) que l'artiste cherchait des formes nouvelles. La réciproque n'est pas vraie. Il est clair que la recherche systématique de la nouveauté ne suffit pas à créer des œuvres d'art. À une invention qui ne vise qu'à surprendre le public je préfère une idée ancienne à laquelle un artiste a découvert une naïve et forte authenticité.

** On aura remarqué la grammaire typique du langage de ces gens-là : l'omission de l'article devant les substantifs (« petit nègre ») est compensée par l'abus de leur emploi devant les verbes, pronoms ou adjectifs.

L'installation achetée par le FRAC (c'est-à-dire : par vous et moi… plus quelques autres contribuables) est un cube de 1,83 m de côté. Il est constitué d'armoires métalliques juxtaposées. À ce cube s'ajoutent trois ordinateurs sur leurs consoles, avec trois chaises pour les visiteurs qui sont invités à dialoguer avec le système.

On lit sur le cartel : « Le cercle Ramo Nash introduit donc sa boîte noire dans l'espace blanc du musée pour nous débarrasser de ce que nous ne voyons pas [...]. En dialoguant avec la « Black Box » nous sommes placés dans une situation comparable à celle du test de Turing. [...], un robot de dialogue programmé en tant que GPS (Générateur de Problèmes Spécifique), [répond au visiteur]. Sachant que la présentation par Herbert A. Simon de son GPS [...etc.] ». Les noms de Turing et de Simon* n'apportent rien : « Comment ? Vous ne voyez pas que ces armoires tirent leur sens de Turing et de Simon ? Alors, ignorant que vous êtes, vous ne pouvez pas comprendre la valeur conceptuelle de nos travaux ! » C'est l'attitude que Sokal et Bricmont ont ridiculisée dans leur livre [16] *Impostures intellectuelles*.

* Le mathématicien anglais Alan Turing est inventif et subtil. À propos des critères de démontrabilité, il s'est demandé si la pensée créative pouvait se ramener à des algorithmes. Pour le savoir, il a imaginé un test discutable. (Je préfère l'analyse de Roger Penrose [10]). Il a aussi obtenu des résultats fondamentaux en informatique théorique. Herbert Simon a aussi contribué (quoique de manière moins essentielle) aux réflexions dans ce domaine.

Ces écrits que la stupidité et le conformisme réunissent pour les présenter à vos yeux méritent les fureurs que vous réserviez à l'art contemporain. Nos contemporains auraient-ils perdu le sens au point d'accepter pour bon ce qui est si évidemment mauvais ? Je répondrai que le manque de jugement et de goût ont toujours existé : la postérité les oublie. Je vous dirai aussi que les sots sont toujours plus nombreux que les sages et qu'il faut supporter 220 000 des uns pour rencontrer 2 222 des autres.

Et si vous me dites qu'il vous semble que cette proportion (d'environ un pour cent) semble en train de baisser, je vous répondrai que je commenterai cette désolante constatation dans ma prochaine lettre. J'ajouterai qu'il me suffit de lire vos textes pour être consolé. Je vous prie donc de croire à la gratitude de

votre dévoué

DIX-NEUVIÈME LETTRE

Nous avons, Madame, partagé des enthousiasmes et, en fin, des amertumes. Il nous a semblé qu'une certaine décadence frappait simultanément ceux qui font profession d'écrire avec une prétention à la pensée et ceux qui produisent des objets avec une prétention à l'art.

Je ne crois pas que cela soit dû à une dégénérescence de l'espèce humaine. Je suppose simplement que, le nombre des grands esprits étant petit, la pensée baisse de niveau dès lors que beaucoup de candidats sont admis à s'y adonner.

Nous avons aimé croire que tous les hommes sont égaux et que seuls les obstacles sociaux empêchaient le premier venu d'être, à l'égal des meilleurs, un philosophe ou un artiste. Nostalgiques d'un idéal qu'au XVII[e] siècle on appelait l'*honnête homme**, nous avons cru que tous les citoyens pourraient à la fois briller dans toutes les branches de la pensée, du savoir (et, pourquoi pas ? des performances sportives ?**). L'enseignement général voudrait préparer tous les jeunes gens à toutes les disciplines humaines. C'est impossible : chacune d'elle, mérite tous les efforts d'une vie et aucune ne se laisse saisir au premier essai.

