

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Jean Cortot, élu le 28 novembre 2001, membre de la section de Peinture, au fauteuil précédemment occupé par Olivier Debré, est installé sous la Coupole par son confrère Guy de Rougemont.

Monsieur le Président,
Monsieur le Secrétaire perpétuel,
Messieurs les Ambassadeurs,
Chers confrères,
Madame,
Mesdames,
Messieurs.

Bonjour, Monsieur Cortot !

C'est aujourd'hui votre installation. Non pas dans l'acception donnée par certains artistes à ce mot, pour désigner leurs œuvres, mais dans celle qui signifie votre prise de possession de la dignité et des droits de membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Au fauteuil numéro 4, dans la Première Section, celle de peinture, qui désormais sera le vôtre, ont pris place dix peintres en deux siècles. Le dernier, en 1999, étant le regretté Olivier Debré, à qui vous succédez et dont vous allez faire dans un instant, selon la tradition, l'éloge. Dix peintres qui ne participent en rien d'une filiation, mais qui nous rappellent simplement une permanence, celle de voir des peintres consacrer de leur temps à faire comprendre leur époque en servant notre grande institution.

Se vouloir à l'écoute de la création artistique de son temps implique d'être sans *a priori*, alors que l'on est soi-même engagé dans tel ou tel choix esthétique. Deviner où veulent en venir de nouveaux artistes, faire la part des choses dans ce qui n'est souvent que phénomène de mode (plus ou moins déterminé par l'argent), voilà qui peut heurter la sensibilité du peintre dans ses responsabilités d'académicien.

De nos jours, les stratégies qu'utilisent les phénomènes médiatiques, qui ont succédé aux avant-gardes, procèdent du seul marché,

avant d'être immédiatement entérinées par les différentes instances de notre politique culturelle, quand elles ne sont pas simultanément élaborées et ce marché n'accepte aucune interférence extérieure à la création de valeurs autres que celles de la surprise et de la nouveauté... Des qualités qui certes ont eu leur mérite quand elles n'étaient point encore artificiellement produites, et en rupture avec cette part de l'histoire de l'art qui, à nos yeux, conserve toute son importance. En tant que membres de l'Académie des Beaux-Arts, nous avons la mission d'être attentifs à cette histoire et, à son aune, de mesurer la création artistique contemporaine, même si celle-ci est «assez chaotique», comme le dit un fin connaisseur en stratégie de marché. Mais cette position d'arbitre est délicate : c'est celle de penser l'enseignement des disciplines artistiques, de faire comprendre, dans le contexte de la mondialisation, la nécessité d'accompagner des individualités capables d'exprimer le «génie» de notre culture, sans nationalisme ni sectarisme. Lieu de réflexion et d'imagination, notre Académie a comme vocation de faire connaître ses positions et ses conclusions. Corps constitué de la République, elle se doit en effet, par son sérieux et sa capacité à entrevoir l'avenir, de trouver l'écoute de ceux qui nous gouvernent.

Mais, Jean Cortot, je ne voudrais pas être de ces préfaciers qui s'arrangent pour ne pas parler du peintre dont ils ont accepté de présenter les travaux et les jours... Vous naissez en Egypte. Les *Demoiselles d'Avignon* ont alors dix-huit ans, et les *Grandes Baigneuses* de Cézanne viennent d'atteindre leur majorité. Quant au Wassily du *Cavalier Bleu* de Murnau, il y a quinze ans déjà qu'il a traversé le miroir des apparences... Votre nourrice, la gracieuse Nefertiti, vous promène le long du Nil, dans le sable humide de ses rives; de son doigt, elle trace les hiéroglyphes de ses ancêtres. A ses côtés, vous trépignez d'en faire autant. Sur les genoux de votre très célèbre père vous découvrez, bien lignés, les signes étranges qui sous ses mains deviennent musique; mais déjà ses engagements vous entraînent vers d'autres horizons, ceux des pensionnats, dont vous m'avez dit ne pas avoir souffert. Un premier du côté de Genève; puis ce sont *Les Lutins*, à Megève, dont il me semble vous avez conservé l'espièglerie. Celle que l'on retrouve dans votre *Bestiaire*, illustré par Clerté, ou dans ce *Retour à Campamento* ou dans la *Femme de glace*, et bien d'autres de vos proses ou poésies. Ensuite, à huit ans, c'est l'Ecole des Roches en Normandie.

