

De  
la  
perspective  
historique  
vers  
la  
conception  
moderne  
de  
l'art

*Victor Abal*

vers  
une  
proposition  
d'interprétation  
de  
la notion  
d'art  
des  
anciens  
et  
de la  
conception  
moderne  
de  
l'art

## **En avant propos, pourquoi ce titre : De la perspective historique vers la conception moderne de l'art ?**

Toi qui es sensible au beau, à l'agréable et à l'entonnant, laisse-moi t'introduire à une réflexion toute personnelle entre classiques et modernes. À travers 16 articles, j'ai voulu voire à travers ces arrières-mondes, ceux de l'art, mais aussi de l'inconscient collectif qui le porte. Comprendre comment s'est opérée la rupture entre les canons déjà prescrits par les Grecs et l'absence, parfois, de sens de l'art de nos jours. À travers aussi 35 figures, j'ai voulu interpréter visuellement cette histoire non linéaire. Certaines de ces œuvres m'ont marqué depuis l'enfance. D'autres gravitent dans mon espace intellectuel depuis peu. Certaines me bouleversent, d'autres m'agacent un peu. Puisque que nous sommes tous libres de nos interprétations, profondément libres, ajouterai-je à la manière de Sartre, je me garde de les identifier, en tant que telle, afin de préserver cette liberté qui t'appartient de bien juger.

Comment rendre possible une vision à travers le temps sans prendre les travers de l'homme historique, comme le disait Nietzsche ? La pleine conscience de la variable T nous le permet. T ! Le temps ! Ni un instantané ni un fil invisible parcourant l'espace depuis des temps immémoriaux, ni le temps des montres, mais le vrai, celui de la subjectivité et de l'expérience. Un temps aussi superposé, comme une métaphysique-quantique, nous le permettrait. Car voir l'expérience des anciens, y donner du sens, sans trop faire valoir le prisme du moderne, celui qui juge au temps présent, n'est pas donné sans un effort douloureux. On accouche bel et bien d'une vision qui s'affranchit du temps. D'ailleurs le bonheur n'est possible qu'en vivant à l'extérieur de celui-ci.

Mon ami-e, qui que tu es, d'où que tu sois, bonne lecture et j'espère que mon travail et mon zèle à te bien servir te sera agréable.

**Figure 0 : Nature morte aux coings, chou, melon et concombre.**

**Juan Sanchez Cotan. Vers 1602.**

**Huile sur toile. 68.9 x 84.5 cm.**

**San Diego Museum of Art.**



***De la  
perspective  
historique  
vers la  
conception  
moderne  
de l'art***



**Figure 1 : Kore No. 674.  
Début du Ve siècle.  
Marbre. Hauteur : 92 cm.  
Musée de l'Acropole.**



## De la créativité des anciens

La méthode en triptyque, couleurs, formes et contraste ne tire pas ses sources des siècles de création classiques. Cette méthode permet de réinventer le monde qui est observé en élargissant le réel. L'art classique, quant à elle, a fondé ses canons dans l'interprétation du Cosmos. Un cosmos grandiose et immuable que l'artisan ne devait pas réinterpréter, mais bien reproduire. L'analogie biologique nous aide à comprendre la différence entre le mode de création des anciens et celui des modernes. Avec la graine d'un chêne, disait Albert Jacquard, on produit un chêne. Le chêne se reproduit donc. Au contraire, l'ovule et le spermatozoïde ne se reproduisent pas. Ils sont obtenus par tirage au sort génétique. La faune est procréée et non pas recrée ad vitam aeternam. L'artiste est celui qui rassemble les informations qui ont permis de construire ses gestes et ses idées en procréant dans la matière de nouvelles formes et de nouvelles idées. Le triptyque « couleurs, formes et contrastes » est une technique de procréation. Il n'en va pas de même pour l'artisanat...

L'art moderne se distingue fondamentalement de l'art classique par cette fuite en avant, cet impératif presque catégorique de refaire le monde, de recréer un univers unique, chaque fois inédit. En parfaite opposition, les anciens célébraient la tradition, celle de redonner corps à l'idéal du beau qui était inscrit dans quelques œuvres maîtresses. L'art classique voue une aversion pour l'informe et l'inédit. Ses formes sont consacrées et doivent représenter le réel. Le reste étant vigoureusement éliminé. L'art des anciens n'est plus celui des modernes. Si l'art des modernes s'en inspire de loin en loin, une rupture douloureuse l'empêche cependant de revenir à elle dans l'esprit.

Vers la fin du VIIe siècle avant notre ère, le monde grec se couvre de temples. Les cités financent l'art puisqu'il est la manière de rendre visibles les nouvelles idées mathématiques, scientifiques et philosophiques. Cette transmutation des idées à la

**Figure 2 : Apollon dit « Zeus sôtêr »**

**Vers 530-520.**

**Bronze. Hauteur 190 cm.**

**Musée National d'Athènes.**

matière fournit les formes de l'art classique. Elles perdureront dans leur rigueur jusqu'à leur nouvelle impulsion pendant les siècles de la Renaissance. Pendant des millénaires, il faut bien le reconnaître, l'artisan n'exprime pas, à la manière des romantiques, les événements de sa vie personnelle. Ce mode d'expression typiquement moderne n'est pas seulement impensable pendant la période de l'hégémonie de l'art majeure. Elle est tout simplement inenvisageable. L'idée même de plagiat n'avait pas de sens en rapport à l'artisanat. En effet, pendant l'antiquité, les artisans, et les meilleurs, s'employaient à refaire les grands classiques de la poterie, de la mosaïque et de la peinture presque à l'identique. Le canon de beauté masculine divinisé s'incarne dans les représentations des kouros. Celle de la femme dans les représentations de la koré. Il n'y avait pas encore de place à la réinterprétation qui aurait été perçue comme une trahison de la filiation séculaire, voire millénaire, des canons de beauté, de ses formes. Le plus grand bien était ce cosmos. Un univers philosophique où toute la matière s'ajustait parfaitement à l'ordre du monde. L'homme n'étant qu'un organe de cette matière. Des exemples de kouros et de koré s'ajoutent celui

**Figure 3 : Le Sacre de Napoléon**  
**Jacques-Louis David. Entre 1805 et 1807.**  
**Huile sur toile. 621 × 979 cm.**  
**Musée du Louvre.**

du Discobolos, non moins révélateur. En effet, au contraire du David où l'on pense spontanément à Michel Ange, les statues anonymes de discoboles se sont succédé à travers les siècles de représentation. À travers ce temps, ils ont été exécutés par un nombre considérable d'artisans soucieux de répéter les critères du beau, voire du parfait dans ce geste athlétique qui concentre la puissance aristocratique du meilleur des hommes selon les Grecs. L'idée de formes classiques de l'art et de formes sacrées ne faisait qu'un. Ils symbolisaient la grandeur du cosmos, le moyen d'en assurer une continuité : les éléments reproductifs des idées, de l'art et de l'invisible.

On serait tenté de croire à une plus grande liberté des artisans du moyen-âge, du moins occidental. Pour autant, l'idée de représenter le plus grand bien ne cesse d'agiter les pinces, les ciseaux et les maillets à dégrossir des bâtisseurs de cathédrales. En effet, il s'agit d'une période où l'art sacré mobilise presque toutes les énergies des artisans.

Le philosophe Emmanuel Kant, dans sa critique de la faculté de juger (*Kritik der Urteilskraft*), publiée en 1790, est l'un des premiers à dire que ce qui est beau ne réside pas nécessairement dans ce qui s'ajuste à l'ordre du monde, mais bien ce qui plait à la subjectivité individuelle.



Kant pose une distinction franche entre le jugement esthétique et le jugement logique. Le jugement logique, pour Kant, s'articule autour de règles et de concepts objectifs, tandis que le jugement esthétique se concentre sur la satisfaction subjective. De gustibus et coloribus non est disputandum, des goûts et des couleurs on ne discute pas... on ne discutera plus... enfin un peu tout de même ! Kant pose alors une distinction qui va changer l'interprétation de la faculté de juger le beau. Le jugement esthétique se différencie du jugement intellectuel en se détachant de concepts universels et de règles objectives. Il repose plutôt sur le plaisir subjectif éprouvé par le spectateur face à une œuvre d'art. La beauté réside dans la capacité d'une œuvre d'art à susciter un plaisir désintéressé, dépourvu d'intérêt particulier ou de besoin. Le monde moderne est, à ces égards, profondément kantien. Si la mode est peut-être un reliquat d'une manière très ancienne de considérer ce qui est beau par ce qui nous est imposé en tant que tel, l'individu est susceptible, néanmoins, d'apprécier le beau, le surprenant par ses facultés propres d'entendement. L'art est aussi profondément désacralisé. On se permet d'ailleurs de représenter le laid dans toutes ses formes et ses déclinaisons. Le cri d'Edvard Munch est en ce sens une œuvre dont on se souvient et qui représente bien la rupture entre les formes classiques et la capacité de l'artiste moderne d'exprimer le monde qui l'entoure.

La rupture entre le classique et le moderne est aussi identifiée par la signature des œuvres. Si vers 570 avant notre ère, l'architecte Clémènes et le tailleur de pierre Épiclès ont signé leur édification du temple d'Apollon à Syracuse, cela ne constitue même pas une exception. Les deux hommes souhaitaient commémorer leur victoire symbolique sur la pierre plutôt que de s'approprier l'édifice. Aujourd'hui, un œuvre signée, quoique vendue, reste intellectuellement la propriété de son créateur. En somme, l'art majeur des formes classiques se rapporte aux artisans des temps révolus. L'artiste est celui qui réécrit les codes, celui qui les procréé. Pour autant, les valeurs portées par la période classique et celles qui s'en revendiquent marquent encore aujourd'hui la manière dont le public réagit à l'art et au monde qui l'entoure en général. S'agirait-il de ruines mythologiques ?



**Figure 4 : Keith Haring, 1987.  
Photo : Annie Leibovitz.**

## Ruines mythologiques

On appelle souvent la vérité ce qui plait au sens ou ce qui est conforme à la subjectivité. Hormis quelques vérités mathématiques dont l'universalité ne serait être remis en question, pour un esprit pensant l'humanité, il convient donc de faire des choix; prendre position et ne pas demeurer irrésolu. À moins... à moins que cet esprit ait vécu suffisamment longtemps à l'abri de la cité, qu'il se soit détaché des vérités toutes faites du haut de sa montagne comme Zarathoustra. Mais s'il faut à ce point se détacher des hommes pour être absolument libre de penser, comment alors penser le monde parmi le monde ?

Zarathoustra peut recevoir le titre distinctif de sage, car il ne vit plus parmi ses semblables. Le sage s'arrache plus facilement aux fausses vérités qui plaisent aux sens... et à l'égo. Son corps, son cœur et son esprit ne connaissent plus de soubresaut, ou presque. Il parle au vrai, mais n'est pas entendu pour autant, car ses paroles vont à contresens de ce que le peuple souhaite entendre bien à l'abri de la lumière dans sa vallée sombre, mais heureuse. Le sage est condamné à rester solitaire, la vérité lui faisant violence. Celui qui écrirait ces lignes ne l'est pas pour autant, car pour ce faire, il doit lui aussi habiter la vallée de la cité. Du moins, est-il maladroitement préservé dans ce lieu où l'on s'arrache un peu du temps, c'est à dire, l'atelier de l'artiste.