* Comme il était interdit à l'*honnête homme* d'être un spécialiste des sciences ou des arts, il devait n'être qu'un spectateur. Il devait savoir, de tout, assez pour en parler et pas assez pour en devenir savant. Cet élégant personnage me paraît un peu trop chimérique pour avoir jamais existé.

** Parce que nous savons (par l'évidence des choses) que tous les êtres ne sont pas dotés de corps également agiles ou vigoureux. À ceux qui prétendent qu'il n'en est pas de même pour les esprits, j'accorderai que, s'ils sont tous égaux, certains le sont plus que les autres.

Or le projet généreux qui consiste à promettre tout à tous arrive, par un effet pervers, à fermer des voies et à créer, dans le public, la croyance que les disciplines de l'esprit sont entièrement connues dès lors que l'on en a appris les premiers rudiments.

L'enseignement a donc propagé des idées fausses et faciles.

Je commencerai par évoquer l'histoire de l'art*. Notre esprit est ainsi fait qu'il ne se contente pas d'une chronologie. Il réclame des pistes qui relient les causes aux effets. La pédagogie tente donc d'expliquer chaque œuvre par celles qui l'ont précédée. Cette cohérence didactique se perd dès lors que l'on constate que l'origine de l'origine est toujours inconnaissable. En outre l'histoire de l'art (des peintures de Lascaux à l'architecture de la Grande Bibliothèque de Paris) contient plus de millénaires de mystères que de décennies connues.

Ne croyez pourtant pas que je sois hostile à l'histoire. Je trouve un certain charme à celle de l'art comme à celle de l'humanité car j'aime qu'elles soient ainsi en équilibre instable entre le songe et le mensonge. Je vous ai déjà dit que je la préfère à l'envers ; j'ajouterai que c'est dans l'art qu'elle est la plus trompeuse. En effet, quand elle décrit la pensée artistique, elle la trahit car elle met en récit des méditations dont la valeur provient de ce qu'elles dépassent la sphère verbale.

* On constate, dans les manuels d'histoire de l'art, de fréquentes erreurs sur les faits. Les fautes d'interprétation sont encore plus nombreuses. Nous avons déjà dit (de manières diverses) que l'art véritable est une création. Plus l'invention y est forte, moins elle dépend de l'histoire (à l'endroit comme à l'envers) et de la culture. Dans les cas où cette vérité s'impose trop fortement, les historiens changent de ton (sans prévenir leurs lecteurs) : ils n'expliquent plus, ils enregistrent.

Bref, l'histoire de l'art est anecdotique, l'art véritable ne peut pas l'être. L'anecdote appelle l'image. L'histoire de l'art est donc gênée par l'art abstrait.

Pour compenser les pénombres des textes, les manuels comportent des reproductions. Or, presque autant que les discours, elles induisent le lecteur en erreur. En effet, de l'œuvre originale, elles ne conservent que l'image. En vérité un tableau existe moins par elle que par sa matière, par l'écriture du pinceau, par sa façon de prendre la lumière ambiante. Il faut avoir vu un tableau pour l'aimer et pour retrouver, dans la reproduction, les indices qui éveillent les souvenirs de l'émotion première. (Les reproductions servent aussi à ceux qui ont le projet futile de mettre la production artistique en archives).

En vérité, l'histoire de l'art n'a pas toujours été dangereuse. Elle ne l'est devenue que depuis qu'elle a été insérée dans un champ néfaste*. Ce champ, défriché depuis une trentaine d'années, est celui de la culture officielle contemporaine. C'est par son enseignement qu'il s'est défini (et pitoyablement délimité).

Là aussi, les bureaucrates qui nous gouvernent ont eu de bonnes intentions. Constatant que les pauvres sont rarement des collectionneurs d'œuvres d'art, ils ont voulu marginaliser (ringardiser) les riches collectionneurs. Ils ont donc imposé des objets que personne ne peut s'approprier car ils ne peuvent être placés que dans de vastes lieux publics. Les riches se trouvent alors ramenés à la situation des pauvres. Pour réduire encore l'inégalité des classes, il suffit de créer, pour les indigents, des cartes d'accès gratuits dans les musées.

* Par une ironie des mots, ceux qui, par leur sécheresse d'esprit, ont raconté une histoire sans vie ont décrété que l'histoire était morte.