Aux vacances, vous retrouvez vos parents dans leur demeure du boulevard Maillot, à Neuilly. Du «bout de table au silence imposé», vous observez Valéry, Giraudoux, Paul Morand et Duhamel, ainsi que les grands médecins Henri Mondor et Louis Pasteur Vallery-Radot. Vous m'avez dit entendre, encore aujourd'hui, le roulement des «r» de Colette, dont vous découvrirez plus tard qu'elle a écrit : «Quand j'étais jeune, je jouais avec mon écriture et je profitais de mon ignorance du dessin, de mon inexpérience littéraire pour dessiner en écrivant». Aux murs des salons, les tableaux de Derain, Bonnard, Soutine, De Chirico, Valadon et Utrillo, ainsi que le portrait de votre père au piano par Matisse, prouvent l'intérêt que vos parents portent à la peinture de leur temps. Une très importante bibliothèque musicale composée de manuscrits et de partitions est ornée de portraits de Mozart, de Wagner par Renoir, de Frédéric Chopin et de Franz Liszt. Votre mère, passionnée de littérature, vous récite Baudelaire, et vous initie à Nietzsche pour lequel elle a une véritable prédilection. Les notes de musique de partitions inlassablement travaillées montent vers votre chambre située en haut de la maison et ponctuent vos lectures, tout l'étage inférieur étant réservé à votre père. Evoquons également les voyages, au gré des concerts, dans le monde entier, participant à cet effacement de l'enfance qui vous incitera à emprunter les chemins de traverse de votre curiosité vagabonde. Bientôt, les grands bouleversements de l'Histoire donnent un cours nouveau à votre paisible et raffinée existence. Vient l'exode, qui vous mène dans les Basses-Pyrénées, à Maslacq, où le collège des Roches s'est replié, où vous passez votre premier baccalauréat, et d'où vos parents viennent vous retirer. De retour à Paris, vous «traînez vos guêtres» du côté de Janson de Sailly... Ce qui vous fait dire, bien des années après, que vous êtes un analphabète, je dirai : un bien savant analphabète; et j'espère qu'une fois mon portrait de vous terminé, nous en conviendrons tous.

En 1942, vous avez dix-sept ans. Vous vous inscrivez à l'atelier d'Othon Friesz - grand Fauve assagi, qui dispense un enseignement généreux et attentif, sans se prévaloir de l'importance de son œuvre. Vous faites la connaissance, dans la bonne ambiance de l'atelier et avec l'ardeur du néophyte, d'autres apprentis peintres, Calmettes, Busse, Patrix, et du sculpteur Dufresne qui, comme vous, dans l'exaltation de trouver à s'exprimer, jettent leur gourme en ces années d'oppression. Avec eux, vous formez le groupe de l'Echelle

que viennent également parfois rejoindre Geneviève Asse, Pierre Lesueur et Dany. Mais dans ce Groupe de l'Echelle, est-il question de grimper plus haut, de s'élever, ou seulement de s'en sortir ? Quoi qu'il en soit, la galerie Jacques Blot accueille les travaux de ce nouveau phalanstère lors d'une exposition en 1943, préfacée par André Salmon. Mais la menace du Service du Travail Obligatoire plane, et vous prenez la tangente en trouvant un emploi dans l'Administration des Musées de France. Vous y menez la vie de château, celui de Brissac en Anjou, où sont mis à l'abri les trésors de notre patrimoine, votre mission étant de les ranger, de les répertorier, sans hélas ! les voir, car ils arrivent dans des caisses fermées. Ce frustrant travail de manutentionnaire trouve sa récompense le jour où se déroulent à vos pieds les tapisseries de l'*Apocalypse d'Angers* et que, venu de Versailles, le bureau de Marie-Antoinette devient votre table de travail, ce qui vous permet de conclure les lettres à vos amis, d'un royal : «Ecrit sur le bureau de Marie-Antoinette». Vous n'en perdez pas la tête pour autant et, de retour à Paris en 1944, vous vous engagez dans la 2^{ème} DB, où dans un cantonnement vous préparez l'examen d'interprète. Vous êtes démobilisé en octobre 1945, et votre «ouf !» de soulagement se joint à celui, immense, du monde libre.