Le sage est un ermite qui vit en marge du haut de sa montagne. Il convient de le répéter. Il voit de loin en loin des esprits en quête de réponse venir prendre conseil. Tous repartent, néanmoins. Marchant vers la vallée, ils ont tôt fait d'oublier ces mots qui les enjoignaient à s'arracher à leurs croyances. Le conseil est bientôt désappris, car celui qui l'aurait gravé en lui comprendrait qu'il doit, lui aussi, rester sur la montagne et nier sa vie dans la cité. Tout abandonner ! Il lui faudra, comme l'ermite l'a fait avant lui, déposer sa besace chargée de métaux et ne plus jamais y revenir, la laisser se dissoudre dans la nature comme les totems des Premières Nations nord-américaines qui doivent retourner après de nombreuses années à la terre. Le sage accepte de ne pas le préserver dans les musées. À la terre ! Le lui rendre avant le terme. Zarathoustra n'écouterait plus que les échos du

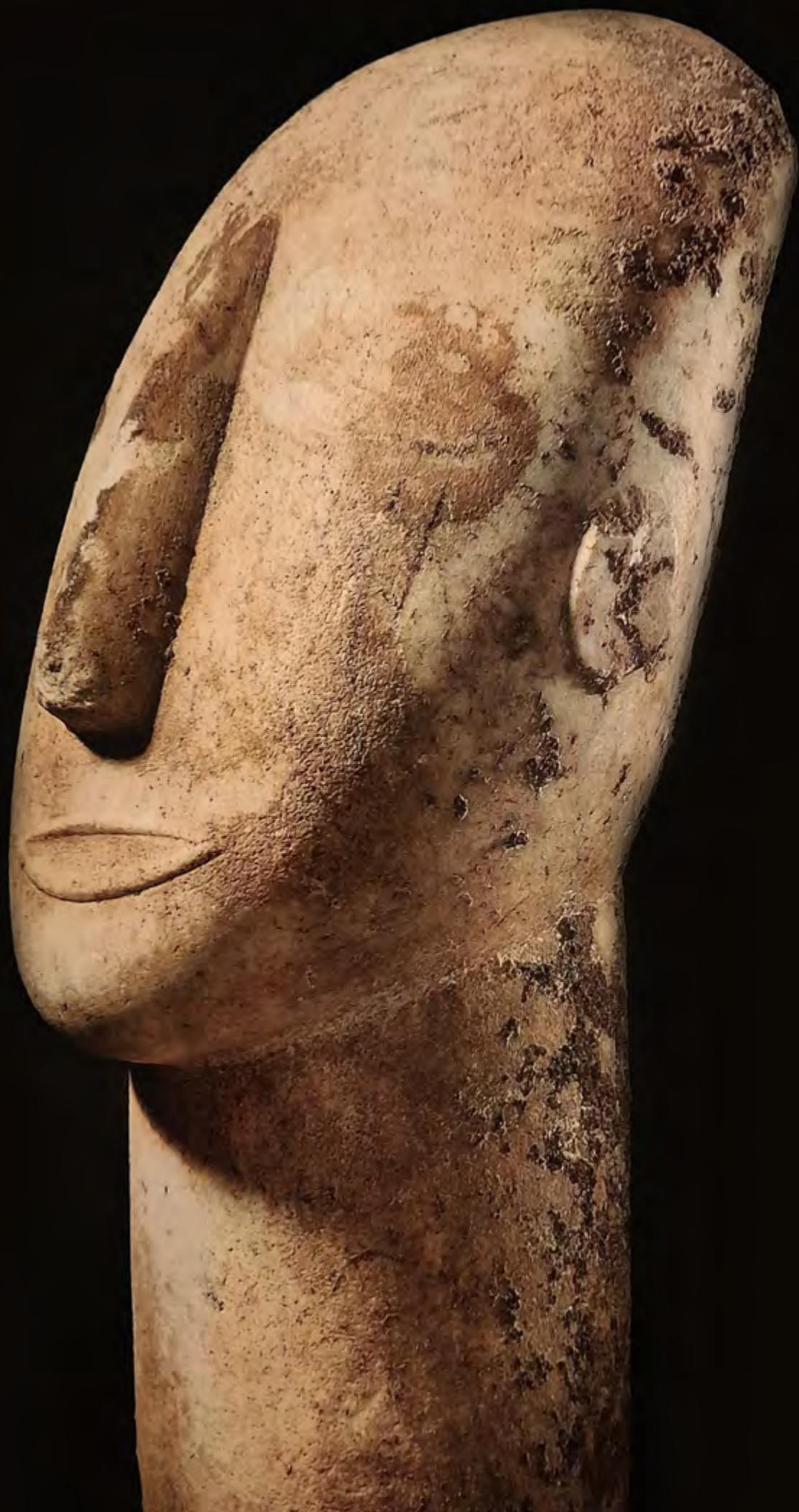
bruissement des feuilles qui dirigera son attention sur l'essentiel. L'odeur de la terre l'apaisera enfin, car il reste néanmoins un homme.

Mais du haut de sa montagne, le sage contemple aussi la mythologie du monde. Il en trace déjà les ruines. Il ne déplace pas son regard vers ces arrières-mondes grecs ou romains, mais bien en avant. Sa vue porte loin. Des ruines mythologiques dont il prend acte proviennent des légendes des hommes de son temps, ceux qui vivent dans la vallée. Il contemple les temples modernes, ceux de la consommation, de l'individu et du non-sens. Ceux de l'abrutissement par la connaissance superficielle des choses. « Ceux-là tirent leur salut en sacrifiant leur peine. », dit le sage en sourcillant. Ils s'offrent des présents aux fêtes de Noël dont ils jettent les oripeaux. Comme les anciens qui sacrifient ce qu'il y a de plus beau, ceux-là appellent l'acte incinération ou revalorisation.

De toute l'histoire du monde, jamais les mythes n'auront pris une aussi grande importance, se dit aussi le sage qui a vu passer les civilisations comme autant de mouches qui possédaient leurs vérités propres. « Les gestes n'en restent pas moins commandés. », se répète le sage. Ils avaient peur des dieux, voilà qu'ils les ont tués, mais la peur manifestement reste. « J'ai aussi mangé mes dieux du temps que je vivais parmi eux ! », avoue le sage. « Ils ont tué leurs dieux. Ils se croient forts, mais une brise les emporte. Nous avons tué nos dieux pour les remplacer par la sottise des forces ici-bas. Des forces où chacun voit midi à sa porte. », mais le sage sait aussi qu'il ne sait rien, que sa sagesse du moment n'est qu'un fragment. Elle n'est qu'un point de vue et que la Vérité ne peut se trouver que dans la contemplation juste et parfaite de tous les points de vue. Elle est inaccessible, car l'homme est aveugle au Tout. Allez donc en paix, aveugles, et n'ouvrez pas les yeux, car la lumière vous les brûlera... inéluctablement.

Si l'art classique n'est plus, les mythes restent.

**Figure 5 : pleine page suivante,  
Tête d'une divinité cycladique.  
Vers 2400-2200.  
Marbre de Paros.  
Musée National d'Athènes.**



## La mite décisive

Ou l'envers de l'image du mythe de Sisyphe

Prends garde à toi mon ami. Le voyage qui est proposé n'est pas de ceux où l'on ira se dorer au soleil sur une plage de sable étincelant. Je t'amène, si tu le souhaites, à la recherche de vallées encore inconnues. Elles se dérobent à nos sens. Du moins, ceux qui ne sont pas suffisamment entraînés. Elles échappent aussi au temps, celui que nous inscrivons maladroitement sur une droite linéaire, celle qu'utilisent les esprits historiens.

Y trouverons-nous des filets de lumières? Par la mer, par la terre, contre le vent, celui des préjugés et de la raison pure, nous parcourons le monde des idées. Mais ce périple est semé d'embuche. Nous devons voyager léger, quitte à nous défaire de ce qui nous importe le plus. À l'horizon, se dessinent néanmoins des esquisses d'une vision nouvelle, mais à un certain prix. Nous ne voyagerons pas seuls. La proximité se transformera peut-être en promiscuité. Qu'en sait-on vraiment? Le pire est encore à venir... On y reviendra avec des parasites, des punaises de lit et surtout des mites. Le voyage que je te propose nous permettra de faire des trous à travers des conceptions que nous prenons pour acquises. Héritées de notre inconscient collectif, nous les connaissons sans savoir d'où elles proviennent. Je dis bien nous, car

j'ai aussi besoin de mite pour percer mes préjugés, mes a priori et éviter à tout prix de faire usage de raison pure. Les mites que nous rapporterons seront d'une grande utilité. Elles nous permettront de voir à travers les décors. Par delà les rideaux miteux de notre conception du monde, nous apercevrons des arrière-mondes. Mais de quels décors aurons-nous à faire tomber le rideau une fois que les insectes auront rongé nos a priori? Une mise en garde est nécessaire. Le sujet dont il est question heurte les sensibilités. Les mythes de nos anciens ne sont guère plus compris qu'en perçant de mites les voiles qui les entourent. Dans un monde qui tente d'équilibrer les rapports de force entre l'homme et la femme, comment comprendre Le rapt de Perséphone ou l'enlèvement des filles de Leucippe? Mais, mais c'est un viol, dirons les commentateurs! Et ils n'auront pas tout à fait tort. Ces images nous parlent bel et bien de scènes d'une très grande violence. Ce que je souhaiterais que nous découvriions, justement, c'est bien la valeur symbolique de ces œuvres. Qu'à l'aide d'une mite, nous percions le mythe et que nous en retirions l'enseignement qu'à voulu nous léguer nos anciens. Car, nous le verrons rapidement, il ne s'agit pas

**Figure 6 : Le Jardin des délices**  
**Jérôme Bosch. Entre 1490 et 1500.**  
**Retable, huile sur bois. 220 x 386 cm.**  
**Musée du Prado, Madrid.**





**Figure 7 : Page précédente : Mélancolia I  
Albrecht Dürer. 1515.**

**Gravure sur bois. 239 × 168 mm**

**Metropolitan Museum of Art, New York.**

seulement d'œuvre soumise à notre subjectivité. Elles n'ont pas été peintes ou sculptées pour que nous disions d'elles que nous les aimions ou pas. Ce n'était pas l'intention des auteurs anciens. Ces œuvres nous racontent des histoires et comme la face du monde, elles ne sont pas toujours agréables à entendre. Le voyage parsemé d'embûches que je nous propose nous permettra, peut-être, de grandir en humanité en nous réconciliant avec des formes d'artisanat susceptibles de transformer notre esprit et, qui sait, notre cœur...

Le mythe peut être comparé à un conte initiatique. Audébut, il y a les « ilya »... Ces formes introductives qui transportent l'esprit des jeunes enfants dans

des mondes fabuleux et magiques. On y découvre des êtres dont l'humanité pourrait être contestée. On y raconte des histoires abracadabrantesques. Si ces histoires sont chargées de sens profonds, ces pour qu'ils soient découverts par ceux qui les écoutent. Alors, me direz-vous, pourquoi ne pas livrer explicitement les enseignements? Ce serait bien plus « efficace »! Eh bien non! Une vérité n'est utile que lorsqu'elle est découverte par celui qui la cherche. L'étonnement produit par sa découverte grave dans le cœur ses enseignements a priori voilés. Voilà toute la force du mythe. Il ne reste qu'une histoire, peut-être un peu vieillotte, tant que son sens profond n'a pas été découvert.

**Figure 8 : L'Enlèvement des filles de Leucippe  
Pierre Paul Rubens. 1618.**

**Huile sur toile. 224 × 210 cm**

**Alte Pinakothek (l'Ancienne Pinacothèque)**



← 8½ →

Figure 9 : Étude pour « Leda Atomica »  
Salvador Dalí. 1947.



LEDA ATOMICA  
Dalí & Pons

## De la créativité des modernes

La tyrannie de la créativité dans un monde démocratique

Alors que les artisans de la tradition se sont exercés pendant des milliers d'années à reproduire les mouvements qui leur permettaient de représenter le cosmos dans toute sa splendeur, l'artiste moderne doit sans arrêt rompre avec les codes à travers une tyrannie de l'innovation. Il ne s'agit plus de recréer un idéal vrai pour tous. Ce qu'il faut atteindre, c'est plutôt la subjectivité de l'individu, celui qui regarde l'œuvre. Il faut bouleverser les cœurs, quitte parfois à les révolter.

