

JEAN-FRANÇOIS COMMENT

TEXTE DE
MARCEL JORAY



LA NEUVEVILLE SUISSE
EDITIONS DU GRIFFON

JEAN-FRANÇOIS COMMENT

Passé le baccalauréat, une seule voie s'ouvrait à vous, irrésistiblement: celle de la peinture. Votre père, notaire, tenta de concilier vos goûts avec la nécessité de vous assurer l'existence matérielle. Vous irez donc à l'école des Beaux-Arts de Bâle pour y conquérir un brevet de professeur de dessin et d'histoire de l'art. Puis, en fils désobéissant, vous ne tirerez point parti d'un beau diplôme, vous n'enseignerez pas, vous n'en ferez qu'à votre tête: peindre, peindre pour soi, avec un enthousiasme naturel que vous avait heureusement conservé Arnold Fiechter, le grand professeur chez qui tant de vocations artistiques s'épanouirent.

Vous étiez de cette classe récalcitrante qui constituera plus tard le «Cercle 48», un groupe lié par l'amitié et non par un crédo

artistique et qui allait s'opposer à un certain art officiel, aux goûts du grand public aussi. Allez réussir avec ça!

Né à Porrentruy le 3 août 1919, vous avez donc trente-cinq ans. Peut-on déjà parler valablement d'une œuvre alors que l'essentiel n'en a sans doute pas encore été peint? Trente-cinq ans, c'est l'âge auquel Gauguin commence sa carrière; c'est presque celui où d'autres vies s'achèvent: Raphaël, Van Gogh, Toulouse-Lautrec meurent à trente-sept ans et Modigliani à trente-six, laissant inachevée leur œuvre. Mais quelle œuvre! Quand un peintre est grand, il l'est dès ses débuts; ses contemporains seuls ne s'en aperçoivent pas.

Dans votre ville vous ne passez aux yeux de vos concitoyens — une élite exceptée — que pour un original rêveur. Tant mieux, c'est un gage de valeur. Vous n'avez rien fait, d'ailleurs, pour épater le bourgeois, mais tout pour l'éloigner. Vous vivez dans le monde de la sensibilité, si étranger au monde des intellectuels qui vous entourent. Et leurs questions sont vaines, parce qu'ils voudraient comprendre où il n'y a rien à comprendre, où il faut sentir seulement. Leurs questions vous agacent: «Quand donc viendra le jour où on ne nous demandera plus ce que nous avons voulu dire avec notre musique?», écrivait Schumann. «Je veux faire une peinture devant laquelle on reste sans idées», dit Braque, qui ajoute: «Il n'est en art qu'une chose valable, celle qu'on ne peut expliquer».

Faut-il le recul du temps pour apprécier une œuvre d'art? Peut-

être, mais pas nécessairement. Si d'innombrables chefs-d'œuvre furent ignorés du vivant de leurs auteurs, combien d'autres ont été reconnus d'emblée. Pourquoi nous dénierait-on le droit de juger dans l'immédiat? Il doit être possible de savoir dès maintenant que votre œuvre a une valeur, sinon d'en déterminer toutes les forces et toutes les faiblesses. Nous voulons juger sur le vif et vous reconnaître dans le présent déjà. Et vous aussi vous devez le désirer tout comme Jean-Paul Sartre: «Nous ne souhaitons pas gagner notre procès en appel, et nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume: c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent et se perdent».

Mais comment juger? Au nom de quoi? Y a-t-il *une* esthétique? Les tendances actuelles de l'art s'accordent-elles sur des principes essentiels, sur *un* seul principe essentiel? Les artistes n'ont-ils pas des langages sans commune mesure? Ne sont-ils pas le plus souvent en désaccord, en contradiction, en rupture? La marque de l'histoire de l'art, comme celle de tout ce qui vit, c'est l'irréversibilité; le contraire signifierait stagnation, immobilisme, ou recul et dégénérescence.

Si nous avons à vous juger, nous ne voudrions pas d'une critique objective — impossible — nous voudrions tout au contraire une critique passionnée, comme la réclamait Baudelaire, «faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons». Mais nous savons toute la vanité des jugements d'ordre artistique. Dégagés des tabous et des préjugés, nous voulons plutôt sentir et nous enthousiasmer, nous refaire une

âme primitive et réapprendre à nous émerveiller comme l'enfant. Mais il ne suffit pas d'admirer: il faut prendre parti.