Une bonne surprise, comme seule une mère aimante peut en ménager, vous attend : elle a trouvé pour vous un logement-atelier. Vous n'y logez plus, mais c'est toujours votre atelier. Au dernier étage d'un bel immeuble du XIV^e arrondissement à la façade ornée de grés émaillés, ce lieu est aujourd'hui envahi, ainsi que le bureau attenant, du sol au plafond, de livres, de toiles retournées ou roulées, de dossiers dont débordent des fragments de peintures, d'écritures, de coupures de presse. Toute une sédimentation, dont vous connaissez les moindres strates, en paléontologue amateur que vous avez été, et en peintre pratiquant l'économie du recyclage. Seuls deux espaces y sont laissés libres : celui de la grande table horizontale de l'atelier, et le buvard de la table à écrire du bureau. Comme un chat, vous vous glissez de l'un à l'autre, le pinceau d'un côté, et la plume de l'autre. En vous y voyant, me vint à la mémoire le portrait que Léonard de Vinci a fait du peintre : «...assis, très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant un pinceau léger avec des couleurs agréables; et il est paré de vêtements à son goût, et son logement est propre et rempli de belles peintures, et souvent il se fait accompagner par la musique ou la lecture d'œuvres belles et

variées, qu'il écoute avec plaisir...» Au fond, n'est-ce pas un peu vous, encore que vous soyez rarement assis ?

Dès 1946 en effet, vous êtes sous contrat avec la galerie Drouant-David, et, en 1948, lauréat du Prix de la Jeune Peinture. De très nombreuses expositions ont suivi jusqu'à ce jour -j'en ai compté quatre-vingts-, auxquelles il faut ajouter les expositions de groupe. En dehors de vos peintures sur toile ou sur papier, vos œuvres peuvent être indifféremment des livres à gravures, livres peints et livres à graphies, des coffrets-tableaux, des graphismes, des faïences ou porcelaines, des œuvres tissées, des tableaux-téléphones, un cerf-volant, des œuvres à quatre mains, des décorations murales... C'est pourquoi, Jean Cortot, vous êtes rarement assis, et il faut comprendre que cet incessant mouvement à montrer votre travail, à participer à des éditions et à répondre aux sollicitations les plus diverses, ne fait que correspondre au lent et silencieux épanouissement de votre œuvre. Mais comment parviendrai-je à en retracer le cours si ce n'est en me reportant à cette bio-bibliographie que tient avec tant de soin Jeanne Bernadet, belle Argentine, dite Bébé, que vous avez rencontrée en 1954, et dont vous devenez alors le «novio» comme elle votre «novia», pour vous marier en 1960. Bébé, talentueuse décoratrice, avec qui vous avez, pendant près de quarante ans, remonté pierre à pierre le château des Chabannes, dans le Lot, où vous avez votre atelier d'été.