Sans prérogative sur les autres, le premier de ces bouleversements s'opère dans les canons de la peinture. Il existait une hiérarchie des genres qui plaçait les fresques historiques et la peinture religieuse au dessus des autres genres figuratifs. Les portraits qui servaient aussi à asseoir la notoriété des sujets assuraient à ses possesseurs une certaine forme d'immortalité. Les scènes de genre, les paysages et les natures étaient quant à elles moins bien considérées. Les Flamands à travers leur Âge d'or seront les premiers à bouleverser l'ordre établi. Déconsidéré par La Réforme, l'art religieux se voit retirer ses lettres de noblesse dans une société nouvellement iconoclaste. Grands commerçants, ils rapporteront des inspirations de scènes de genre de l'Asie et notamment du Japon. Ils rompent avec l'idéalisme classique en préférant le réalisme. Certains se laisseront tenter par des essais très libres du point de vue technique, notamment peindre sans apprêt chez Frans Hals. Le goût des Flamands se porte vers la célébration de la vie quotidienne en contraste avec les scènes de guerre ou les portraits aristocratiques qui perdureront toutefois jusqu'au terme du XIXe siècle. Les paysages et les portraits prennent de la valeur symbolique. La scène de genre est quant à elle consacrée. Les Flamands sont aussi dans les premiers à utiliser la chambre noire comme aide-perspectiviste. (Figure 10) L'étude de certaines distorsions de l'image, notamment chez Vermeer, en atteste. Dans la jeune fille à la flûte,

**Figure 10 : Le Bouffon au luth (détail).**  
**Frans Hals. 1623.**  
**Huile sur toile. 70 x 62 x 7.5 cm**  
**Musée du Louvre**



on retrouve par ailleurs de petites touches floues de peinture claire semblables aux points lumineux apparaissant sur une photographie, autre indice laissant présumer l'utilisation d'aide mécanique. Ce bouleversement des canons en Flandre au XVIe siècle demeurera un phénomène isolé pendant près de 300 ans avant que s'installe l'idée de l'absence de hiérarchie des genres. Petit à petit, ici et là en Europe, pendant tout ce temps, on verra poindre de nouvelles tendances qui s'installeront très doucement.



**Figure 11 : La jeune fille à la flûte (noir et blanc).**  
**Johannes Vermeer. Vers 1665-1670**  
**Huile sur bois. 20 × 17.8 cm**  
**National Gallery of Art, Washington DC.**

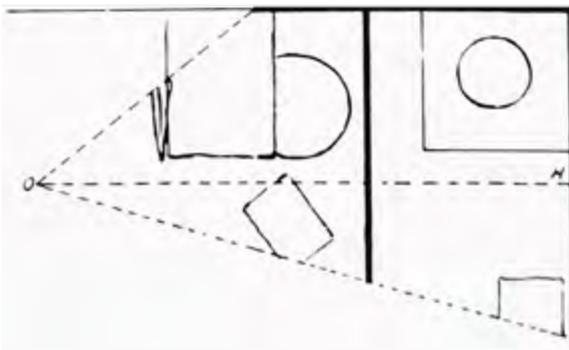
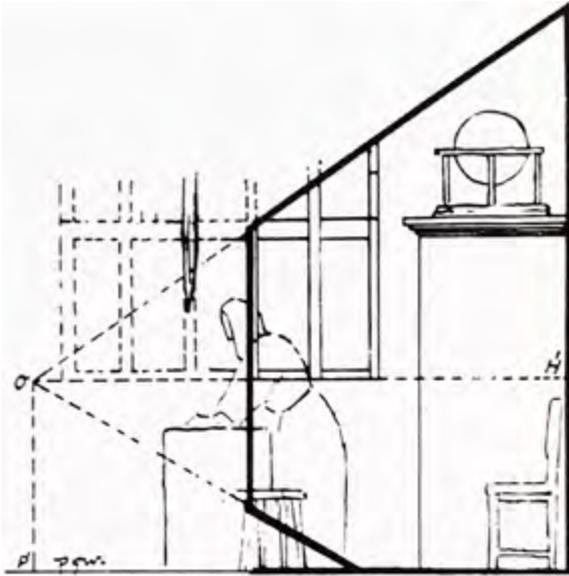
Peint par Goya entre 1819 et 1823, Saturne dévorant l'un de ses fils est l'une de ces images qui tendent à bouleverser les sensibilités individuelles. Le paradoxe de cette œuvre se trouve dans le fait que Francisco de Goya se réfère au thème de la mythologie antique, mais peint une œuvre profondément moderne. En effet, les anciens auraient certainement ignoré l'œuvre de l'espagnol, eux qui tenaient pour l'informe une aversion radicale. Pourtant, Goya attise la réflexion dans le cœur et l'esprit des modernes. Certains y verront un avertissement quand d'autres s'interrogeront sur le caractère de notre humanité.



**Figure 12 : demi-page précédente :**  
**Saturne dévorant l'un de ses fils**  
**Francisco de Goya. 1819-1823**  
**Peinture murale transférée sur toile \***  
**Musée du Prado, Madrid.**

*Saturne dévorant un de ses fils est une des Peintures noires de Francisco de Goya, peinte directement sur les murs de sa maison appelée la Quinta del Sordo non loin de Madrid. Sa série des peintures noires n'avaient pas été peinte pour être appréciée du public. Ce n'est que plusieurs décennies après sa mort que le nouveau propriétaire de la villa voulu préserver la fresque. L'opération toute particulière de transfère sur toile fut dirigée par Salvador Martínez Cubells, alors conservateur du musée du Prado.*

**Figure 13 : Coupe hypothétique en élévation de l'œuvre Le Géographe de Vermeer et plan hypothétique en projection d'après les travaux de l'historien P.T.A. Swillens s'il s'était appliqué à utiliser un outil mécanique pour traduire sa perspective.**



On devra cependant attendre le 18e siècle en Espagne puis en France pour voir poindre les idées les plus fameuses qui fondront la modernité dans l'art. Cette transition fera surgir des tensions entre l'Académie des beaux-arts et les mouvements naissants proposant d'autres valeurs. Le groupe du café Guerbois se fera refuser nombre d'œuvres aux fameux Salons annuels de l'Académie. Qui oserait refuser aujourd'hui un Manet, un Monet, un Renoir, un Pissaro ou un Sisley? Cézanne vivra dans un monde à part toute sa vie, ne trouvant que quelques avis populaires en sa faveur sur le déclin. Les scandales qu'ils ont provoqués, impressionnistes, fauves et tous les partisans de l'avant-garde en leurs époques sont bien réels, malgré la valeur des œuvres que nous leur attribuons désormais.

Les Picasso et les Matisse de ce monde ont récupéré un terrain fertile pour s'épanouir et, quelque part, une certaine évolution des mœurs. Depuis lors, l'art accroît le champ du réel. Il n'est plus



**Figure 14 : Le géographe**  
**Johannes Vermeer. Vers 1668-1669.**  
**Huile sur toile. 51,6 × 45,4 cm**  
**Musée Städel, Francfort.**



**Figure 15 : Vue de Gardanne.**  
**Paul Cézanne. 1885-1886.**  
**Huile et crayon sur toile. 92 x 73 cm**  
**Brooklyn Museum.**

*Le style avangardiste de Cézanne préfigure les innovations du début du XXe siècle en peinture. On peut voir dans la Vue de Gardanne les prémisses du cubisme analytique de Braque (Figure 13) et Picasso.*

cloisonné à l'imitation stérile. Le décroissement de l'imagination porté, entre autres, par Breton et le surréalisme en peinture permet l'inimaginable jusqu'alors. L'art moderne exagère les traits de caractère, qu'il soit a priori bon ou mauvais. Elle amplifie des singularités de manière parfois grotesque. Parfois aussi, dans un dénuement minimal, elle abandonne tous les codes. Ces abandons, ces appauvrissements, ces amplifications, ces réductions sont parfois, voire souvent, mal comprises du grand public qui, comme un être scindé en deux personnalités, se réfère tantôt aux anciens tantôt au moderne pour se conforter dans leur faculté de juger. L'artiste moderne recrée l'art à chaque instant. L'œil du public n'a pas le temps de s'adapter qu'un mouvement remplace un autre. L'artiste moderne crée en continu. C'est aussi l'un des impératifs de la modernité que préconise la tyrannie de l'innovation. Le mouvement ! Celui de

l'innovation ! Celui d'une création qui en remplace continuellement une autre. La destruction créatrice ! Celle théorisée par Joseph Schumpeter (économiste autrichien du XXe siècle). La modernité est le terreau fertile de l'art que l'on appelle moderne. Cela pourrait être entendu comme une tautologie, mais la proposition est éminemment plus profonde. L'art moderne et la démocratie ne font en vérité qu'un. Qui se revendique de la démocratie et qui n'embrasse pas l'art moderne ne pourrait que voir d'un seul œil. Cela n'empêche pas de décrypter le monde environnement, mais handicape sincèrement la perspective et la profondeur de l'interprétation.

Cette voie dans l'interprétation de la modernité et de son art qui lui est si propre pourrait être accusée de simplification excessive. On pourrait de bon aloi arguer qu'il n'existe pas une voie, un mouvement qui rende compte pour les autres de l'art de notre temps. Cet argument est vrai, mais ne contredit pas la volonté toujours grandissante

**Figure 16 : La Roche-Guyon.**  
**Georges Braque. 1909.**  
**Huile sur toile. 80 x 59 cm**  
**Moderna Musee, Stockholm.**





**Figure 17 : Roue de bicyclette.**  
**Marcel Duchamp. 1913.**  
**Composition. 126 x 31 x 63 cm**  
**Centre Pompidou.**

de reconstruire à chaque fois une interprétation subjective du monde qui est propre à l'artiste. D'ailleurs, penser le monde d'aujourd'hui ne pourrait être envisagé sans cette perspective individualiste. Ce n'est plus que les artistes ou les batailles de ce monde qui modèle l'Histoire. L'individu compte dans une société démocratique. Quoiqu'atomisé, il peut élever sa voix. Qu'il choisisse la politique ou l'expression de la matière, sa liberté individuelle d'entreprendre lui donne au

moins une chance de se faire entendre. C'est aussi l'une de plus grandes ruptures avec le monde des anciens que la force presque seule gouvernait. Sans naissance particulière, on peut affirmer qu'il est artistiquement.

L'art moderne est aussi profondément démocratique. Il est le reflet de ce que les libertés individuelles promises et permises en démocratie permettent en guise de libération des esprits. On peut d'ailleurs mettre en relation, en France du moins, l'évolution des courants avec celle de la démocratie. Les Napoléons ont utilisé l'art classique pour glorifier leurs règnes. Pensons à la peinture de Napoléon Ier sur le trône impérial par



**Figure 18 : pleine page précédente :**  
**Reffet de la Grande Ourse.**  
**Jackson Pollock. 1947.**  
**Peintures sur toile. 111 x 91 cm**  
**Stedelijk museum, Amsterdam.**

Jean-Dominique Ingres. Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard ou Le Sacre de Napoléon (Figure 3) par Jacques Louis David en sont deux autres bons exemples. À cette époque le réalisme de Matisse fait résolument scandale. Ce n'est que sous la Troisième République que l'art moderne s'installe et fait contre-pied aux classiques. Les parallèles entre l'art moderne et la démocratie sont nombreux et pourraient à eux seuls faire l'objet d'un chapitre. Sans en faire une liste exhaustive, ajoutons l'utilisation de matériaux inusités ou périssables. L'apprentissage nécessaire à l'art classique fondait les artistes dans des procédés techniques strictes. Les commandes importantes telles que la décoration d'un palais ne s'entreprenait pas à la légère. Les meilleurs matériaux étaient sélectionnés puis utilisés. L'art moderne se permet des écarts techniques importants. (Figure 19) Parfois aussi, il ignore délibérément toute forme de technique propre à rendre l'œuvre pérenne. Abstraction faite des matériaux modernes que les anciens ne connaissaient évidemment pas, acrylique, écran, et cetera, il ne serait pas venu à l'esprit d'un artisan grec de composer avec des amphores usées. La noblesse de l'art s'inscrivait aussi dans la noblesse des matériaux. L'art moderne se permet aussi l'éphémère ou l'évolutif. On a vu des compositions

faites de végétaux périssables. On peut aussi composer une forêt artistique qui évoluera au fil du temps. L'art moderne laisse entrer l'éphémère dans ses galeries. Ces libertés se chargent, force est de constater, d'une incompréhension du démos. Alors que la démocratie rend possible l'art sous toutes ses formes, elle rend ces dernières distantes de la masse. Le peuple comprenait l'art classique. Ses symboles étaient livrés en même temps que ses œuvres. Pas d'art moderne sans démocratie, mais l'art moderne semble écrite pour celle qui la permet. C'est une contradiction de fond.