Nos réglementeurs ont dû accepter de sacrifier la génération qui n'a pas bénéficié de l'enseignement contemporain. On ne pourra former les hommes nouveaux qu'après avoir formé de nouveaux formateurs. Il suffit de fixer les nouvelles règles. Des circulaires bureaucratiques s'en sont chargées. Je vous épargnerai la liste [37]. Elles sont souvent rédigées dans le galimatias que je vous ai décrit dans une lettre précédente (exemple : «… [mener l'élève] à s'interroger sur l'émergence du fait artistique » ou « L'artistique est ce qui est en débat »). Il s'agit ici des formations primaires et secondaires.

Une de ses branches les plus nocives est l'enseignement de la *créativité*. On y fait croire qu'il n'est pas nécessaire de savoir faire pour faire. Il en résulte que des dizaines de milliers de gens font n'importe quoi, en croyant faire de l'art*. Beaucoup d'artistes-du-dimanche passent un temps prétentieux et agréable à barbouiller avec des souvenirs de l'enseignement élémentaire d'art plastique**. Dans l'esprit de nos lois, l'accès à une profession exige des titres qu'elles ont réglementés. Il y a donc, en France, pour ces formations plus de cent cinquante écoles (sans compter les initiatives privées) qui attribuent environ huit mille diplômes par an. Artistes diplômés !!! (Ces mots ne vous font-ils pas rire ?). Il doit y en avoir actuellement (en 1999) plus de cent mille. Si l'état des choses ne change pas, compte tenu de la mortalité, le nombre se stabiliserait autour de deux cent cinquante mille dans une décennie.

* En pratique ces peintres sans art ne trouvent pas de galerie pour exposer leurs tableaux. De même, ceux qui se croient poètes parce qu'ils écrivent des bouts rimés ne trouvent pas d'éditeur…

** Ce n'est pas grave : ils ont du plaisir et ne font de mal à personne.

Les écoles d'art ont des vertus et des tares. Les premières sont, hélas, moins bénéfiques que les secondes ne sont nocives ; rappelons-les :

– les écoles d'art donnent à des jeunes gens qui, sans elles, seraient (pour la plupart) des chômeurs, le statut d'étudiant,

– à ceux qui ont véritablement un tempérament poétique, elles permettent de rencontrer, parmi leurs camarades ou leurs professeurs, des artistes créateurs. Ils peuvent choisir d'aimer ceux qui stimulent leur réflexion du moment*.

J'ai trop d'amis dans les écoles d'art pour me plaire à détailler leurs défauts, je serai donc bref :

– l'enseignement de la créativité s'y poursuit et s'y répète (comme au collège !) or l'invention ne s'enseigne pas,

– en conséquence des circulaires qui uniformisent les programmes, la plupart des diplômés ont la même manière de concevoir l'art. La mode qui s'impose ainsi (souvent sur des bases idéologiques) est plus contraignante que les snobismes de jadis.

Elle se répand dans toute la société car les diplômés, ne trouvant généralement pas d'emplois correspondant à leur formation, se fixent dans tous les secteurs. En effet, j'ai déjà dit que « la demande » (les achats) des amateurs ne correspond, en France, qu'à un pour mille de l'offre. Quatre-vingt-dix-neuf mille neuf cents diplômés vivent donc d'espoir ou cherchent à faire carrière ailleurs que dans la création artistique. Les plus studieux passent des concours administratifs.

* Une des meilleures idées des réformateurs de 1968-1970 a été d'introduire, dans le corps enseignant, des artistes véritables et expérimentés.

Ils vont devenir professeurs… souvent médiocres car ils n'auront connu ce qu'ils enseigneront que par les cours auxquels ils auront assisté (ou, pour la minorité qui aime lire, par des livres).

D'autres deviennent conservateurs dans les musées. Puisqu'ils ont appris à disserter, ils choisissent pour leurs musées des prétextes à paroles plutôt que de silencieuses œuvres d'art.

Les diplômés qui n'ont pas réussi de concours se placent (en importance décroissante) : dans les centres culturels, le commerce d'art, les agences de publicité. Parfois, ils changent d'orientation… ou deviennent chômeurs.

Parmi ceux (très nombreux) qui persistent dans leur premier projet et fabriquent des objets, il y a sans doute quelques artistes véritables… Les galeries auront du mal à les découvrir dans le foisonnement des impétrants sans talent et sans projet. Bientôt, seuls les artistes riches pourront attendre les délais nécessaires à la maîtrise de leur propre mode d'expression, puis à l'acceptation de cette expression par les marchands et les amateurs. Les ministres qui ont établi un enseignement de masse avaient voulu, au contraire, rendre l'art accessible aux classes défavorisées !