Revenons donc en 1945 : vous retournez brièvement dans l'atelier d'Othon Friesz, et renouez avec vos compagnons du Groupe de l'Echelle. En réalité, comme la plupart d'entre nous, vous partez de la peinture qui *figure*, d'un art qui vous a été enseigné, dont vous connaissez les règles, et dont vous savez tout de la tradition. Ce sont les années au cours desquelles vous faites maintes variations sur le chantier de La Ciotat, et peignez des paysages de l'Ardèche, ou encore des natures mortes, des villes et des paysages marins. Mais, vers 1962, votre attention se trouve portée vers les « signes » observés sur de petits objets d'archéologie, dont les qualités plastiques vous aimantent. Et comment ne pas voir dans cette démarche pointer ce que l'on s'apercevra plus tard, c'est-à-dire rétrospectivement, relever de votre essentielle intuition ? D'autre part, vous rencontrez Jean Giono, qui vous demande d'illustrer d'eaux-fortes son texte *La charge du roi*, où il retrace les hauts-faits de la bataille de Pavie. Or, dans les mêlées inextricables de ces batailles apparaissent de nou-

veaux signes. En contemplant l'une des œuvres de cette période - un lavis de 1964 - il me semble que s'est glissée en vous l'inquiétude de l'organisation de la forme, telle en tout cas qu'elle se pose à vous comme à certains de vos contemporains, et qu'on pourrait résumer brièvement par cette question : comment organiser la forme, c'est-à-dire comment lui apporter le dynamisme d'un renouvellement ? L'abstraction s'est en effet entre-temps répandue, et l'on pressent bien que vous y tendez, mais que votre abstraction ne peut être celle du lyrisme ou de la géométrie. Vous l'estimez avec la même équanimité du regard que vous portez toujours sur les travaux des autres; mais vous ne la rejoindrez pas. Car ce qui vous attire, ce sont les signes. Ceux de l'écriture, «peindre ce qui est dans les livres » m'avez-vous dit. Une préoccupation qui, elle aussi, se trouve dans l'air, mais qui ne vous est pas moins profondément personnelle. Voyons un peu l'histoire : il y a eu les sémiographies d'André Masson dans lesquelles, écrit Roland Barthes, il établit un intertexte, et «circule entre deux textes (au moins) : d'une part le sien (disons : celui de la peinture, de ses pratiques, de ses gestes, de ses instruments et d'autre part celui de l'idéographie chinoise (c'est-à-dire d'une culture localisée)». Ainsi produit-il «sciemment, par une élaboration souveraine, de l'illisible». Et puis, il y a les peintures de Georges Mathieu, et celles de Jean Degottex. Toutes ces démarches porteront sur le signe en tant que signifiant. Et vous-même arrivez bientôt à cette croisée de la sémiographie et de la pratique de la peinture. Dans les années soixante, votre propre recherche en effet s'accélère. Car vous prenez le parti, tantôt de lancer le signe sur la page ou sur la toile, et tantôt de vous en servir pour l'emplir. Et de fait, vous expérimentez incessamment, comme on peut le voir dans vos *Ecritures* de 1968 que vous confrontez à la matière picturale.

Arrive l'année 1972 où Jean Tardieu parle à propos de vos toiles de *Portes bleues* et d' *Ecrit sur l'eau et le ciel*, ce qui me semble admirablement vous correspondre ; et, peut-on dire parallèlement ? vous vous risquez encore dans des macroreprésentations de signes. Vous avez alors l'honneur, qui vous revient de droit, de voir vos œuvres exposées dans les meilleures galeries, et vos livres édités chez de bons éditeurs qui ont les uns comme les autres l'instinct de discerner la qualité exceptionnelle de vos travaux. Des galeries je ne citerai que quelques-unes. Vous êtes d'abord à la galerie Ariel, plus tard à la galerie Jacques Massol, à la galerie Lucien Durand et à la galerie Adrien Maeght, où vous êtes encore aujourd'hui. Parmi

les éditeurs, on retrouve bien sûr Adrien Maeght, mais aussi les éditions Blaizot, Biren, René Tazé, Tanguy Garric, le célèbre Pierre André Benoit, et Fata Morgana... Vous participez ainsi de la vie intellectuelle de votre temps. Certains de vos ouvrages figurent dans de grandes bibliothèques comme la Houghton Library, à la Harvard University aux États-Unis, mais elles ont aussi fait l'objet d'une exposition en 1982, au Centre Georges-Pompidou (*Anthologie de Jean Tardieu*) et, en 1990, à la Bibliothèque Nationale de France (*Livres peints, Tableaux-poèmes*).

