

**Installation de Monsieur Jean-Marc Bustamante  
à l'Académie des beaux-arts, au fauteuil de Zao Wou-Ki**

**Discours prononcé par Monsieur Henri Loyrette,  
membre de la section des membres libres**

**Mercredi 23 mai 2018**

Elle a quitté la ville affolée, les immeubles étincelants de verre et d'acier, la clinique luxueuse et l'ami mourant. C'est l'été. Le plein soleil découpe des ombres aiguës, exacerbe le noir et le blanc. Elle marche dans une banlieue indécise, terrains vagues, voies désaffectées, églises et casin ruinés. Il l'a longtemps cherchée, la retrouve devant le kiosque qu'ils fréquentaient jadis. Il regarde autour de lui : « Rien n'a changé », dit-il. Elle dément : « Ça va changer. Ça va changer très vite ».

Vous aviez choisi, Monsieur, de présenter *La Notte* d'Antonioni dans une exposition qui vous était consacrée en 1992 à Eindhoven. Les errances de Giovanni Marcello Mastroianni et de Lidia Jeanne Moreau accompagnaient la présentation d'une série récente, *Lumières*, des photos en noir et blanc des années trente aux années cinquante, prises dans des livres ou des revues, rephotographiées, sérigraphiées sur des plaques de plexiglass et fixées par des attaches métalliques à quelques centimètres du mur. Le blanc aveuglant des lampes, des fenêtres et verrières, de l'eau miroitante, des stores éblouis de soleil est le plexi lui-même, sans apprêts, dans sa crudité. C'est par ces images mélancoliques d'une enfance, la vôtre, la mienne puisque nous sommes quasiment jumeaux, que je suis entré dans votre œuvre, préaux, classes vides, piscine, douches, pédiluves et quelque chose comme une cantine que votre travail arrache à la seule nostalgie du souvenir pour leur donner vibration et profondeur. La matrice documentaire s'élargit au format du tableau et, sous le beau lac gelé et réfléchissant du plexi, se creuse en couches successives et devient palimpseste.

Cette hantise du tableau n'était pas nouvelle. Elle se manifeste dès votre première grande œuvre, une série, justement intitulée *Tableaux*, de 76 photographies réalisée entre 1978 et 1982. On en perçoit mal aujourd'hui la nouveauté quand grand format et couleur se sont largement répandus. Mais alors, la prouesse technique – des tirages d'un mètre sur un mètre trente – l'usage de la couleur jugée triviale dans un monde qui voyait en noir et blanc, l'élection systématique de motifs infimes, l'épreuve unique, l'encadrement sans passe-partout, signalent votre originalité et font « tableau ». En peinture, « Tableau » a un sens précis. Lorsque Degas s'attelle à un tableau, il évoque une œuvre ambitieuse, de grand format, destinée à l'exposition et qui se distingue des portraits de complaisance comme des « produits » ou « articles » voués à la vente. L'humilité du sujet elle-même n'est pas nouvelle. La seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle s'est volontiers éloignée des vues pittoresques pour privilégier les coulisses de la ville, ces banlieues mal équarries dont Huysmans exaltait les « plaintives déshérences ». Vous avez un peu plus de vingt ans. Vous divaguez en automobile aux alentours de Barcelone avec l'imposante chambre de 20 sur 25 cm et le pied qui soutient la prise de vue. Vous fixez des paysages que vous dites

« sans qualités » pensant à Musil, dans une obsédante dominante de vert et ocre. Vert d'une végétation persistante, pins, palmiers, cactus poussés au hasard et dépourvus de tout exotisme méditerranéen ; ocre des tranchées, des remblais, des sols pauvres et pelés ou terrassés pour une improbable construction. Et tout le lexique d'une architecture misérable, hangars, cabanons, tours et barres, villas aveugles, piscines sans eau.

« Des snapshots lents » dites-vous, certainement pas des instantanés qui arrêtent le mouvement mais le supposent et restent toujours sonores. Car de mouvement il n'y a pas, pas plus que de bruit. Le ciel peut varier, la nuit tomber, tout demeure immuable.