L'an dernier encore votre «appartement» ne comprenait que deux pièces. La plus petite tenait lieu tout à la fois de chambre à coucher, de salle à manger, de bibliothèque et mesurait bien dix mètres carrés. Dans l'autre, grande, un angle était réservé à la cuisine où votre femme, une charmante Française, faisait le moins de bruit possible avec ses casseroles. Tout le reste formait l'atelier, encombré de tableaux terminés. Vous n'aviez encore que peu vendu. Il y a une solitude de l'artiste. Vous acceptiez le sort matériel médiocre du créateur avec beaucoup de philosophie. Puisqu'il y a trop de toiles dans l'atelier, tant pis, on en fera d'autres, avec obstination. Avec l'obstination de ceux qui ont quelque chose à dire.

Loin de tout académisme, vous apportez votre message; un message sincère dont le temps dira s'il est durable.

Vous ignorez sans doute vous-même quels maîtres de la peinture vous ont influencé. Nous ne voulons pas le savoir non plus, car il ne faut pas que l'artiste soit diminué de ses sources. Que vous ayez subi des influences, c'est indéniable: le peintre participe à une certaine conscience commune aux artistes de son temps. Si nous pensons à la géniale palette de Rouault, devant vos *Filles*, cette peinture reste pourtant du Comment, et du meilleur. Les filles furent un de vos sujets favoris, dont le réalisme éloigne encore de vous ceux qui ignorent que la peinture ne

doit pas être mêlée de prédication. Peu importe le sujet d'ailleurs (depuis longtemps sans importance) : on n'en est plus à protester parce qu'un Vuillard a peint «Le bocal de cornichons». Vous avez donc été discuté, mais comme dit un poète : «Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience».

Vos œuvres du début sont des paysages inspirés directement par la nature d'Ajoie; ils n'ont rien cependant de la peinture régionale. C'est une peinture naturaliste, avec un brin de romantisme d'influence bâloise, et pourtant toute votre personnalité transparait dans les *Maisons d'Ajoie* (1948), par l'audace de la façade blanche, la vitalité des arbres, l'agitation du ciel gris vert.

Déjà votre *Danseuse* échappe au conformisme de la vision optique. Depuis longtemps le relief n'est plus le souci majeur des peintres, ni le vôtre. Sans donner aucun modelé à votre personnage, vous l'avez subtilement campé dans un espace dépourvu de perspective où les deux pans vert et rouge marquent la profondeur. La vigoureuse brutalité des fonds de couleurs vives accentue la grâce mouvante de la danseuse.

Si l'homme a besoin de couleur pour vivre (selon le mot de Fernand Léger qui l'a si bien prouvé, tout près de chez vous, dans ses vitraux d'Audincourt et de Courfaivre que vous admirez) il doit aimer le *Nu rouge*, éclatant de couleur et réaliste encore, ou la *Nappe rouge*, plus osée de conception : dans la pesanteur de la couleur, la vie fait irruption sous la forme d'un chat sans poids, à peine esquissé par quelques traits de pinceau. Il y a là les tonalités

ardentes et endiablées du puissant coloriste que vous êtes avant tout. Inutile de vouloir chercher les lois de votre magie : on sent bien que c'est d'instinct que vous placez les chaudes harmonies de vos prestigieuses couleurs.

Dès 1949 vous avez voyagé. Le Midi surtout vous attire et vous en rapportez de vigoureuses et sensibles aquarelles, toujours achevées, des gouaches d'une souveraine aisance. Vous êtes fasciné par les ports méditerranéens où vous recherchez les rudes silhouettes des pêcheurs et les grosses marchandes de poissons. Mais les sujets, librement traités, ne sont plus que prétextes. Un besoin d'éloignement de la nature, sensible déjà dans *La Nappe rouge*, va s'accroissant depuis deux ou trois ans. Dans les nombreuses versions de la *Marchande de poissons* ou du *Marché couvert*, vous évoluez vers l'abstraction.

De plus en plus l'espace est ramené dans un plan et la perspective linéaire disparaît pour ne laisser subsister que celle des plans successifs donnés par la couleur. L'espace se subordonne au plan et c'est dans le plan que s'inscrivent gens et choses, là que se passe l'action.