C'est qu'entre-temps, vous avez su donner à votre œuvre une inflexion si originale que tous les travaux que je viens d'énumérer brièvement s'en trouvent justifiés et semblent entrer dans une ligne pour ainsi dire logique. Pourtant, nous savons bien, nous autres peintres, que les tâtonnements sont des plus précieux. «Une œuvre est faite d'une quantité de choses qu'on ne connaît pas» m'avez-vous dit avec cette humilité que je sais sincère, à quoi vous avez ensuite ajouté, comme si c'était là que résidait l'une des leçons les plus précieuses, encore que jamais acquises : «Il ne faut pas avoir peur de la répétition, c'est là qu'on peut faire des progrès... Et par ailleurs, *on ne sait pas.*»

Il n'en reste pas moins que vous avez opéré, au début des années soixante-dix, ce qu'il faut bien appeler un retour au signifié, qui est vraiment d'une incroyable audace. Et même si votre curiosité remonte parfois bien plus haut dans le temps, rien de ce que la poésie du XX^e siècle a produit de fort et de divers ne vous étant indifférent, vous faites peu à peu le choix de vous rapprocher d'elle, et de vous en faire tout à la fois l'anthologiste et le copiste, afin de lui donner asile dans votre propre œuvre de peintre. Il me semble que, non pas lassé, mais satisfait d'avoir interrogé ce qui fait la magie plastique du signifiant, vous avez alors tranché le nœud gordien et que vous en êtes ainsi venu, (cela fait quelque trente ans) à penser que la seule exploration graphique des «Écritures» ne permettait pas de résoudre de manière satisfaisante (malgré des résultats esthétiques indéniables)... la question de fond, et qu'il était indispensable d'en revenir à l'écriture phonétique, et lourde de sens - pour lui apporter un éclat par la couleur. C'est donc en lecteur averti que vous consentez à vous faire le copiste de passages choisis par vous, afin de produire des peintures qui sont de véritables fleurs graphiques du texte, où la poésie peut non seulement s'épanouir, mais atteindre à une intensité que vous lui reconnaissez d'emblée, bien

que celle-ci n'interdise en rien l'acte artistique d'un renouvellement dû à votre propre écriture. Ce qui veut aussi dire que, dans votre esprit, l'écriture ne peut se réduire à la seule fonction de communication, de transcription, comme le prétendent les historiens du langage.

Dans ce que vous choisissez alors de copier, des poèmes de Frénaud, de Tardieu, de Queneau, mais également de Valéry, Saint-John Perse, Ponge ou René Char, pour ne citer qu'eux, vous maintenez modestement une lisibilité qui est non seulement respect de la parole, mais de son sens profond. Et c'est bien là ce qu'il convient de discerner comme votre authentique apport, car votre écriture s'oppose à cette lecture hâtive, presque cursive, dont nos contemporains se satisfont trop souvent.

Mais ma description de ce parcours artistique qui est le vôtre et qui aboutit à un approfondissement de la poésie (tout en étant absolument l'expérience d'un peintre) deviendra peut-être plus explicite encore si je me réfère à présent de nouveau à votre histoire personnelle. Vous m'avez en effet confié que, dans un coin de votre laboratoire-atelier, vous conservez deux ouvrages qui constituent une des sources d'énergie de votre œuvre. Il s'agit en fait de deux livres en fac-similé. L'un étant les *Chants de l'expérience* de William Blake, et l'autre, le *Disjecta Membra* de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. Ce sont deux ouvrages que vous avez découverts vers l'âge de onze ans dans la bibliothèque de vos parents, et qui vous ont tout de suite attiré, sans que vous eussiez alors été en mesure de dire pourquoi. Toujours ils vous ont accompagné, et malgré le relatif oubli dans lequel vous avez pu les tenir parfois, ils auront agi sur vous alors même que vous n'y songiez guère. N'est-il pas en effet des fascinations qui nous investissent et nous orientent ? Dans les *Chansons de l'expérience* de William Blake, vous avez aimé le poète illuminé et le graveur dont le dessin relayait l'écriture quand cette écriture ne prolongeait pas son dessin. Quant à Barbey d'Aurevilly, l'érudit dandy du *Disjecta Membra*, il vous a enchanté par la calligraphie chatoyante d'encre de couleurs semée d'une profusion de petits dessins emblématiques.