Vides de présence humaine, ces « paysages sans qualités » refusent la fiction, mais sont images mentales, objets de pensée. Car tableaux ils se contemplent et se méditent, s'érigent en vanités. On dirait alors volontiers que, si vous avez été élu dans notre section de Peinture, vous avez commencé comme photographe. Et votre seul exemple, si répandu aujourd'hui, suffirait à prouver l'obsolescence des catégories auxquelles notre académie s'accroche. Mais vous le répétez, ce n'est pas la photographie qui m'intéresse, c'est le photographique, entendant par-là les infinies possibilités qu'offre cette technique : elle vous permet de mettre en perspective le monde en le fixant, en multipliant les cadrages, les ouvertures, les fermetures, les passages. Et vous resterez fidèle au processus, à la lumière, aux surfaces sensibles, même si plus tard vous constaterez les limites de ce médium. La photographie reste la pierre angulaire de votre œuvre, elle fournit un matériau dont l'usage est multiple, images certes pensables selon l'ordre d'une finalité mais aussi traversées d'autres possibles, réservoir inépuisable pour des œuvres à venir. Elle unit en vous le travail du peintre, du sculpteur, de l'architecte, en est le vocabulaire commun, le « répertoire partagé ».

C'est à la photographie que vous devez votre formation ; cinq années passées à tirer des images, à les voir surgir progressivement du néant, à les révéler. Et ce mot de révélation, qui est à l'origine même de votre œuvre, lui convient tant elle donne à voir un monde que nous n'aurions pas soupçonnés et dont sans vous, la géographie, les habitants, les climats, les lumières, nous seraient restés inconnus.

Votre maître fut William Klein, photographe, peintre, graphiste, cinéaste, un « galvanisateur » comme le dira une des fashionistes de son étonnant « Qui êtes-vous Polly Maggoo ». Pendant deux ans, vous êtes son assistant et tirez l'entier de son œuvre photographique. Une formation pratique, efficace mais sur un univers qui n'est pas le vôtre. Klein voit toujours de très près, tranche dans la foule agitée, en fait entendre la rumeur, fixe les grandeurs et misères de notre époque. Vous ne vous intéressez que peu à la figure humaine. Vous serez distant, silencieux, en marge. Nous sommes en 1977, le jeune toulousain de 25 ans, né d'un père équatorien et d'une mère anglaise, entre dans la carrière.

Le mot peut paraître redoutable en ce qu'il suggère un plan défini, avoue une ambition, ménage les possibilités d'arrangements et de compromissions, convoque les vanités de la réussite matérielle et les illusions de la gloire. Mais il rappelle aussi que l'artiste n'est pas mu par ses seuls ressorts, qu'il ne puise pas qu'en lui-même toutes ses ressources, que l'œuvre ne se développe pas organiquement sous un ciel indifférent, jamais heurtée, jamais confrontée. Certes l'élan créateur, dans sa marche à l'étoile, poursuit inlassablement un

but toujours plus éloigné et incertain, expérimente sans cesse, prend tous les risques et ose l'abîme. Mais s'il est irrésistible, si, comme le Faust de Goethe, il s'incarne dans un esprit qui va toujours frénétiquement de l'avant, il doit cependant mitiger son impatience foncière et se réconcilier avec le présent.

L'artiste porte avec lui tout un monde, constitutif de son œuvre, ceux qui l'inspirent, ceux qui matériellement la produisent, ceux qui la regardent et l'étudient, ceux qui l'exposent, ceux qui l'achètent. Ce qui, pour certains, est douloureusement vécu ou péniblement accepté, est pour vous naturel. Et même stimulant. Car vous êtes au monde. Vous en acceptez non seulement les usages (nous le voyons aujourd'hui) et les contraintes mais, loin de vous retrancher, vous poursuivez les collaborations, vous montrez soucieux d'enseigner.

Professeur, vous l'avez été plusieurs années à Amsterdam, puis à Munich, enfin aux Beaux-Arts où vous l'êtes toujours bien que vous en soyez devenu directeur. Votre enseignement n'est pas dogmatique, « pas de programme, pas de théories » dites-vous ; et vous ne cherchez pas non plus, en cultivant des petits Bustamante, à vous enorgueillir d'une filiation forcée. Car vous êtes de ceux qui préfèrent les esprits libres et possiblement divergents aux médiocres de stricte obédience. Les cinq années d'études doivent former ce que vous appelez de « beaux esprits », en leur offrant la liberté du voyage, en leur donnant la possibilité de l'expérimentation, en leur permettant de trouver leur chemin après avoir hésité à chaque carrefour, en les ouvrant aux disciplines les plus diverses. Avec vous, le cinéma, la bande dessinée sont entrés aux Beaux-Arts de Paris. Aux étudiants, vous voulez offrir tous les possibles. Car il y a chez vous une tendresse nostalgique pour les œuvres de jeunesse, leur impétuosité mal maîtrisée, leur fureur, leur irrévérence, leur impatience qui conduit beaucoup, Goethe encore, à aller directement au 5<sup>ème</sup> acte. Elles n'ont pas la rigueur et le fini qu'apportent l'habitude et le métier ressassés mais la lumière toute neuve du premier jour et un feu que l'on croit inextinguible.