Si l'art moderne est profondément démocratique pour une autre raison : s'il est généralement affranchi des techniques qui se transmettaient sur de nombreuses années en écoles d'art, s'il est aussi affranchi de la noblesse de ses matériaux, quiconque peut se prétendre artiste. On assiste à l'éclosion d'une nouvelle variable, celle de la créativité. La créativité serait le point commun de l'artiste du XXI<sup>e</sup> siècle. Quoiqu'elle l'aide, la nécessité de connaissance technique n'est plus une condition nécessaire à l'expression de l'art. Il aura fallu quelque cent-cinquante ans pour donner un nouveau sens à la question : qu'est-ce que la peinture ?

**Figure 19 : Relative**  
**Sam Gilliam. 1968.**  
**Acrylique sur toile installée. 304 x 441 cm**  
**National Gallery of Art, Washington DC.**



## Qu'est-ce que la peinture ?

Cette question a soulevé de nombreuses réactions au tournant du XIXe siècle vers le XXe alors que l'école classique perdait ses lettres de noblesse. Les peintres qui fréquentaient le café Gerbois (rue des Batignolles — actuellement avenue de Clichy à Paris) en savent quelque chose. Ceux qu'on a nommés impressionnistes voulaient réinventer la peinture. Une volonté qui a pris plus de 20 ans à se faire entendre, mais qui a porté du fruit. Parallèlement, Cézanne, lui aussi, marque une rupture avec les codes. Rupture qui a permis à des Matisse et des Picasso d'adopter leur style. C'est aussi à cette période que s'est largement diffusée la technique de la photographie. D'ailleurs, à certains égards, les mouvements du fauvisme et du cubisme analytique se sont développés en réaction à la photographie qui rendait la part belle à la réalité.

Où en sommes-nous cent ans plus tard ?

Qu'est-ce que la peinture en face des programmes de générations d'images comme Midjourney, pour ne citer que lui ? On raconte que dans un délire d'opium, Picasso se débattait en son temps contre la photographie. Aurait-il alors imaginé une réalité différente en repensant aux motifs presque monochromes de l'œuvre de Cézanne «Le lac d'Annecy» de 1896 ? Lorsqu'on étudie la toile de Georges Braques, La roche-Guyon de 1909, la filiation entre Cézanne et le cubisme devient évidente, notamment en la comparant à La vue de Gardanne de 1885-86. Les peintres du début du XXIe siècle ont dû se réinventer face à

**Figure 20 : Lac d'Annecy.**  
**Paul Cézanne. 1896.**  
**Huile sur toile. 64 x 79 cm**  
**Courtauld Institute of Art, Londres.**



une innovation technique qui allait révolutionner la restitution de la réalité : la photographie. Cette adaptation a permis le foisonnement de styles et de contre-styles en art que nous connaissons depuis. De l'expressionnisme abstrait, en passant par le dadaïsme, le pop'art, l'art minimal et j'en passe des vertes... et j'en passe des moins mures! Pour le meilleur et parfois pour le pire, quoiqu'il y ait de la place pour tous.

Depuis l'émergence de l'appareil photo, nous avons connu l'avènement du numérique et, à son paroxysme, la diffusion grand publique des appareils photo sur les téléphones portables. Depuis peu, tous peuvent se prendre pour des créateurs. Il n'y a qu'à écrire un bon prompt sur Midjourney et Cie et le tour est joué! Mais Midjourney et Cie ne peint pas. Midjourney et Cie ne permet pas de ressentir une émotion forte devant une toile qui reflète les ombres et les lumières de la journée. Midjourney et Cie ne permet pas ce travail en texture que la peinture offre. On pourrait craindre que les programmes dits « d'intelligence » artificielle ne fassent de l'ombre aux artistes. Notez au passage que je fais bien la distinction. Non! À l'instar de la photo qui a poussé bon nombre d'artistes à se réinventer, ces programmes nous pousseront aussi à voir au-delà des apparences. La mission de l'artiste ne se résume plus depuis plus d'un siècle à imiter la réalité. On nous reconnaît le droit à intensifier la couleur, à modifier les formes, à recomposer les objets, à livrer des messages entendus et sous-entendus.

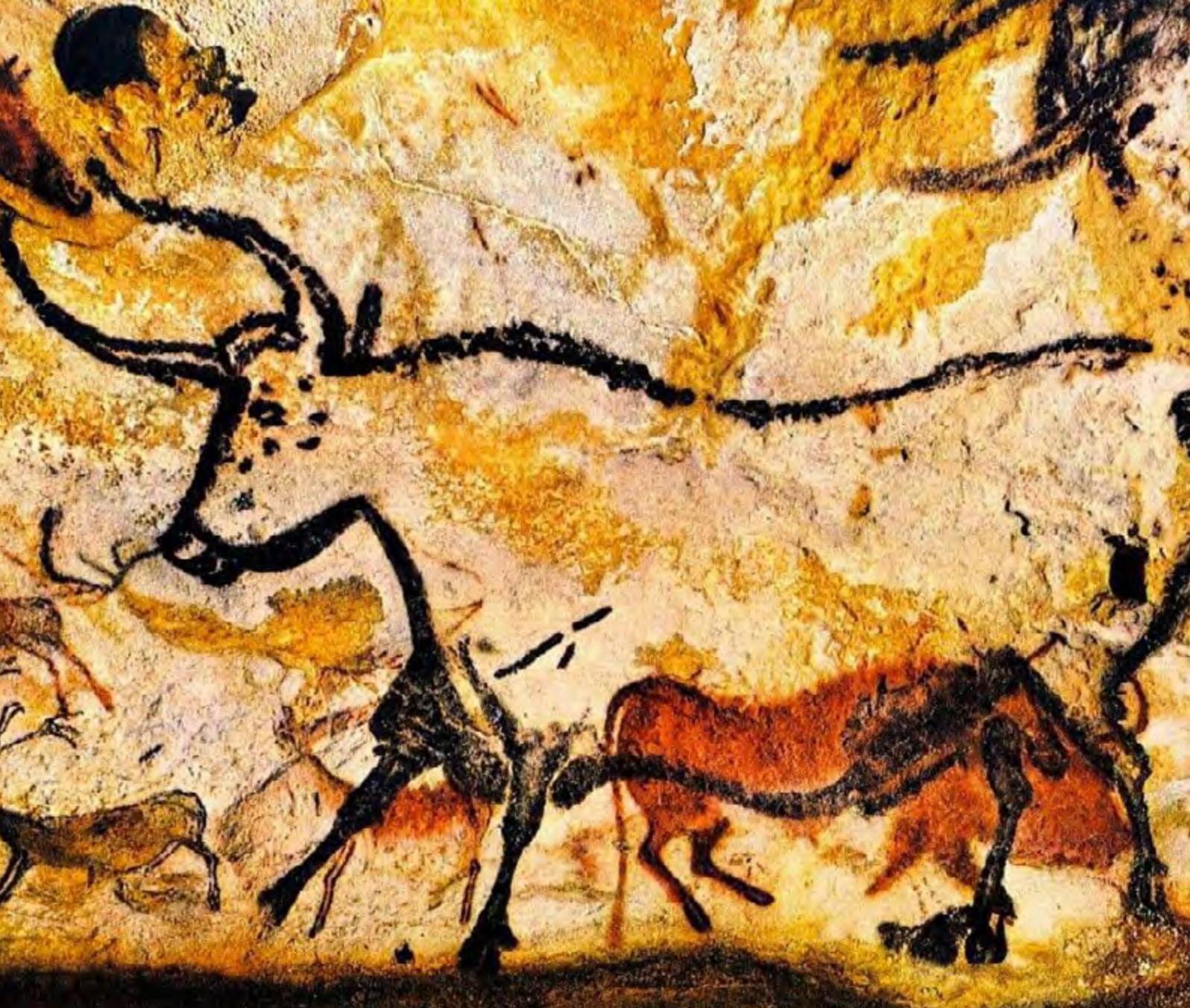
Alors, que nous reste-t-il à faire ?

Se réinventer, pardi !!!

**Figure 21 : Pollock dans son atelier.  
Vers 1947.**

*Jackson Pollock peignait habituellement sur de grande toile et à même le sol. Il choisissait minutieusement ses couleurs parmi ses nombreuses boîtes de peinture-émail et de laques pour automobiles, entre autres. Il n'hésitait pas non plus à répandre du sable sur la toile pour obtenir un épaississement de la matière.*





## **Différences entre l'art et le design**

Poussé par un désir de faire parler le monde qui l'entoure, cet homme, cette femme peint sur les murs les bêtes connues de sa vallée que nous nommerons de la Vézère. Elle ne les grave pas. Les murs de sa grotte en particulier ne s'y prêtent pas. Dans la salle des taureaux à Lascaux, un échafaudage rudimentaire est même dressé pour réaliser certains tracés de plus de cinq mètres de haut. Mais, de l'horizon des 19 ou 17 000 ans qui nous séparent d'eux, on peut encore entendre les quolibets de ses contemporains. Du moins, on peut les deviner. En bas de l'échafaudage, ils ne lui disent pas que ses fantaisies sont vaines?

**Figure 22 : Grotte de Lascaux, détail.**

*Seuls les pigments d'origine minérale sont parvenus jusqu'à nous ; cependant, les recherches menées à ce jour n'ont jamais mis en évidence des colorants organiques. Les pigments sont des oxydes métalliques, fer et manganèse, mais aussi du charbon de bois.*

Qu'elle ne participe pas à la vie de la communauté qui est bien plus laborieuse ! En bref, que son art ne concoure pas à la vie active de ses frères et sœurs ; à la chasse, à la confection de vêtement, à l'alimentation. On pourrait traduire cela par : « On ne vit pas de son art ! » Au moins, cela est dit.



**Figure 23 : Pantone Chair.  
Verner Panton. 1950-1952.**

Pendant des siècles, des millénaires, des mains habiles se sont exercées à reproduire des fragments d'univers à travers leur réalité sensible. En d'autres mots, l'art consistait à reproduire la conscience du monde connu, ou imaginé d'ailleurs, à travers le prisme des sens; surtout la vue, mais pas seulement. Celui qui ose transformer la matière pour faire parler le monde détient un réel don d'interprétation. Est-ce cela qui a conduit les pouvoirs en place des sociétés antiques à codifier l'art pour en faire la représentation du sacré ici-bas? C'est une possibilité qui appartient à l'anthropologue de l'étudier. En admettant cette dernière éventualité, les symboles ne pouvaient que prendre leur essor. Ils seraient devenus la clé du pouvoir pour certains et la manifestation de la domination divine pour la plus grande majorité. Lorsqu'on regarde les réalisations monumentales des anciens Égyptiens, on ressent même aujourd'hui cette énergie qui nous transperce.