Ils n'avaient pas, non plus, voulu instituer une classe de notables de l'art. Or la hiérarchie académique établit un système sectaire particulièrement rigide. Il renforce le pouvoir des concours d'admission (un mal français !). Le candidat doit se prêter à une prosternation devant un jury de notables. En revanche, dès qu'il a réussi l'épreuve, il est admis à juger les novices issus du rang dont il vient de sortir.

Ceux qui parviennent à gravir tous les degrés sont honorés à l'égal des artistes par le public à qui l'on fait croire que les échelons de notabilité résultent du talent.

Il n'en est rien : la recherche artistique a besoin, avant toute chose, d'une liberté qui confine parfois à l'irrespect ou à l'anarchie. C'est pourquoi les peintres les plus féconds sont souvent les « autodidactes ».

Cet adjectif est souvent employé par les notables officiels pour stigmatiser ceux qui ne sont pas passés par leur autorité. Ces autodidactes se sont formés parce qu'ils ont eu la chance de rencontrer d'autres artistes et de les admirer. Les hasards de la vie comportent les mêmes incertitudes que le choix d'une école. Dans tous les cas, un artiste progresse à la fois par sa propre réflexion et par la stimulation d'autres artistes. La création résulte d'une étrange et forte poussée intérieure (qui est une des formes de la vitalité) et d'un entourage favorable. Ainsi, certaines villes deviennent des centres d'art. En France, Paris (évidemment), Nantes, Nice ont eu cette chance. Dans d'autres villes (dont les habitants ne sont pas plus obtus que ceux des villes chanceuses), on se contente d'œuvres conformistes ou folkloriques.

Les bons amateurs (que je vous ai décrits naguère) ont souvent bénéficié de conjonctures semblables à celles des bons artistes. Ils ne leur sont souvent inférieurs que par la faiblesse de la poussée vitale.

Il faut souhaiter que le pouvoir des diplômés n'étouffe pas la collaboration libre et naturelle des bons artistes et des bons amateurs. Sinon, notre avenir sera fait d'uniformité (et d'ennui).

C'est en présumant que le pire ne se réalise pas nécessairement que j'espère que vous conserverez un peu d'indulgence pour votre fidèle et dévoué

VINGTIÈME LETTRE

Cette lettre, Madame, est la dernière que je vous aurai écrite dans le but déraisonnable de vous dire ce que je pense de l'art. Il y a quelques jours, j'ai pris la mesure de la stupidité de mon projet en lisant un livre de Jean-Claude Silbermann [38] (*Le jour me nuit*). En deux ou trois pages, il dit tout ce que je n'ai pas réussi à écrire en vingt (trop) longues lettres. Ses phrases sont élégantes, rapides. Parfois elles s'opposent aux miennes. Parfois la fin contredit le début. Pourtant je suis d'accord avec toutes. C'est que le principe de contradiction qui est une des bases de notre logique ne s'applique pas aux arts. C'est aussi qu'il est insensé de vouloir, comme je l'ai fait, établir des vérités objectives dans un domaine qui ne connaît que la justesse intérieure.

Je sentais, depuis ma première lettre, que j'avais choisi un mauvais biais pour justifier mes affirmations. J'aurais dû me souvenir que, sur l'art, les écrits les plus éclairants ont été faits par des artistes peu formés à la rigueur des argumentations. J'aurais dû aussi me souvenir que les manifestations les plus faibles de l'art contemporain viennent de gens qui ont tenté d'y imposer des méthodes de pensée. C'est le cas, dans les années soixante, d'une variante intellectuelle du pop art américain. On lui doit les piteuses installations de Hamilton, Wesselman ou Kienholz. Suffit-il de les commenter dans un style à la mode pour donner une jeunesse à ces vieilleries ? C'est ce qu'a tenté l'exposition *L'Informe mode d'emploi* (1996, centre Georges-Pompidou) qui se réclame de Georges Bataille (un des penseurs d'hier en vogue aujourd'hui).

J'ai déjà dit que la phraséologie contemporaine (qui impose une certaine ligne dans les arts) s'inspire de pédagogies conçues il y a une cinquantaine d'années.