Directeur des Beaux-Arts, vous avez compris qu'il n'y a pas de meilleur professeur que l'école elle-même, son histoire, ses bâtiments, ses collections. Votre souci patrimonial est un souci éducatif. Quand la triste période post soixante-huitarde a voulu démembrer, après l'avoir saccagé, cet étonnant assemblage, vous vous attachez à en réunir tous les éléments, à restaurer dans toutes ses composantes, cet ensemble magnifique. Grâce à la compréhension du Louvre, le chef d'œuvre d'Ingres, *Romulus vainqueur d'Acron*, a retrouvé sa place dans l'amphithéâtre. Vous sera-t-il donné de faire revenir un jour le portique de Gaillon dont l'absence détruit le bel ordonnancement voulu par Duban ? De ce montage composite, vous faites, dressant des parcours, un musée expérimental. Les plâtres et copies peintes de la Chapelle, les ouvrages des Prix de Rome, l'admirable collection de dessins, la bibliothèque, redeviennent source d'émulation et retrouvent leur vocation d'une pédagogie historiciste. Vous reprenez le dessein de Duban qui insérait les éléments anciens dans un tissu moderne, vous n'inventez pas, vous refondez.

Ce goût ou plutôt cette nécessité de l'autre, et tout ce que cela induit d'ouverture, d'échanges, d'apports mutuels est à l'origine même de votre œuvre. En 1980, vous rencontrez le sculpteur Bernard Bazile. Trois ans plus tard débute une collaboration inédite qui sous le nom unique et lié BazileBustamante verra la création d'une

cinquantaine d'œuvres. Réagissant avec vigueur et ironie au goût des années 1970 pour l'art conceptuel, elles opposent à la seule considération de l'idée, la présence entêtante de l'objet, qu'il soit peinture, sculpture ou photographie.

Mais en février 1987, vous décidez de dissocier cet étonnant attelage et c'est seul que vous participez à la Documenta où vous aviez été invités tous deux. Avec le temps, et passée l'amertume de la rupture, vous soulignez que vous devez à cette collaboration l'essentiel de votre formation artistique. Après l'apprentissage chez William Klein et la maîtrise de la pratique photographique, le travail avec Bernard Bazile vous ouvrait à d'autres disciplines, la peinture, la sculpture, faisant de vous ce qu'on appelle, faute de mieux, un plasticien. Pour l'autodidacte que vous étiez ce fut, dites-vous, votre école des Beaux-Arts.

Les œuvre réalisées durant ces trois années connurent un succès immédiat et vous permirent de trouver d'emblée votre place dans le monde de l'art. Dès la première exposition BazileBustamante en 1984 à la galerie Crousel-Hussenot, le Centre Pompidou, grâce à Bernard Blistène, vous achète une œuvre. D'autres expositions suivent immédiatement à Francfort, Villeurbanne, Lyon, Anvers... Désormais vous étiez sous notre regard, nous ne vous quitterions plus des yeux.

De Baudoin Lebon qui, en 1982, exposa dix de vos « Tableaux » photographiques, à Chantal Crousel et Ghislaine Hussenot, à Bärbel Grässlin qui, à Francfort, présente tant d'artistes dont vous êtes proches, à Xavier Hufkens à Bruxelles, à Thaddaeus Ropac aujourd'hui, ardent zéléateur de votre œuvre, vous avez été constamment et efficacement soutenu par de belles et bonnes galeries. Les musées et les grandes manifestations internationales, Documenta, Biennale de Venise, ne sont pas en reste ; à partir du milieu des années 1980, vous exposez dans les plus importants musées européens mais aussi en Extrême-Orient, butant comme tant d'artistes français sur les États-Unis. Cette reconnaissance, cette divulgation large et régulière de votre œuvre sont dues pour une large part à ceux qui vous aiment, s'attachent à votre travail, l'accompagnent, le commentent : Bernard Blistène, Bernard Lamarche-Vadel, Jean-Pierre Criqui, Fabrice Hergott, Alfred Pacquement, Eric de Chassey, Penelope Curtis, Christine Montalbetti. Leur qualité, leur fidélité, constituent le plus beau des hommages. De ces proximités naissent des projets originaux. En 2007, à l'initiative de Fabrice Hergott, Jean-Pierre Criqui propose au musée des Beaux-Arts de Strasbourg ce qu'il appelle un « pari » : mettre en regard, selon un réseau d'affinités et d'échos, votre œuvre et celle d'Ed Ruscha. Cinq ans plus tard, à la Villa Médicis, Eric de Chassey vous rapproche de Pieter Saerendam pour un dialogue qui, dit-il, « n'est pas la mise au jour d'une inspiration ou d'une influence plus ou moins cachées mais bien plutôt la reconnaissance d'une parenté ».