Ceci étant dit, il est temps de poser la question

suivante : y a-t-il une différence entre l'art et le design? Et s'il en est, pour qui, pourquoi connaître la différence serait-il utile? J'aimerais tant répondre qu'elle serait bénéfique à tous, mais ce serait là mentir au plus grand nombre. Le plus grand nombre, en effet, qui est les enfants de ceux qui lançaient des railleries aux peintres de Lascaux au bas des échafaudages. Mais vous n'êtes pas de ce nombre! Peut-être êtes-vous déjà sensible à la création? Peut-être pensez-vous qu'embellir le monde est une forme d'amélioration souhaitable? Peut-être enfin, êtes-vous un chef d'entreprise, un manager qui se confronte tous les jours à des problèmes, mais qui peine à trouver des solutions vraiment durables. Connaître les limites de l'art, qui plus est, savoir comment procède le design pourrait vous permettre de proposer des réponses nouvelles. Pour reprendre les mots à la mode : des réponses qui vous feraient penser à l'extérieur de la boîte.

### **L'art est à l'inconscient ce que le design est au conscient !**

Ou comment explorer la méthode paranoïaque-critique de Dali

Les symboles sont partout. On les retrouve chez soi sur les objets de consommations que nous accumulons. Ils s'immiscent dans tous les moyens utilisés par les grandes marques pour percer notre intimité et enregistrer à grand fracas silencieux des data. Les symboles ne sont pas que marques et logos qui font désormais partie de la culture populaire. C'est aussi tous les éléments qui nous permettent de bien user des services qui nous sont proposés : signalisation routière, alignement des boutons dans un ascenseur, ergonomie d'une application web... Tous ces symboles ont été réfléchis afin que nous n'ayons plus ou presque pas de question à nous poser quant à leur utilisation. Dans le tumulte de la circulation périphérique d'une métropole de plusieurs millions d'habitants, vous ne comptez pas que des utilisateurs réguliers. Dans cette perspective, ceux qui n'y sont pas

**Figure 24 : pleine page suivante : Potato.  
Joan Miró. 1928.  
Huile sur toile. 101 x 81.6 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York.**



familiers doivent au mieux pouvoir anticiper leur entrée et leur sortie sans causer de ralentissement. Ce n'est qu'un exemple particulier. Il démontre tout de même bien l'ingénierie du symbole qui doit être pensée au préalable. L'utilisateur du symbole n'a même pas à y songer. D'ailleurs, la plupart d'entre eux sont pris pour acquis et l'utilisateur lambda ne sait pas non plus d'où ils proviennent. Il en use tout simplement.

Lorsqu'il est confronté à une nouvelle problématique, le bon designer doit chercher le bon symbole parmi tout ce qui est connu ou reconnu par le public cible. Le bon designer n'est pas celui qui casse les codes. Il est celui qui saura infléchir une idée proche pour lui donner un nouveau sens. Il puise dans la culture un symbole déjà cultivé et en fruits. Il arrache au monde de l'inconscient une idée claire et précise qui, à la lumière du public, sera facilement identifiable. La confusion entre art et design provient de sa filiation. Le design puise dans l'art. En quelque sorte, l'art est sa mère. Le design est sa fille; un enfant dépouillé du superflu. En ce sens, on peut

bien affirmer que l'art est à l'inconscient ce que le design est au conscient. Tentons donc de renforcer cette analogie en reprenant les concepts de la psychanalyse chez les philosophes du soupçon.

Les philosophes du soupçon ont compris que la réalité sensible n'est qu'une partie émergée. On peut se figurer l'iceberg qui ne pointe à la surface qu'une toute petite fraction de sa masse. Ce qu'un individu est, ce qu'il affiche, ce qu'il démontre au quotidien sont le résultat d'une multitude complexe d'interactions entre son éducation, sa culture, sa vie psychique... ses rêves inavoués... ses actes manqués... Son inconscient est le creuset où toutes ses forces se mélangent. Il ne vient à sa conscience que les produits finis de son inconscience. À titre particulier, on pourrait aussi penser à l'activité créatrice qui se base sur un souvenir ou un rêve. En se réveillant, le sujet retient encore les formes de son idée, mais à mesure que le temps

**Figure 25 : Rat siger : Second only to God !  
Romuald Hazoumè. 2013  
Installation. 400 x 600 x 600 cm**



passé, s'il n'a pas tout noté dès son réveil, les liens unissant ses formes se disloquent pour ne laisser qu'une vague impression d'idée géniale. Sur cette impression, Dali a par ailleurs développé ce qu'il a nommé la méthode paranoïaque-critique qui sans s'étendre sur le sujet consistait à coucher sur un support sensible, les impressions rémanentes des rêves éveillés, ou pas, afin d'en créer une œuvre dite surréaliste. Le peintre espagnol tentait de traduire les hallucinations oniriques pour les extraire de son inconscience. Notons au passage que Dali s'intéressait de près à l'œuvre de Freud comme la plupart des surréalistes de son temps, notamment la figure emblématique d'André Breton. Or, prendre pour exemple le surréalisme pour expliquer le design pourrait être pris comme un contresens quand le design permet à l'humain, entre autres, de se fondre plus adéquatement dans un environnement plus accessible et plus épuré. Les œuvres surréalistes, particulièrement celle

de Dali, ne s'inscrivent pas dans cette démarche d'épuration, tant s'en faut. Néanmoins, en adoptant un point de vue structurel, il surgira une structure fondamentale qui unie le mouvement surréaliste qui fait émerger de l'inconscient à la conscience le produit de son travail à la manière du design. Si le surréalisme s'ingénie à faire émerger des symboles coexistants, le design concourt à trouver le symbole le plus ajusté et d'épurer les superflus.

*À la marge du design et de l'art, le Pop Art de Roy Lichtenstein n'en est pas moins de véritables peintures bien composées et avec des détails traités avec soin.*

**Figure 26 : Okay Hot-Shot, Okay!  
Roy Lichtenstein. 1963  
Huile sur toile. 203.2 cm x 172.7 cm**



Comme dans la méthode psychanalytique, de designer possède des outils pour explorer le monde de l'art, celui de son inconscient. Le surréalisme, particulièrement la méthode paranoïa-critique, peut être considérée comme l'un de ces outils d'autant qu'on s'y exerce. Il s'agit de contempler un objet tant et aussi longtemps que le rêve éveillé ne fait pas surgir à la conscience les formes dont il procède. Il convient aussi de noter, gribouiller spontanément les agencements qui se présenteraient aussi à notre esprit. Avant d'en identifier «le symbole», celui qui cherche et qui veut trouver doit d'abord explorer les limites de la conscience. Bien qu'encore flous et à cet égard prisonniers de l'inconscient, les symboles surréalistes permettent un second travail, celui qui consiste à trouver le critère qui les unit tous. À partir de celui-ci, le symbole simplifié apparaîtra comme évident. Il émergera!

On voit de mieux en mieux s'établir le lien de filiation entre l'art et le design, un lien maternel foetal. Foetal, car le design n'émerge pas de l'inconscient tant qu'il n'est pas éprouvé. Maternel, car le design procède de l'art et non l'inverse.

**Figure 27 : Peinture de fond.  
Jasper Johns. 1963-1964  
Peinture sur toile et éclairage  
néon sur la lettre R de RED.**



## Le présent n'existe pas en art

Cette notion a été abordée en surface, mais il convient maintenant de se hasarder à tirer sur la voile de l'inconscient afin de mieux distinguer les critères de l'art. On l'a dit, le design ne sert pas exclusivement à manifester un symbole dans toute sa puissance explicative, mais il sert toujours au plus grand nombre. En cela, il est profondément populaire. En effet, il sert à transmettre un message sans effort. Il n'en va pas de même pour la critique de l'art qui exige méthode, étude et perspicacité. L'art est l'inconscient de la créativité. Il est le creuset de toutes formes d'expression ancienne ou à venir. Il n'existe pas de temps présent en art. En cela, l'art dit contemporain n'est qu'une fuite en avant; une tyrannie perpétuelle qui consiste à se réinventer sur le fond et sur la forme.

## Portrait d'âme

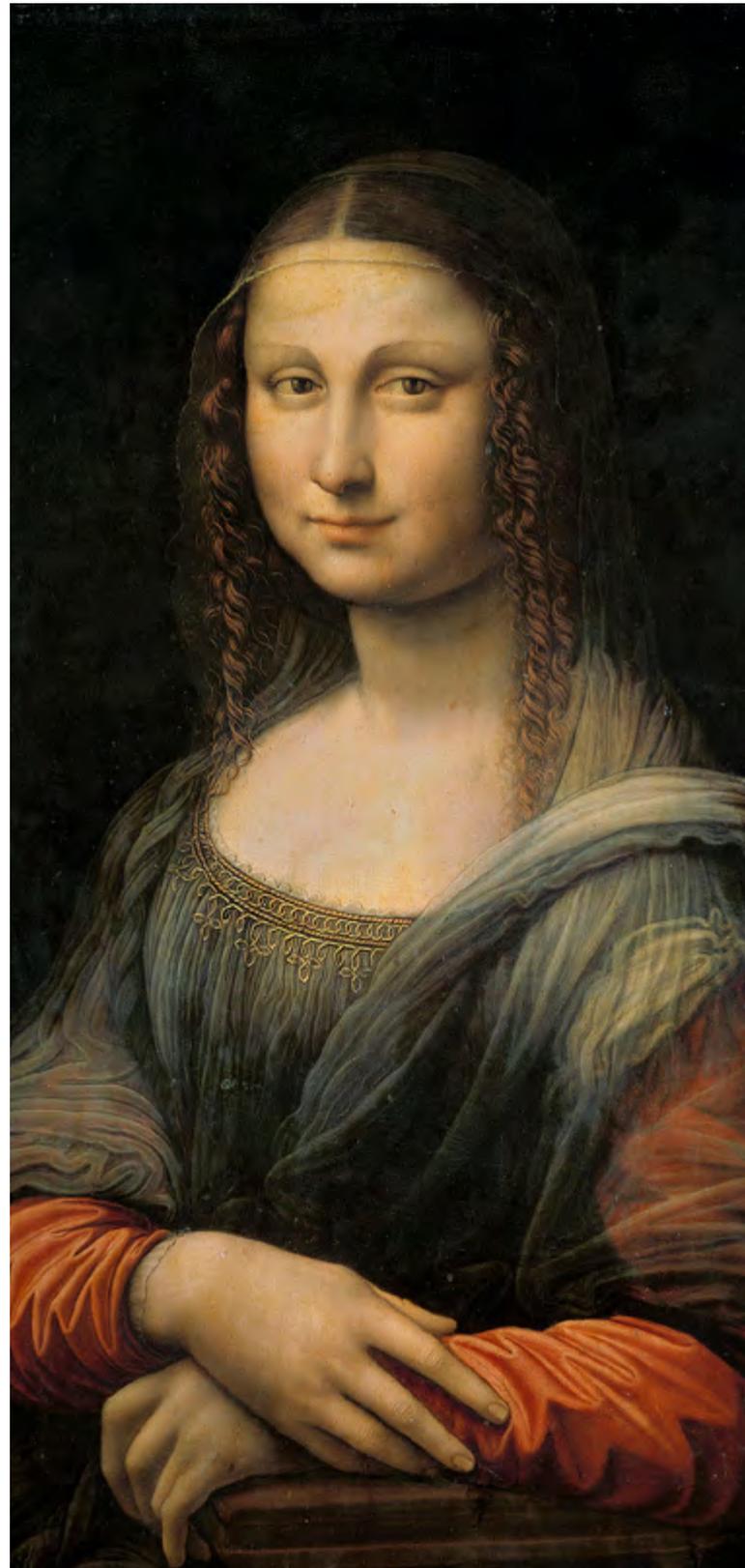
L'exercice du portrait m'est encore peu familier. Jusqu'à aujourd'hui, il m'apparaissait d'ailleurs obscur. Avec la photo, notamment numérique, rien de plus facile que de rendre vivante une image ou une expression. La lumière capturée en un instant par l'objectif est un procédé puissant. Mais si rendre une image vivante est chose facile, scruter l'âme et l'intelligence en est une autre. Peut-on affirmer que les grands maîtres aient su lire l'intelligence de leur modèle? Ne s'attache-t-on pas plus à un sourire mystérieux qu'à une simple pose en criant : souriez ?