Elle s'exprime de manière presque caricaturale dans une étude* faite par le SNES en 1976. En voici un extrait caractéristique : « Les contenus [de l'enseignement] devraient avoir un caractère scientifique, non récupérable par l'idéologie dominante de l'art comme supplément d'âme ». Puisque j'ai décidé d'arriver à une fin, je renoncerai à analyser l'idéologie et le style (très 1950) de cette phrase. En suivant ce genre de dogmes des peintres ont tenté d'utiliser des formules mathématiques** qui, ainsi transplantées, perdent tout sens. Elles ne peuvent servir qu'à faire des dupes (cf. : [16]).

La circulaire pose, néanmoins, une question fondamentale (que j'avais, d'abord, l'intention de traiter plus longuement) : « Qu'est-ce que l'art ? ». Il est vrai qu'il ne doit pas être un supplément d'âme mais un supplément de concentration. Je viens seulement de déplacer la question : « Quel est le domaine de concentration que l'art se propose d'élargir ? ». Contrairement à ce que souhaite l'étude du SNES il ne peut être question de recherches scientifiques : celles-ci se limitent aux phénomènes observables dans l'univers.

* Cette étude a inspiré plusieurs circulaires de l'Éducation nationale de l'époque (elles sont souvent encore en vigueur).

** Bien entendu, les mathématiques ne sont pas des sciences mais des recherches sur des langages et sur les cohérences axiomatiques. Il se trouve que, par leur rigueur, les mathématiques se sont avérées nécessaires à la formulation dans beaucoup de domaines scientifiques. Peut-être trouvera-t-on un jour un mode d'expression meilleur ?

Les arts sont des recherches sans but utilitaire qui n'ont bien réussi que dans l'exploration de l'univers intérieur de l'être (qui résulte peut-être de la biologie et de la mécanique quantique [10]). Ce champ-là reste encore obscur.

Mais il est clair que ceux qui (Mondrian, Kandinsky, etc.) prétendent y chercher un supplément d'âme sont plus proches de leur sujet que ceux qui veulent asservir l'art aux sciences.

J'ai écrit, dans ma lettre précédente, que la sociologie* n'était pas un bon sujet de recherche artistique. Les exemples de Fougeron, etc. et le réalisme soviétique montrent que le matérialisme dialectique n'est pas meilleur. Les projets contemporains d'un art proche de la réalité vécue n'ont aucune chance d'être plus féconds (en dépit de ce qu'écrit Pierre Bourdieu). Des cinéastes contemporains ont cédé à la tentation sociologique : ils offrent à leur public deux heures de banalités (j'ai, heureusement, reçu de la nature l'aptitude à y dormir).

Je voudrais aussi, avant de me taire, proclamer qu'il est souhaitable que les amateurs achètent des œuvres.

Élitisme ? Oui, si on veut dire que celui qui s'engage plus que les autres sort de la foule. Mais les gens qui se pressent devant les portes des grandes expositions ne se vantent-ils pas de faire partie de l'élite culturelle ?

Sélection par la richesse ? Il est vrai que la possession d'un tableau de Rembrandt ou de Rothko n'est pas à la portée des bourses de la classe moyenne. Mais ceux qui veulent participer à l'aventure artistique de leur époque peuvent acheter des œuvres d'art véritables pour cinq cents euros.

* La sociologie est-elle une science ? Je n'oserais trancher car j'en ai peu lu, et, quand cela m'est arrivé je ne suis pas sûr d'avoir compris d'autres passages que ceux qui énoncent des vérités premières.

Certes, les auteurs de ces tableaux ne sont pas des artistes cotés, mais cela ne doit pas décourager l'amateur pourvu que l'œuvre soit, pour lui, un sujet de méditation. Seuls les spéculateurs choisissent d'acheter pour gagner de l'argent.

Pourquoi acheter ? Toutes les raisons qui vous plairont seront bonnes. Même le plaisir de collectionner.

Mais, pour moi, il s'agit de regarder chaque jour mon acquisition avec attention et de sentir grandir l'admiration. Je sais que ces sentiments s'atténuent avec le temps (disons : un an). Mais, même si je m'en déprends, je décroche rarement un tableau. Ma fidélité est parfois récompensée, quelques années plus tard, en le voyant de manière nouvelle (je change avec l'âge). Et puis, je considère les murs de ma demeure comme une huître la nacre de sa coquille : chaque année apporte une nouvelle couche qui enrichit les irisations.