Cette reconnaissance de parenté ou cette recherche de paternité ou l'établissement d'une généalogie ou encore une cartographie des proximités est une obsession des critiques et des artistes eux-mêmes. Légitime parce qu'elle permet de situer et de se situer, aussi efficace (et parfois vaine), aussi propice à la rêverie et aux échappées que dans un texte les métaphores. Ingres n'aura de cesse que de s'inscrire dans un ciel étroit et dogmatique. Il bâtit une généalogie impeccable, qui peut, à partir de Raphaël, exhiber tous ses quartiers mais sera, dans sa descendance, anémiée par trop de consanguinité. Manet s'affirme en fils prodigue, héritier de Titien et de Velazquez, mais abâtardi par de revigorantes

mésalliances, le Japon, la photographie, l'art populaire. Petit-fils d'Ingres et dessinateur né, Degas accueille avec empressement les audaces et la fougue du coloriste et pose en troisième personne d'une glorieuse Trinité Ingres-Delacroix-Degas.

Votre monde a des contours plus vastes et plus flous. Notre époque le veut qui gomme les frontières, multiplie les centres artistiques, fait heureusement émerger ceux qu'il y a peu on ignorait encore en Inde, en Chine, en Asie du Sud-Est, en Afrique, en Amérique Latine. Elle voit large mais peu profond, plus soucieuse de géographie que d'histoire. Ce que j'ai voulu faire au Louvre en invitant nombre d'artistes d'aujourd'hui à porter leur regard sur le palais et ses collections ne trouve guère de réciproque (est-ce ignorance, est-ce amnésie ?) dans les musées d'art moderne et contemporain.

Votre tropisme n'est pas strictement français mais européen. Vous constatez chez nous une certaine réticence devant un art jugé trop élégant et décoratif, mais vous trouvez des amateurs nombreux et fidèles en Allemagne, en Autriche, en Belgique, aux Pays-Bas. Au fil des années ceux qui se sont intéressés à votre œuvre l'ont placée dans un ciel où brillent peu d'étoiles françaises. Vos premiers travaux photographiques suscitent des rapprochements avec ceux de Walker Evans, Ansel Adams, Lee Friedlander, Rudolf Burckhardt avec lesquels ils ne partagent, à vrai dire, qu'une légère consonance thématique.

Plus tard quand on lira, sur et à travers le plexiglass, lambeaux, trous et crevasses, surgiront les noms de Jean Arp, Fontana, Clyfford Still. Et quand la sagacité d'Eric de Chassey et de Jean-Pierre Criqui vous apparie, c'est avec Pieter Saerendam, peintre hollandais du XVII<sup>ème</sup> siècle et Ed Ruscha, artiste américain contemporain.

Vous-même, à cet exercice, brassez large. Au fil de nos conversations sont naturellement apparus quelques noms obligés, amis, compagnon de route, admirations. Mais votre volubilité naturelle en ajoutait d'autres, jamais ou rarement cités auparavant et qui, dans l'harmonie établie, faisaient entendre une note profondément dissonante. Nous venions d'évoquer Robert Ryman avec toute la révérence et la componction que réclame son œuvre magnifique et austère quand à l'improviste vous fîtes partir dans le ciel atone les fusées éclatantes et bariolées d'Howard Hodgkin et de David Hockney.

Revenant sur vos « Tableaux » photographiques, vous reconnaissez votre dette envers Antoni Tapies par ce rapport à la terre, à la marque, à l'empreinte. De Philip Guston, des planches cloutées de ses tableaux, vous reprenez, pour la fixation visible et démonstrative de vos plexiglass sérigraphiés, son répertoire d'attaches, de pinces, de tenons. Aujourd'hui entrent avec vous dans notre Académie bien des artistes dont le nom même n'aurait pu être prononcé il y a quelques temps ; ils vous accompagnent comme ils ont accompagnés votre vie : Juan Munoz, Gunther Förg, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Wayne Thiebaud, Brice Marden.