Comme le disait Henry Fielding, écrivain anglais du 18<sup>e</sup> siècle : « On a cru qu'en disant d'un peintre que ses personnages ont l'air de respirer qu'on lui faisait éloge, mais proclamer qu'ils ont l'air de réfléchir constitue un témoignage d'admiration bien plus grand et plus magnifique. »

Ce jour en est un important dans l'exercice de mon art. Je comprends enfin la nécessité d'échanger avec le modèle s'il n'est pas connu sous toutes ses facettes. L'échange permet de l'observer. D'attendre cette expression qui fera toute la différence. Peut-être s'agira-t-il du moment où le doute s'emparera de lui, peut-être que la lumière qui fera scintiller ses yeux en découvrant quelque chose sur sa propre conscience apportera ce moment à coucher sur la toile ?

S'il y a une manière de demander de poser pour un sujet banal, il n'y a que l'échange construit qui produira de l'original... Néanmoins, je crois que la démarche doit rester secrète à l'esprit du modèle, à moins qu'il ne le découvre par lui-même. Auquel cas, elle ne pourra que s'en trouver renforcée.

**Figure 28 : Copie de la Joconde dans l'atelier de Léonard de Vinci par l'un de ses apprentis (détail) : possiblement Francesco Melzi ou Andrea Salai. Musée du Prado, Madrid.**



## Confusion

Est-ce que le Monde se porte bien? Est-ce que le Monde se porte mal? On ne donnera toujours qu'une réponse subjective, c'est-à-dire en fonction de notre point de vue. Et encore, on est souvent aveugle en ce qui nous concerne si l'on n'a pas déjà entrepris le chemin difficile et blessant de la connaissance. L'aveugle s'exprime facilement, car il ne souffre pas de voir le Monde tel qu'il est!

Allez donc demander au monde s'il va bien ou mal, il ne parlera que de ce qui l'intéresse. Nous ne faisons même pas la différence entre le bien et le mal! Soit, ne serais-je pas prêt à entretenir une addiction en pleine conscience du fait qu'elle diminue mes forces vitales? Nous ne faisons même pas la différence entre l'amour et la haine! Soit, je me projette dans l'amour et je la déteste quand l'illusion prend fin. Nous confondons dieux et religions. Soit, l'idée de dieu est probablement le plus grand réconfort qu'un être pendant puisse trouver alors que les religions (ajoutons toutes les formes de dogmes aveugles) ont nourri les plus atroces destructions dans l'Histoire du monde des hommes (et nouvellement des femmes).

Nous sommes des esprits de surface. Nos lumières n'atteignent pas les profondeurs des mers. D'ailleurs, nous tournons nos regards vers Mars alors que nos abysses restent inexplorés. Et nous confondons encore puissance et possibilité. Soit, ce n'est pas parce que nous savons faire ceci ou cela (je pense aux prouesses de l'intelligence artificielle ou les possibilités d'amélioration liées au transhumanisme, entre autres) que nous devons le faire. Le sage est celui qui sait sans passer à l'action. Il est sage pour d'autre raison, mais la première condition est la plus difficile, car elle implique de renoncer à briller.

Alors, je ne fais qu'ouvrir les yeux. Mes sens bouillent, soit! Et surtout, je me rapproche des inconscients. C'est en eux que les confusions se dissipent. C'est en eux que les symboles se superposent et que le Monde devient lisible.

**Figure 29 : Le Désespéré (détail).**  
**Gustave Courbet. 1843-1845**  
**Huile sur toile. 45 x 54 cm**





## Temps de séchage !

Platon ne peignait pas le jour où l'Oracle de Delphes proclamait que l'homme le plus sage était Socrate, ce qui avait agacé nombre de citoyens des plus illustres et qui se croyait Sage parmi les sages. Il ne peignait pas ! C'est bien évidemment une affirmation gratuite. On ne peut pas l'assurer pour des raisons d'espace et de temps. Très difficile, en outre, de se situer à deux endroits en même temps avant que la fibre optique nous superpose virtuellement dans plusieurs lieux à la fois. Reste tout de même une contrainte de temps. Comment être au même endroit dans un intervalle de 2400 ans ? Mais admettons un instant que l'on puisse s'exercer à l'idée que les contraintes de temps et d'espace puissent être surmontées. Ne serait-ce que dans un exercice d'imagination ? Il n'en demeurerait pas moins nombre de considérations culturelles sur la répartition des activités dans la cité antique athénienne qui pourraient appuyer l'affirmation. En effet, peindre était considéré comme une activité subalterne que Socrate ne se serait pas abaissé à exécuter. CQFD ? S'il ne peignait certainement pas, dans sa quête de savoir si effectivement il était le plus sage, il s'adressa aux hommes libres et non libres des environs d'Athènes. Il ne posa pas la question à savoir s'il était le plus sage dans une quête d'égo. Le bel esprit qu'il était n'accordait pas tant d'importance à l'homme Socrate, mais bien davantage aux idées qu'il portait. L'une d'entre elles était que les hommes de son temps accordaient déjà à cette époque une trop grande importance à ce qu'ils croyaient savoir. Croire et savoir, deux activités de l'esprit souvent confondues, mais combien différentes ! Quel paradoxe à première vue d'entendre un philosophe enseigner que savoir est souvent une illusion, qu'être persuadé est un péril ! Socrate savait évidemment beaucoup de choses, mais la plus importante est qu'il ne savait rien. Par là, il voulait lancer un avertissement. Nos certitudes nous aveuglent. Mais c'est encore plus subtil que cela. La connaissance ne peut être acquise que par expérience. Cette expérience est souvent celle des autres que nous endossons par procuration. Il faut bien faire confiance pour entretenir l'Édifice.

**Figure 30 : Delphes. Tholos du sanctuaire d'Athéna, vers 380.**

## Travail à la marge, en trois questions

C'est la bordure d'une chose, puis au sens abstrait, un intervalle de temps, de latitude dont on dispose entre certaines limites. La marge! Quand on s'intéresse à un domaine en particulier, il faut connaître les marges.

- D'abord, il figure les limites de notre connaissance. Que sais-je?
- Ensuite, au-delà des contours abstraits de notre ignorance, se profilent des idées. Que nous est-il permis de savoir et de découvrir?
- Quelles sont, enfin, les variables de temps et d'espace qui me contraignent?

Voir les marges, c'est tout simplement un exercice pratique pour mieux comprendre le monde qui nous entoure, en général, ou un domaine d'étude, en particulier. Je pourrais m'intéresser, à titre d'exemple aux marges de l'intelligence dite artificielle.

- Que sais-je à propos d'elle?
- Que m'est-il permis de découvrir à propos d'elle?
- Comment la définir dans un espace et dans le temps?

Sans développer les trois questions, il m'est toutefois permis d'en tirer les grandes lignes :

Il n'y a pas une intelligence artificielle. C'est une collection d'outils informatiques utilisant des données afin d'exécuter des tâches très complexes rapidement. (Première variable de temps : la presque instantanéité des calculs.)

Les intelligences artificielles sont des machines suffisamment puissantes pour modifier des civilisations. On se pose souvent la question : à quelles fins plurielles? Vient souvent l'idée que les intelligences artificielles pourraient se fédérer, alors on pourrait dire : à quelle fin singulière? Mais les questions qui nous intéressent sont plutôt : de quelle manière transforment-elles une civilisation et... comment?

Du point de vue matérialiste, les intelligences artificielles sont encore contraintes physiquement aux circuits imprimés et aux composants informatiques, mais des recherches suivent leur cours afin de les implémenter notamment à des tissus organiques. Voilà les premières limites physiques. De quelles marges dispose l'humanité, notamment, pour se poser les questions éthiques que cela nous impose! Y a-t-il seulement encore de la place pour l'éthique en regard de l'IA? Combien de temps m'est-il encore alloué afin de me poser ce genre de question avant que je ne sois remplacé et que l'humanité passe à la marge?

**Figure 31 : Science, conscience et patience du Vitreur. Matta. 1944.**  
**Huile sur toile. 200 x 450 cm**





## Influenceur · euse ?

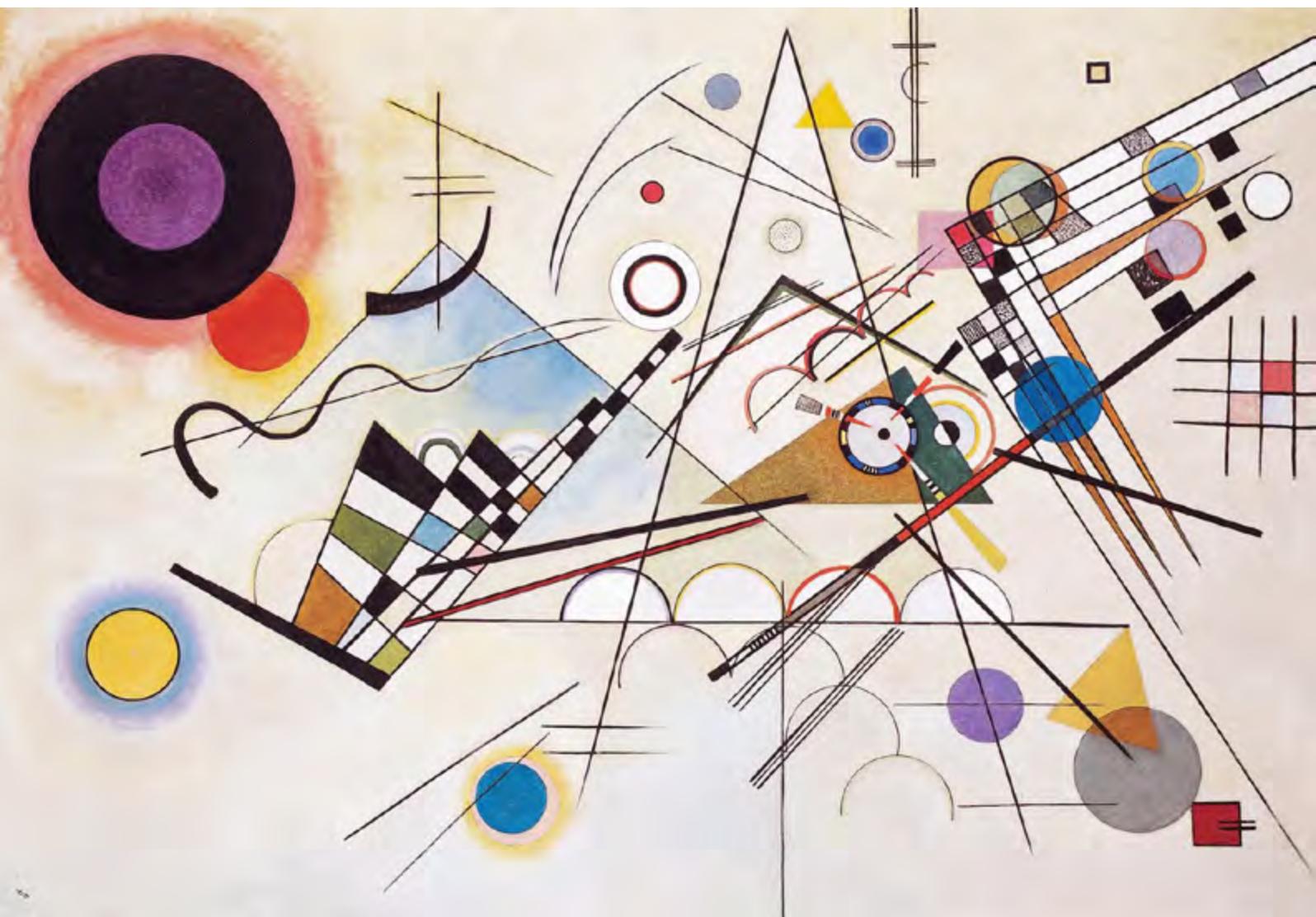
Critique subjective des critères objectifs pour influenceur-euse végétatif :)... si cela n'est pas un titre surréaliste, je change de métier !