A la vérité, les travaux de ces deux esprits vous ont inspiré et comme vous aimez à le dire : « Il faut savoir aller chercher là où

d'autres sont déjà passés» tout en ajoutant : «Je ne fréquente que les meilleurs». De notre mode d'écriture manuscrite vous nous montrez cette linéarité résultant de la transcription phonétique, mais également la régularité ponctuée de menus incidents, voire d'étranges accidents productifs. Vous nous rappelez constamment la beauté intrinsèque de certains manuscrits, non moins que celle qui provient de l'exercice de la copie succédant à une lecture assimilatrice. Vous n'exaltez d'ailleurs nullement la rature pour elle-même, ce qui inclinerait à un esthétisme déviant auquel d'instinct vous vous refusez : les choses en effet peuvent être belles sans le maniérisme de la négligence, aujourd'hui devenu si fréquent. Le soin que vous apportez à vos travaux repose bien plutôt sur l'esprit du poème *Correspondances* de Baudelaire ou du *Sonnet des voyelles* de Rimbaud ; et vous peignez avant tout dans le respect du texte. Parfois même, vous acceptez d'être cet artisan qui conçoit et collabore à la confection de boîtes destinées à recevoir les poèmes d'un René Char, et c'est alors l'objet qui prête asile à la fragilité du poème... Votre déférence pour le poète est infinie; et vous l'accueillez avec les moyens qui vous sont propres : ceux du peintre.

Cette vénération, qui est à l'origine de ces «tableaux dédiés», vous situe aux antipodes de toutes ces autres expériences, qu'on pourrait appeler les «erreurs étranges et tristes» du livre-objet sans texte ni esprit. Vos tableaux-poèmes nous font aimer tout à la fois le texte (jusqu'en ses moindres replis) et l'écriture, en nous mettant devant cette évidence que, répétons-le, cette écriture n'est pas seulement la trace d'une communication qui aurait pu, à la limite, rester verbale; car c'est sa présence dans l'élément pictural que vous créez pour elle, qui nous rappelle l'exclamation bouleversée de Paul Valéry lorsque Stéphane Mallarmé lui présenta son fameux *Coup de dés* : «Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace».

On a pu dénoncer le côté dérisoire, la pauvreté d'invention des vingt-six lettres de notre alphabet en comparaison de la richesse et des qualités de l'idéogramme auquel le geste qui le peint semble garder comme une vertu figurative. Certes. Mais ne pourrait-on aussi méditer sur ce fait que la ligne correspond néanmoins profondément à l'expression du sujet ? L'expression du «je» lyrique, en

poésie, n'est-elle pas une clef des questions que vous vous posez en avançant dans la voie que vous suivez ? Ce sont bien les individualités mêmes des poètes qui vous fascinent. A la vérité, votre œuvre est là pour nous rappeler que certains poèmes demeurent au point de mériter d'être constamment présents.

Alors que la technique nous propose de réduire l'écriture à une fugitive inscription dépersonnalisée, vos travaux nous offrent des signes plus riches, mieux formés, des signes incarnés propres à pérenniser la pensée. A l'extrême complexité de votre entreprise vous apportez la radicalité d'un choix plastique affirmé et la profonde connaissance du fait poétique. La tentative de fusion de ces deux formes d'expression - parmi les plus anciennes de l'humanité - n'a jamais, jusqu'à ce jour, été menée avec tant de finesse et de sensibilité. Que votre œuvre de peintre épris de poésie nous éclaire, c'est ce dont au nom de toute notre compagnie je vous remercie. Cher Jean Cortot, soyez ici le bienvenu.

* *
*