À ce panthéon composite, il faut encore ajouter un nom. Il est venu tard dans nos conversations, peut-être parce que généralement oublié quand on parle de vous, mais pour moi constamment sous-jacent. En ce dimanche après-midi, nous avons depuis deux heures déjà parlé de vous, c'est-à-dire d'abord des autres et de ce qui vous est le plus

extérieur, l'école, les galeries, les musées ; nous en étions à ce moment de lassitude sensible, ponctué par est-ce qu'on a fait le tour ? On n'a rien oublié ? quand soudain déboula – était-ce vous, était-ce moi ? Non c'était moi – évident et fracassant, Sigmar Polke. Son nom, immédiatement placé à sa juste place, c'est-à-dire très haut, vous ranima et entraîna la coda de notre conversation réservée à votre souci constant de l'expérimentation, à ce que vous pourriez tenter encore dans les prochaines années.

À y regarder de plus près, dans la brassée apparemment hétéroclite des artistes qui vous inspirent, je décèle un point commun, cette volonté d'expérimentation, de ne jamais se reposer sur une formule toute faite. Vous dites : « Je suis incapable de rester sur un même médium ». Vous dites encore : « J'aime les situations limites, voir jusqu'où on peut aller ». Et quand on vous demande quel est le plus grand peintre d'aujourd'hui, vous répondez : « Gerhard Richter, hélas ». Vous constatez ainsi la grandeur d'une œuvre toujours renouvelée mais exempte de toute prise de risque.

À l'inverse, Sigmar Polke ne cesse d'innover techniquement, progresse en terrain inconnu, se fourvoie parfois mais tente toujours. En cela, vous êtes proche de lui. Vous traquez le mot juste, l'expression inusitée, éprouvez le moyen technique le plus apte à les traduire. Flaubert écrivait à Louise Colet : « Il y a dans la poétique de Ronsard un curieux précepte : il recommande au poète de s'instruire dans les arts et métiers, forgerons, orfèvres, serruriers, etc..., pour y puiser des métaphores. C'est là ce qui vous fait, en effet, une langue riche et variée. ». Et si votre langue est riche et variée, elle le doit à cette curiosité inassouvie pour le procédé.

Toujours poussé vers de nouveaux rivages, vous n'élevez pas une cathédrale où, selon un plan établi, toute chose trouve progressivement sa juste place. Vous avancez vers cet horizon chimérique qui donna son titre à votre rencontre avec Ed Ruscha. Le territoire est inexploré et n'a fait encore l'objet d'aucun relevé. Vous élevez votre œuvre. Vous partez plus loin.

Le besoin que vous avouez de la géométrie, du quadrillage, répond à la nécessité d'arpenter ces lieux inconnus. Aujourd'hui, c'est sur papier millimétré que vous dessinez, dessin agrandi par la photographie et qui devient tableau. Vous trouvez ainsi le moyen de donner une assise, une stabilité momentanée à ce qui est chez vous, par nature, fruit du doute et de la divagation. À vos débuts, vous avez privilégié le nulle part. En 1998, à la Tate Gallery de Londres, vous exposez *Something is missing*, le journal photographique de vos pérégrinations en Amérique du Sud, aux États-Unis, en Israël où vous vous attachez à ces villes de l'errance que sont Buenos Aires, Tel Aviv, Miami. Plus loin encore, vous traquez ces maisons insomniaques qui veillent aux limites du monde.

Car vous pensez l'art comme des lieux ; mais des lieux précaires, provisoirement investis et confortés, en attendant d'aller ailleurs. Jamais vous ne vous fixez. Les œuvres se détachent du mur, du sol, sont en lévitation ou en suspens. Elles n'arrêtent pas le regard mais, transparence du plexi non couvert, barreaux d'une cage, évidemment des pièces sculptées, offrent toujours ce qui permet de passer au travers. À peine posé, vous cherchez l'issue. Et cela va de pair avec le goût que vous affirmez pour le « pas fini des choses ». Vous êtes, et le regardeur avec vous, toujours dans l'expectative.