Je vais maintenant terminer cette série de lettres pédantes. Je les ai entreprises pour vous engager à ne plus détester l'art de votre époque. Or je ne vous ai écrit des louanges que sur la mienne (celle d'hier). En vérité, comme vous, beaucoup d'expositions contemporaines me déconcertent.

La mode est actuellement au verbiage, à l'actualité, à l'électronisation, au vertige sociologique. Elle rejette la peinture. Moi, je continue à l'aimer et j'accepte d'être démodé. Mais je crois que la mode d'aujourd'hui sera démodée demain.

Les êtres qui aiment admirer continuent, hors des engouements précaires, leur progression solitaire. Il en est qui l'exprimeront par des écrits, d'autres par des sons. Mais l'esprit humain est si fortement attiré par les formes, les lumières et les couleurs, que la peinture continuera à émouvoir les regards tant que les hommes auront des yeux pour voir.

Puissent les vôtres, Madame, diriger leurs regards sur des objets dignes d'être admirés.

Votre fidèle, dévoué et enfin silencieux

POST-SCRIPTUM

Je ne vous ai écrit que trop de lettres sur l'art. J'ai voulu y décrire des aspects variés mais d'importance inégale. J'ai accordé à chacun une part qui était proportionnée à la difficulté de l'exposition plus qu'à la pertinence du propos.

Pire encore, pour n'avoir pas trouvé les mots pour la dire, je n'ai presque pas donné de place à la force la plus mystérieuse et la plus grande (la seule, en vérité, qui justifie l'amour de l'art) : l'élan puissant et silencieux qui porte l'esprit et le cœur (enfin réunis) à la ferveur.

COMMENTAIRE
écrit en septembre 2011

Les *Vingt lettres* ont été écrites en 1999 et publiées en novembre 2002. La première édition est épuisée. J'aurais aimé écrire une version mise à jour. J'en suis incapable car :

1) Je n'ai pas pu voir les œuvres qui ont été réalisées depuis une quinzaine d'années. Or beaucoup de nouveaux peintres ont conçu de nouvelles formes d'art. Il aurait fallu les visiter dans leurs pays (la Chine, Les Indes, le Brésil...)

2) Je n'ai jamais bien connu le marché de l'art. De sorte que la huitième lettre contient probablement beaucoup d'erreurs, (même si l'on se reporte à l'année de la première publication : 2002). Un prix de 500 000 euros m'aurait, à l'époque, paru très élevé. Or je crois qu'actuellement, les prix des artistes à la mode sont de plusieurs millions d'euros. Certes, il y a des sources (résultats des ventes publiques et probablement des études plus récentes que celles qui m'ont servi). Mais quelle raison aurais-je de parler des prix d'un art que je ne connais pas, dans des pays que je ne connais pas ?

Bref les *Vingt lettres* ne sont aujourd'hui qu'un témoignage du passé. Un document qui passe.

FIN

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

1 - Reinach (Adolphe) : *La Peinture ancienne*. La première édition est de 1921, Klincksieck ; la réédition 1985 Macula, comporte des appendices de mise à jour.

2 - Haskell (Francis) : *Mécènes et peintres*. L'édition française NRF de 1990 comporte une bibliographie qui dépasse tout ce que je pourrais tenter.

3 - Moulin (Raymonde) : *L'Artiste, l'Institution et le Marché* (Flammarion, 1992). Bonne bibliographie.

4 - Simonnot (Philippe) : *Doll'art* (Gallimard, 1990). Quelques ragots amusants mais partiels et partiaux.

5 - Bertrand Dorléac (Laurence) : *Le Commerce de l'art* (La Manufacture, 1992). Douze spécialistes font chacun un chapitre sur le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours.

6 - Seuphor (Michel) : *L'Art abstrait* (Éditions Maeght). Cinq volumes édités entre 1971 et 1988. Le premier est établi par M. Seuphor seul ; du deuxième au quatrième en collaboration avec Michel Ragon ; le cinquième est dû à Marcelin Pleynet et Michel Ragon.

7 - Vallier (Dora) : *L'Art abstrait* (Hachette, 1998). Classique inéluctable pour les périodes comprises entre 1910 et 1970. Bonne bibliographie.