Que faut-il à un bon esprit pour bien juger en toute circonstance ? Il doit avoir en tête des critères qui soient le reflet de toutes ces circonstances, justement. La faculté de juger n'est pas une activité subjective comme on l'entendrait au sens commun : ce que tu me dis n'est bon que pour toi... tu es subjectif ! Non ! Le sujet doit être recentré logiquement vers l'objet de la critique et le critique ne doit utiliser les outils de son analyse que pour en dégager des réponses froides et épurées de toute subjectivité vulgaire (prise au sens commun). L'idéal de la faculté de juger est donc cette tentative surhumaine de s'extraire de son psychisme en tant qu'être conscient pour ne se centrer que sur l'objet d'étude ; le sujet de la critique. En ce sens, il n'appartient pas à la critique d'être particulière, d'être influenceuse, pour reprendre une expression familière sur les réseaux sociaux. Il ou elle ne lui

**Figure 32 : pleine page précédente, Le thérapeute, René Magritte. 1944.  
Huile sur toile. 47.6 × 31.3 cm.**

appartient pas de livrer un jugement qui lui soit propre. Il ou elle doit rendre un rapport objectif à partir de critères préalablement déterminés. Deux critères fondamentaux sont à mettre en lumière avant toute analyse plus approfondie. Ils distinguent deux types d'œuvre de l'esprit. La première qui appartient à l'art et celle qui appartient au design. Partant du postulat que toute recherche créative puise sa source dans l'inconscient, l'art est la forme d'activité restitutive qui permet de puiser plusieurs symboles depuis l'inconscient puis de les lever à travers la matière sensible de la manière qui lui est propre. (À travers le médium et la technique.) Le design est cette autre activité restitutive qui puise dans l'inconscient un symbole fort, compris du plus grand nombre

**Figure 33 : Composition VIII.  
Vassily Kandinsky. 1923.  
Huile sur toile. 140 × 201 cm  
Musée Solomon R. Guggenheim**



a priori, alors que l'art n'est pas livré sans devoir d'interprétation pour le public.

Il convient ensuite de distinguer l'œuvre de l'esprit figurative de l'abstraite. Pour ce faire, la question suivante est nécessaire : est-ce que les intentions symboliques de l'auteur sont dissimulées ou pas ? En d'autres termes, et pour que les deux premières étapes soient intelligentes entre elles, est-ce que l'auteur livre les secrets des symboles qu'il a puisé dans l'inconscient à la subjectivité de ses spectateurs ? Si les intentions sont dissimulées, on classera l'œuvre comme abstraite. Évidemment, il s'agit aussi de mesurer la somme des intentions, car un auteur pourra livrer a priori certaines intentions et pas d'autres.

Il ne s'agit pas encore de juger sur la technique. C'est de penser le message, car une œuvre littéraire peut tout aussi bien être qualifiée d'abstraite. En effet, le critique juge d'abord sur la présence ou pas de message. Une particularité demeure dans la publicité où le ou les auteurs livrent au public cible, un symbole fort dont les intentions ne sont pas livrées a priori, ou du moins de manière fallacieuse. Cette production ambiguë est souvent à la charnière de l'abstraction.

D'autres étapes sont nécessaires pour affiner l'analyse, mais les deux premières sont fondamentales. Remarquez qu'il ne s'agit pas de savoir si l'œuvre critiquée est belle ou laide. Cette vision doit être laissée à l'appréciation du public plus sensible à ce qui trouble sa réalité sensible. Le critique s'attarde à déduire la capacité du créateur à livrer des symboles. Il note sa capacité à les lier les uns les autres et la manière dont il les dissimule ou pas. Le critique donne un avis hors du temps, car le beau et le médiocre changent à travers les époques.

**Figure 34 : Les noces chimiques (détail).  
Max Ernst. 1948.  
Huile sur toile.**



# Supernaturalisme

Supernaturalisme, n.m., pragmatisme psychique qui tire sa force dans le rêve par lequel on se propose par toute manière d'expression connue d'exprimer les symboles issus de l'inconscient afin de les restituer dans le monde sensible pour son amélioration esthétique, philosophique et naturelle.

On pourra me reprocher de me réinventer chaque fois mon œuvre. À ceux-là, je répondrai qu'il n'y a pas de créateur plus triste que celui qui ne se renouvelle jamais. Dans la métamorphose, comme le papillon, je renais chaque jour à la vie. Certes, cela peut sembler déroutant de l'extérieur. Qu'à cela ne tienne, je continuerai à être de ceux qui vivent et emmènerai dans le sillage du supernaturalisme autant de vivants que notre terre peut porter.

J'ai puisé dans le mouvement surréaliste une méthode, celle de l'automatisme psychique. Je dois rompre, néanmoins, avec ce courant de création désormais cristallisé.

Pour quiconque souhaite puiser dans ses rêves les symboles d'une création nouvelle, vivante, prompte à l'amélioration esthétique, philosophique et naturelle, je livre cette nouvelle démarche qui sera probablement méprisée tout d'abord. Mais les défis auxquels le vivant fait face ne peuvent pas, à mon sens, trouver toutes ses solutions dans l'hyper rationalité qui fonde toute la pollution intellectuelle, morale et naturelle qui nous entoure désormais.

Parce que la matière est finie. De la matière, je parle bien des atomes que la nature met à notre disposition sur notre belle mère : la terre. Parce

qu'il n'est pas non plus envisageable de recourir à la violence pour contraindre les hommes à renoncer à leur absurdité. Parce que nous avons collectivement fait fausse route dans la compréhension de la nature et que nous nous en sommes fortement détournés, j'appelle supernaturalisme toute action créative qui prend sa source dans le rêve et qui est transformée dans la matière sensible pour que la terre du vivant recouvre ses droits et que nous acceptions nos devoirs.

Le premier de ces devoirs est de prendre acte que toute transformation de la matière est irréversible.

Le deuxième de ces devoirs est de transformer la matière pour le bien et pour le beau à l'aide du rêve.

Le troisième de ces devoirs est de transmettre cette sensibilité de l'art et de la technique.

À vous, nouveaux supernaturalistes, créez ! Créons ensemble cet instant primordial à chaque moment renouvelé. Oui ! Renouvelons notre art, quel qu'il soit !

Alors, rêvons de ce monde et matérialisons-le.

A handwritten signature in black ink, reading "Victor Ahub". The signature is written in a cursive, somewhat stylized font with a long horizontal stroke at the end.

## Less is better

Reprenant avec un peu d'ironie un dicton populaire en développement informatique, « less is better », je souhaite poser la question de la transformation de la matière, celle des matériaux et des techniques utilisées en production matérielle et artistique, mais aussi celle du plus grand nombre soit : la consommation.

Mais d'abord, « less is better », qu'est-ce à dire ?

En informatique, on privilégie un code bien ordonné, lisible et sans répétition. C'est une méthode qui tire sa genèse dans le rasoir d'Ockham, concept mathématico-philosophique du XIV<sup>e</sup> siècle qui sert à éliminer le superflu d'un raisonnement et de son écriture mathématique, s'il y a lieu. On comprend alors mieux l'expression « less is better ».

Une simplification des idées

Chaque jour, on fait un pas de plus vers la digitalisation de nos modes de vie et nos pratiques de travail. Les services que nous utilisons et qui nous gouvernent n'y échappent pas. Ces derniers communiquent de mieux en mieux entre eux (banques, services publics et privés d'ailleurs) soit dit en passant. Tout est plus léger, plus rapide à l'instar des « vidéos courtes » qui abondent sur la toile des réseaux sociaux. À cet égard, cet article n'aura pas de succès, car ses idées, bien qu'en lien les unes les autres, sont trop nombreuses. L'internaute préfère les médias qui soutiennent une idée et une seule, les algorithmes aussi. Je ne saurais dire qui ou quoi tire l'un vers cette simplification extrême ?

Matériaux et techniques ? Double détour.

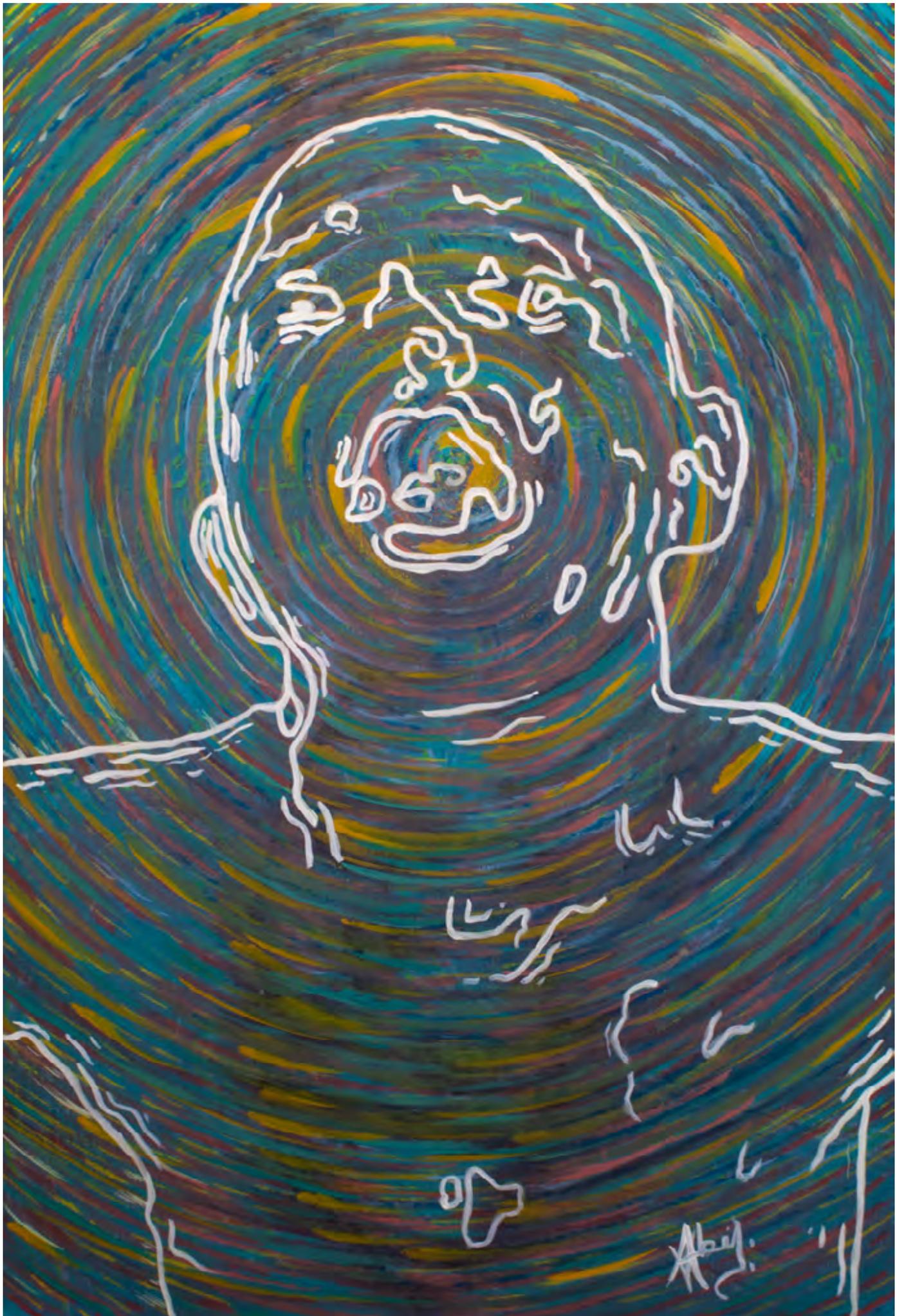
J'annonçais d'entrée de jeu vouloir m'interroger à propos des matériaux et des techniques en production matérielle et artistique. Pourquoi donc un détour par le rasoir d'Ockham et une brève interrogation à propos de la digitalisation ? La raison est double. D'une part, l'intelligence artificielle est un moyen formidable de production. Formidable, par sa rapidité à superposer les symboles et les restituer dans une forme nouvelle. Encore faut-il savoir pourquoi on fait les choses et créer pour créer n'est pas mieux que celui qui s'écoute parler. L'intelligence artificielle est probablement l'outil le plus puissant que l'esprit humain ait créé. Il n'en

demeure pas moins un outil parmi d'autres et je ne crois pas qu'il sonne le glas (cloche des morts) de la création physique. En effet, la haute résolution d'un écran ne saurait révéler la texture, la chaleur — la froideur — d'une œuvre. L'œuvre matérielle, le tableau, la sculpture, je peux la voir, la sentir, la contourner... en percevoir les vibrations.