L'errance, l'instabilité, l'attente, le suspens sont la marque de votre œuvre. Au sujet de Wilhelm Meister, Goethe écrit à Schiller que c'est « l'œuvre d'une progressive durée », autrement dit l'œuvre d'une vie, qui se développe presque à son insu, toujours exploratrice, toujours en devenir, imprévisible dans son déroulement car répondant au seul hasard de la marche et des rencontres. Vous avancez de même mais heureusement guidé par cette « baguette divinatoire » qui indiquait à l'écrivain où était l'or et qui toujours « murmure une cadence ». Cette cadence, vous la trouvez dans l'exposition de vos œuvres, ce qu'implique leur ordonnance, ce que suggère le génie du lieu. Ainsi les photographies individuelles de *Something is missing* s'arrangent en diptyques, en triptyques ou par six, par neuf, selon les affinités qu'a posteriori elles révèlent. Des images de la série *Lumière* sont associées à des cages de métal que vous avez dessinées et dans lesquelles sont enfermés des oiseaux vivants. Avec *Stationnaire I* vous combinez dans une vaste salle six cibachromes montrant un rideau de cyprès, un panneau de papier japonais et seize modules identiques de ciment et de laiton à même le sol et diversement orientés. Avec *Stationnaire II*, vous poursuivez, à partir de la même matrice, cette imbrication de la photographie et de la sculpture : les funestes cyprès sont cette fois déposés – comme on dépose un corps dans un tombeau – dans des boîtes de ciment, ouvertes ou fermées, isolées ou empilées.

En 2006, l'exposition *Beautiful Days* à Bregenz marque une étape importante : elle voit la fin d'une période d'attente et de doute et l'éclosion, on voudrait dire l'explosion, d'œuvres nouvelles, réalisées sur un an et demi en vue de cette manifestation : sérigraphies sur plexiglas de grand format aux couleurs éclatantes, « trophées » à la découpe implacable des cartes de géographie ou vastes tableaux dont les couleurs vives et franches sont partout déchiquetées par la transparence du plexi. Dans la « recherche de l'éblouissement » qui conduit ces créations nouvelles, l'admirable architecture de Peter Zumthor joue un rôle décisif. Vous évoquez les proportions idéales de chacune des salles, « la rigueur des matériaux et la qualité de la lumière », « les murs de béton brut » qui rehaussent la fraîcheur et l'éclat des encres sérigraphiées. L'architecte devient le collaborateur de votre œuvre, aussi déterminant que l'atelier qui, à Besançon, produit les pièces que vous créez.

Mais alors même que vous illuminez le musée de Bregenz de deux-cent lampes progressives jusqu'à embrasement total, alors même que l'exposition *Beautiful Days*, la bien nommée, signait votre renaissance et triomphait, vous tempérez le succès de réflexions désolées. Vous évoquiez une « génération peu comprise », la vôtre, « coincée entre les ténors de l'art conceptuel et minimal et l'avènement de l'art spectacle » ; vous espérez une possible « revisitation » de ces œuvres désertées ; vous concluez sur le mode convenu du « tant qu'il y a de la vie... », en affirmant votre volonté de travailler encore et toujours. On peut mettre cela sur le compte de votre mélancolie native, de votre distance élégante et affichée, plus sûrement sur ce refus de vous situer et littéralement, de prendre position. Mais je ne crois pas que vous soyez l'homme des retours et des considérations rétrospectives.

C'était le soir d'un beau jour. Polke et tous les autres étaient repartis. Tu m'as proposé un dernier tour dans l'appartement pour revoir des œuvres anciennes et nouvelles. Au fil des

pièces, dans ce beau décor néo-rocaille, un peu de toutes les époques de ta vie était là. Tu commentais avec le détachement d'un conservateur de musée, comme si tu parlais du travail d'un autre et que tout cela était loin déjà. Devant tes derniers tableaux, tu as dit : « je me prépare à faire mes meilleures œuvres dans l'avenir » ; et feuilletant les dessins sur papier millimétré qui les préfigurent : « je ferai une très belle exposition de musée, mais dans dix ans ». Degas disait, viatique de tout artiste : « il faut avoir une très haute idée non pas de ce que l'on fait, mais de ce qu'on pourrait faire un jour. ».

Pour qui a essayé de te suivre dans tes aventures et nouvelles aventures, qui a quitté Toulouse pour se retrouver aujourd'hui avec toi sous la Coupole, qui a crapahuté dans tant de terrains vagues, entendu des mandarins chanter dans des cages palestiniennes, qui depuis longtemps parcourt tes beaux lacs gelés, la route est déjà longue et la trajectoire passionnante. Et c'est dans cet « instantané lent » qu'est une réception à l'Institut que j'ai essayé de te fixer momentanément avant que tu ne repartes, cher Jean-Marc, créateur obstiné et toujours « hanté d'une haute symphonie ».