8 - Gombrich (Ernst) : *Story of Art* (Phaidon Press Ltd., Oxford, 1972). Classique. L'histoire s'arrête en 1910 (quelques allusions à la suite). Bonne bibliographie. Traduction en français sous le titre *Histoire de l'art* (Flammarion, 1982).

9 - Millet (Catherine) : *L'Art contemporain en France* (Flammarion, 1987). Par la rédactrice en chef de la revue mensuelle *Art Press*. L'histoire de l'avant-garde française entre 1970 et 1985.

10 - Penrose (Roger) : *Shadows of the Mind. A Search for the Missing Science of Consciounesss* (Oxford University Press, 1994). La traduction en français a été publiée en 1995 par Inter Éditions sous le titre : *Les Ombres de l'esprit.*

11 - Casanova (Giacomo) : *Histoire de ma vie* (Laffont, 1993).

12 - Vasari (Giorgio) : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Berger-Levrault, 1981). Onze volumes. Traduction sous la direction d'André Chastel. Édition critique bien annotée.

13 - Borel (Émile) : *Probabilité et certitude* (PUF, Que sais-je *?* 1969). En fait, l'idée que l'infini, pour les physiciens, est limité à une grande puissance de dix se trouve dans plusieurs ouvrages scientifiques (de Broglie, Poincaré, et d'autres publications de Borel). J'ai choisi la présentation la plus facile pour un lecteur qui n'aurait pas de formation scientifique. J'ai seulement changé les grandeurs de puissance de dix pour tenir compte des objets physiques les plus récemment reconnus. Mais il est évident que le chiffre choisi n'a pas beaucoup d'importance, seul, pour mon propos, compte que, pour le physicien, le concept de très grand chiffre remplace avantageusement celui d'infini (et à plus forte raison, celui de transfini). Cette idée peut suggérer que les grandeurs physiques sont toutes « granulaires ». Cette définition *physique* de l'infini conduit aussi à se demander si, comme dans la théorie mathématique des ensembles, on doit renoncer à postuler que « le tout est plus grand que la partie ».

Je le fais hardiment en écrivant que le cerveau de l'homme peut concevoir plus de choses que l'univers n'en contient.

14 - Baudrillard (Jean) : *Le Complot de l'art* (Sens et Tonka, 1997).

15 - Clair (Jean) : *La Responsabilité de l'artiste* (Gallimard, 1997).

16 - Sokal (Alan) & Bricmont (Jean) : *Impostures intellectuelles* (Odile Jacob, 1997).

17 - Ribault (sous la direction de) : *Mécènes et collectionneurs* (CTHS, 1999). Seul le tome I est publié à ce jour.

18 - Fumaroli (Marc) : *L'État culturel* (LGF, 1999).

19 - Harrison (Charles) & Wood (Paul) : *Art en théorie* (Hazan, 1997).

20 - Ruhrber, Schneckenburger, Fricke, Honnel : *L'Art du XX^e siècle* (Taschen, 1998).

21 - Rienschneider (Burkhard) & Grosenick (Uta) : *Art at the Turn of the Millenium* (Taschen, 1999) Cet ouvrage donne une large place à des artistes connus dans le monde mais inconnus en France.

22 - Ninio (Jacques) : *La Vision stéréoscopique, sens méconnu* (Revue *Pour la Science*, n° 197, Belin, 1994).

23 - Seuphor (Michel) : *La Sculpture de ce siècle* (Griffon, Neuchâtel, 1959).

24 - Delacroix (Eugène) : *Journal* (Plon, 1950). Trois volumes.

25 - Wahl (Marcelle) : *Le Mouvement dans la peinture* (Alcan, 1936).

26 - Kandinsky (Wassily) : *Du spirituel dans l'art* (Gallimard, 1989). Ce volume comprend les traductions de plusieurs textes rédigés en allemand et en russe. Le plus important (du point de vue historique) est, évidemment, *Über das Gestige in der Kunst* (1911).

27 - Dubuffet (Jean) : *Asphyxiante culture* (Les éditions de Minuit, 1986).

28 - Didi-Huberman (Georges) : *Fra Angelico* (Flammarion 1995.)

29 - Hollan (Alexandre) : *Notes sur le dessin et la peinture* (n° 14 revue *Prévue*, Montpellier, 1998).

30 - Vinci (Leonardo da) : *The Literary Works of Leonardo da Vinci.* (Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. London, 1883. Réédité par Dover, New York, 1970).

31 - Balzac (Honoré de) : *Le Chef-d'œuvre inconnu* (Gallimard, Pléiade, tome X, 1979).