Less is better

La deuxième raison pour laquelle j'ai souhaité m'interroger sur la puissance de l'informatique avant de poser plus en avant le sujet qui m'importe repose sur une tentation du consommable, de l'éphémère. J'exclus de l'éphémère toutes ces performances artistiques qui consistent à modifier la disposition de la matière pour en créer une œuvre commensale de la nature. Ces œuvres de land art sont tout à fait souhaitables et toujours agréables à découvrir. Lorsque j'utilise le vocable éphémère, je résonne avec un autre référentiel de temps, un temps plus long qui n'est pas, je dois le reconnaître, au goût du jour. En effet, l'artiste ou l'artisan, d'ailleurs, est modificateur de matière par le truchement de ses idées à travers sa technique de mise en œuvre. L'industrie n'aura fait que standardiser et démultiplier les processus. Idéalement, un modificateur de matière vise la pérennité de son ouvrage ou du moins, il se donne pour objectif une utilisation des plus longue pour tout ce qui est consommable. Il ne le fait pas pour sa propre postérité encore moins pour entretenir un modèle économique du remplacement programmé. Tant qu'à modifier la matière irréversiblement, peut-il s'exercer à la modifier pour le bien et pour le beau... pour le plus longtemps possible. On pense à regret aux électroménagers des années glorieuses. Pourquoi avons-nous accepté l'obsolescence programmée ? Ceci est vrai pour la consommation, mais ne sommes-nous pas impressionnés par ces œuvres funéraires de l'ancienne Égypte qui conserve à l'aide de la cire d'abeille toutes ses couleurs même après plus de 2000 ans ? Ne sommes-nous pas fiers de ces statues de l'antiquité (trop vieilles pour être

**Figure 35 : pleine page suivante : Sculpture mimétique pour zoologiste patibulaire emphatique. Victor Abel. 2001. Huile sur toile. 82 x 122 cm**



«déboulonnées»), de ces bâtiments séculaires qui ornent aujourd'hui nos vieilles villes ? Remercions Léonard de Vinci d'avoir porté une attention particulière à ses supports, à ses pigments et à ses recherches concernant les techniques de vernissage.

#### Une virée au musée Léon Dierx

Avec mes enfants, je visitais dernièrement pour une énième fois le Musée Léon Dierx, rue de Paris à Saint-Denis de la Réunion. Nous faisons le tour de la collection permanente et ils m'interrogeaient sur l'état de conservation de certaines des œuvres, notamment les huiles sur toile et les huiles sur carton particulièrement déformé par le temps. Les huiles sur toile étaient pour la plupart largement fissurées après un peu plus de cent ans d'existence. Elles contrastaient avec le bon, voire de très bon état de conservation des huiles sur bois de la même époque. Nécessairement, le bois est plus robuste que la toile. Sa rigidité évite tout mouvement des couches pigmentaire. Son épaisseur permet aussi une plus grande adaptabilité aux changements de température et d'humidité. Ceci n'est pourtant que des exemples particuliers. Ils révèlent tout de même que certains matériaux et techniques passent mieux le temps. Au passage, La Joconde est une huile sur bois de peuplier. Un bronze, en sculpture cette fois, passera mieux les siècles qu'une statue de bois déjà fissurée au soleil après quelques mois.

#### Less is « toujours » better ?

Il y a évidemment un coût à produire contre le temps. Dans un monde gouverné par l'instantané, la tentation de faire vite et bien est fort grande.

D'ailleurs, pourquoi tout vouloir toujours tout rejeter en bloc ? Être d'un côté ou de l'autre ? Il serait difficile de s'extraire de la réalité. D'ailleurs, je ne crois pas aux utopies quoique je les étudie et elles m'intéressent. Dans le monde tel qu'il est, nous avons tous compris que les ressources ne sont pas infinies. Certaines matières sont rares, voire en voie de disparition. Nous sommes aussi imbibés dans le paradigme de la production/consommation (celle de l'ogre orgiaque). Pourquoi alors ne pas s'interroger sur la qualité et la quantité de matière que nous transformons ou que nous achetons telle ? Celui qui possède les moyens de transformation a le devoir moral de se poser ce genre de question. Celui qui achète doit faire pression sur ceux qui possèdent les moyens de transformation, à défaut, il doit se résoudre à apprendre lui-même à transformer. L'artiste est aussi un transformateur de matière. Il doit réapprendre, quelques fois, à la transformer pour que son message traverse le temps en utilisant certains matériaux et pas d'autres.

Alors « less is better » quand nous produisons moins et qu'en contre-partie nous consommons mieux. Privilégier un produit avec un message n'est-il pas plus agréable que de gober du « plastoc » consommable ? Alors, il ne s'agit pas de s'arrêter de consommer. Juste pour vivre, il faut bien s'alimenter, boire, se loger... mais se doter de moyens pour le faire mieux et avec intelligence ne sera pas non plus un mal. Enfin, j'invite les créateurs, ces transformateurs de matière à le faire pour le bien, le beau, en toute intelligence et en respectant au mieux la nature.

## Table des matières

De la créativité des anciens	3
De la créativité des anciens...	4
Ruines mythologiques	7
La mite décisive	9
De la créativité des modernes	13
Qu'est-ce que la peinture ?	20
Différences entre l'art et le design	22
L'art est à l'inconscient ce que le design est au conscient !	23
Le présent n'existe pas en art	28
Portrait d'âme	28
Confusion	29
Temps de séchage !	30
Travail à la marge, en trois questions	31
Influenceur · euse ?	33
Less is better	36

## Bibliographie sélective

Breton André, *Le surréalisme en peinture*, Gallimard, Paris, 1928-65.

Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1962.

Carroy Jaqueline, *Nuits savantes*, Ehes, Paris, 2012.

Jung, *Méthanorphose de l'âme et ses symboles*, Livre de poche, Paris, 1953.

K. Papaioannou, *L'art grec*, Mazenod, Paris, 1972.

Hobson J. Allan, *Le cerveau rêvant*, Gallimard, Paris, 1988.

Lacan Jacques, *Mon enseignement*, Seuil, Paris, 2005.

Lucie-Smith, *L'art d'aujourd'hui*, Nathan, Paris, Pays-Bas, 1989.

Murphy Richard W., *Cézanne et son temps*, Time-Life, Pays-Bas, 1975.

Béret Gilles, *Salvador Dali*, Tachen, Paris, 2004.

Okeke-Agulu Chika, *Sur les artistes et l'art africains modernes et contemporains*, Phaidon, Paris, 2021.

Russel John, *Matisse et son temps*, Time-Life, Pays-Bas, 1975.

Straine Stephanie, *Art Abstrait*, Flammarion, Paris, 2020.

Vinciguerra Lucien, *Archéologie de la perspective*, PUF, Paris, 2007.

W. McCourby John, *La peinture américaine 1900-1970*, Time-Life, Pays-Bas, 1975.

Première étape alchimique  
Ou comment l'œuvre renforce l'esprit et vice-versa.

(Je prends l'art pour appui, mais la démarche que je propose est vraie pour ceux qui, dans leur vie active transforment, modifient, font évoluer la matière, les idées, les hommes et les femmes qui nous complètent et nous ressemblent.)

L'art moderne pose de moins en moins la question de la technique. On fait les choses vite! Peut-être parce que les techniques se sont largement démocratisées, mais ce ne serait là qu'un point de vue chargé de biais. Biais dont mon esprit tout aussi artistique que scientifique tente tant bien que mal de se décharger. On ne saurait néanmoins ne pas reconnaître la rupture consacrée avec l'art classique. En parallèle, avec les sociétés de la tradition et celle de la modernité. À cet égard, il convient aujourd'hui de donner du pouvoir à cette tyrannie de la créativité, de l'innovation, de la réinterprétation quitte à négliger la pérennité de l'œuvre. Je pense particulièrement à la banane scotchée sur un mur et achetée 120 000 dollars à la foire d'art contemporain Art Basel de Miami. Il voulait vendre un concept plus qu'une œuvre dont il ne reste plus que des fragments de carbone à la mer. Peut-être que le scotch utilisé n'était pas biodégradable. Auquel cas, il reste probablement des fragments dans une décharge de Floride.

Cet exemple interpelle! Il choque même le grand public. C'est probablement une des volontés de l'artiste. Soit! Je ne saurais m'inscrire dans ce genre de démarche, ne serait-ce qu'éthiquement. Or, sans approfondir ce genre d'exemple extrême, force est de constater que l'artiste moderne se pose moins la question du support, entre autres, qui doit recevoir son œuvre. Que dire de ses médiums qui permettent l'alchimie de l'art?

Évidemment, je ne saurais parler pour tous. A contrario, je ne suis ni le chantre de Raphaël ni le détracteur de Maurizio Cattelan. En ce qui me concerne, j'attache un soin plus que particulier à la toile de lin brute que je sélectionne en la touchant, en la respirant. Je fais chaque fois l'étonnement de mon marchand de tissus qui me félicite pour la couleur de la toile! En ce qui concerne mes pigments, ils sont choisis pour leur éclat, bien sûr. Cependant, cela ne suffit pas. Parlez-en d'outre-tombe avec Van Gogh. Il vous répondra que peut-être il ne savait pas, mais que surtout sa pauvreté l'empêchait de se procurer des pigments de meilleure qualité. Histoire à suivre quant au blanchiment de certaines de ses œuvres qui s'accélère depuis quelques années...

Les gestes du peintre ont aussi leurs importances. (Pour tous ceux qui encadrent des équipes professionnelles, vous y trouverez aussi une belle métaphore.) Sans revenir sur la notion des beaux-arts « gras sur maigre » qui doit être connus de tous les débutants pour éviter des erreurs techniques flagrantes et irréversibles, une œuvre peinte à la vas-vite vieillie mal. La patience nécessaire entre chaque couche (pour faire changer les mentalités au sein d'une équipe, pour le mieux évidemment) permet d'approfondir la réflexion : celui du message par le truchement des symboles véhiculés.

La matière et l'artiste se renforcent mutuellement. Certains observateurs diront que les œuvres classiques, malgré qu'elles aient été restaurées au fil des siècles, ont perdu aussi de leur éclat. Qu'elles se sont malgré tout fissurées! Soit! À ceux-là, je leur ferai observer l'état, ou l'absence d'état dans lequel ces œuvres seraient ou ne seraient tout simplement plus aujourd'hui. Quelques fragments de carbone entre Paris, Florence et Rome. Si nos maîtres n'avaient pas tout mis en œuvre pour la bonne conservation de la matière qu'ils ont su transformer, s'ils n'avaient pas anticipé les restaurations inévitables, Mona Lisa nous serait inconnue quelque 500 ans plus tard maintenant. La voute de la chapelle Sixtine serait blanchie par la lumière.

Transformer la matière, les esprits pour ceux et celles qui sont en charge de l'éducation et de l'enseignement, est une charge dont on se saurait se défaire en la faisant à la vas-vite. Ressentez la matière! Faites -là vibrer. Et dans le creuset de votre sensibilité, transformez-là, transformez-les en Or.

Victory Akh