Vous maîtrisez les grands formats, car vous savez organiser vos toiles par une géométrie peut-être étudiée, mais qu'on ne devine pas. Sans doute votre art plein de sève n'a-t-il guère besoin de tant de règles d'or et autres recettes scientifiques qui ne conduiraient qu'à une paralysie de vos facultés créatrices. Par l'emploi de l'aplat vous vous élevez à la grande composition

décorative et nous attendons avec joie qu'un mur vous soit donné pour permettre à l'artiste déchaîné l'aventure passionnante d'y peindre une marine ou une scène de cirque; car le sens du monumental s'allie en vous au génie de la couleur et à la maîtrise de la forme. Dans les grandes marines se retrouvent les éclatantes couleurs du «fauve» que vous êtes souvent.

Sans doute reviendrez-vous au paysage d'Ajoie, mais il est bien probable que ce ne sera ni en naturaliste, ni en réaliste. Vous ne vous en inspirez que pour remonter à l'abstraction. Tous vos départs, d'ailleurs, naissent d'un contact avec la nature et la réalité concrète. Ces retours non voulus, instinctifs et nécessaires, vous préservent des formules et des schémas et vivifient votre art.

Ni la puissance de la touche, ni l'exubérance du coloris, ni même les audaces d'une imagination créatrice toujours en éveil ne nuisent à la qualité du dessin. Car si vous êtes un peintre authentique, vous vous montriez dessinateur sensible dès vos premiers *monotypes*. Le résultat de cette très belle technique personnelle est une couleur admirable de chaleur et de velouté, sonore ou tout au contraire en sourdine, où le dessin apparaît pur et spontané, jailli de l'inspiration, car toute retouche est interdite.

Il y a du merveilleux impressionniste dans ces nus séduisants, ou ces chatoyants poissons; tout devient poésie et musique pour celui en qui la peinture moderne a développé une nouvelle sensibilité. Dans vos derniers monotypes se manifeste aussi, plus encore

que dans vos œuvres antérieures, un art qui veut *être* plutôt que représenter, avec d'éloquents simplifications. Il faut d'ailleurs un esprit créateur singulièrement aigu pour marquer spontanément sur le papier ces figures aux proportions apparemment arbitraires et pourtant nécessaires à l'équilibre. Les résultats sont là, rapides et surprenants, mais les résultats se jugent à leur importance et non à l'effort fourni pour les obtenir. Reprochera-t-on au *Jongleur* d'avoir trop de bras ou de jambes? Non, pourvu qu'il évoque avec force et beauté les moments successifs de l'action.

Partout chantent des mélodies fortes, des accords virils qui soulignent agressivement de vigoureuses déformations, ou bien les subtiles crudités de tons heurtés et dissonants, mais jamais anarchiques, ou encore les harmonies profondes et les tonalités rares. La beauté et la réalité d'un sujet ont passé à travers vous et vous les restituez avec une autre beauté et une autre réalité: par là vous êtes un créateur.

CET ALBUM EST LE NEUVIÈME DE LA COLLECTION
L'ART SUISSE CONTEMPORAIN
QUI ENGLOBE DÉJÀ LES PEINTRES COGHUF, ALBERT
SCHNYDER, GEORGES DESSOUSLAVY, MAX GUBLER,
ADRIEN HOLY, PAUL BASILIUS BARTH, MARCEL PONCET,
ERNST MORGENTHALER, JEAN-FRANÇOIS COMMENT ET
CUNO AMIET. IL A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER, POUR LE
TEXTE ET LES ILLUSTRATIONS, D'APRÈS LA MAQUETTE
D'ANDRÉ ROSSELET, SUR LES PRESSES DE MAX ROBERT,
MAITRE-IMPRIMEUR A MOUTIER EN NOVEMBRE MCMLIV.
LES CLICHÉS ONT ÉTÉ GRAVÉS PAR LA MAISON STEINER
& CO, A BALE. L'ÉDITION ORIGINALE COMPREND MILLE
EXEMPLAIRES DONT CENT EXEMPLAIRES AVEC UNE
LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE L'ARTISTE.

EXEMPLAIRE

N^o 894