32 - Didi-Huberman (Georges) : *La Peinture incarnée* (Les éditions de Minuit, 1985).

33 - Derrida (Jacques) : *La Vérité en peinture* (Flammarion, 1978).

34 - Wescher (Herta) : *Die Collage* (M. DuMont Schauberg Verlag, Cologne, 1968). En allemand. Cet ouvrage a été pillé, mais n'a pas été traduit en français. Il reste la meilleure référence sur le sujet. H.W. a pourtant sous-estimé (ou mal compris) l'apport des surréalistes. Certaines œuvres qu'elle décrit comme des collages seraient aujourd'hui considérées comme des installations. Parfois, elles ont pourtant plus de quatre-vingts ans (par exemple : *La Potence du désir* de Schwitters, 1919).

35 - Archer (Michael) : *L'Art depuis 1960* (traduit à partir de *Art since 1960*, Thames & Hudson Ltd., 1997 ; édité en français en 1997 par Thames & Hudson, Paris). L'ouvrage est plus facile à consulter que la plupart des histoires de l'art publiées sur cette époque : il n'a que 224 pages. L'auteur y distingue vingt-deux écoles et environ cinq cents artistes qui sont, en majorité, peu connus en France (ignorés des galeries comme des institutions). Il ne mentionne qu'une dizaine de Français. Ce livre constitue donc un utile complément à ces lettres. D'autant plus que, bien que je respecte le point de vue de l'auteur, je ne le partage pas.

36 - *Hypothèses de collection* (Catalogue de l'exposition. Musée du Luxembourg 1999).

37 - Roux (Claude) : *L'Enseignement de l'art ; formation d'une discipline*. (Éditions Jacqueline Chambon, 1999).

38 - Silbermann (Jean-Claude) : *Le jour me nuit* (Édition D'ARTS, mai 1999)

En plus des titres de cette liste, il existe des ouvrages récents excellents et si nombreux que je renonce à les citer. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils se limitent à des informations. Ils sont richement illustrés.

On trouve aussi d'intéressantes informations dans des catalogues de grands musées (Wallraf-Richartz Museum de Cologne ou MOMA de New York) ou d'expositions (par exemple, pour le modernisme : *Paris/Paris* du centre Georges-Pompidou). Ici aussi, la liste serait trop longue !

TABLE des MATIÈRES

7 Introduction
L'art est indicible, mais les bavards parlent
11 Première lettre
Quatre postulats. L'artiste et l'artisan.
Les trois phases de la vie du peintre
17 Deuxième lettre
Les cycles ascendants de la création
21 Troisième lettre
La prolifération des mouvements artistiques
27 Quatrième lettre
L'amateur et l'élan vers la transcendance
35 Cinquième lettre
Les faux amateurs
39 Sixième lettre
Les marchands et les galeries. Les contrefaçons
44 Septième lettre
Il y a des mauvais marchands dans le Temple
50 Huitième lettre
Le marché de l'art
55 Neuvième lettre
Est-ce que vous voyez ce que je vois ?
60 Dixième lettre
La communion des regards
64 Onzième lettre
L'espace pictural
68 Douzième lettre
La peinture est le premier des arts (?)

74 Treizième lettre
Les autres acteurs du théâtre des Arts ; les maîtres-à-penser ; les faux penseurs et les débats pervers
81 Quatorzième lettre
L'art moderne déconcerte le public ; l'abstraction.
86 Quinzième lettre
Les bons tableaux figuratifs cachent de bons tableau abstraits
95 Seizième lettre
Parler, écrire sur l'art
104 Dix-septième lettre
Le collage, les installations, l'art conceptuel
107 Dix-huitième lettre
Les textes désolants
113 Dix-neuvième lettre
L'enseignement de l'histoire de l'art et de la pratique de l'art. Rien ne sera plus comme avant
120 Vingtième lettre
Fourre-tout. Conclusion optimiste (quand même)
125 Commentaire (2011)
126 Bibliographie succincte (un an de lecture ?)

Cette plaquette, hors commerce,
deuxième édition d'un texte d'abord publié en 2002
a été réalisée par

L'ŒIL DU GRIFFON

Georges Coppel
96, boulevard du Montparnasse
75014 Paris
Téléphone : 01 43 35 36 79
georgescoppel@gmail.com

Octobre 2011