Robert Th. Stoll

Jean-François Comment



par Alexandre Voisard

Méditations sur la couleur.

Les œuvres de la maturité
par Robert Th. Stoll

Une aventure dans l'abstraction.

Entretien avec l'artiste
par Bernard Comment

7

142

Portrait

sommaire

Biographie
Œuvres publiques
Musées et collections
Expositions
Bibliographie sélective

Au commencement était le motif. Jean-François Comment suivit les cours de l'École des beaux-arts de Bâle, où de bons maîtres lui enseignèrent la densité d'un ciel, la rugosité d'un mur antique, la plasticité d'une colline au loin ou d'un bateau à l'ancre. Paris lui fournit ensuite matière à dire la grandeur et l'âpreté des sites où l'humain dans la grisaille semble mendier sa part de lumière. Et l'Ajoje, son pays natal au nom ravissant dont il ne supportera de s'absenter que très brièvement, il en célébrera sur la toile les campagnes en pente douce où la forêt dialogue avec des prairies intenses émaillées de fermes massives et blanches... Puis cà et là quelques scènes maritimes ou des vues vénitiennes glanées au cours de hâtives escapades. Apparurent en son univers les figures mythologiques du cirque dont la poésie vire aux mater dolorosa et aux masques tragiques. Vint le temps des interrogations intimes et des remises en question violentes. La mue de Jean-François fut indécise puis douloureuse qui le vit passer du figuratif à l'abstrait par paliers. Maintes fois le doute le saisit.

C'est une belle aventure artistique, celle qui, dans ce finistère oublié, voyait un peintre inventer pour son propre compte une non-figuration tout à lui capable d'enfanter, en des élancements de plus en plus véhéments, un lyrisme où la couleur pure enfin exprimait la vérité d'un homme entier au tempérament intraitable. Il était alors venu ce temps qui ne connaîtrait jamais de repos parce que l'artiste, fort désormais de cette aptitude à réinventer le monde, chaque matin dans son atelier en fouillerait la vastitude, en traquerait les filets d'eau dans les recoins, en célébrerait les constantes métamorphoses. C'est à Jean-François Comment que je songe irrésistiblement quand je relis cette phrase magnifique de Francis Ponge qui me paraît avoir été écrite sur mesure pour lui : " Le ciel n'est qu'un immense pétale de violette bleue. " Jonchés de fleurs somptueuses, les ciels du peintre rententissent dans l'enclos de la toile, que fertilise l'effervescence musicale des pigments. Cet artiste a pris de l'âge et sa peinture n'a pas une ride. Né sous le signe du Lion, il n'a cessé de se comporter

en conquérant. Du félin, il a su garder la souplesse et l'ardeur, soignant sa forme physique par la natation matinale et la marche en forêt, afin que tout le corps, sur l'espace de la toile ou du papier, participe à l'élan simultané de l'imaginaire et de la main. Il y a du zen sans doute dans cette maîtrise et cette exigence qu'on lui connaît depuis toujours et qui ne doit rien aux modes. Son travail quotidien, assidu, étreint le monde dans une immense respiration. Un souffle inouï rythme cette œuvre toujours en quête de mouvement et de lumière. Ce créateur-là l'éprouve jusque dans sa chair : la vie est lente où son univers se refaçonne interminablement du gris à l'outremer, du subtil à l'intense, du délié à l'impétueux. Rien n'est fini. L'œuvre à chaque aube redéfinit ses gammes et remodule les cadences de son chant. Jean-François Comment retrousse ses manches. La symphonie sur la toile va déferler. Le miracle survient, comme toujours.

Alexandre Voisard

Jean-François Comment

Prologue

Tout homme est aussi un contemporain dont la vie et l'œuvre reflètent les origines, les lieux où il a vécu et sa philosophie de la vie. Nous sommes tous de passage et allons notre chemin en suivant inéluctablement le fil de notre époque pour en subir l'influence négative ou positive. L'artiste peut néanmoins choisir sa direction et c'est à lui de fixer son but. Son projet se clarifiera peu à peu au gré du développement de l'œuvre, des expériences vécues, des connaissances acquises. Il laissera derrière lui les méandres de sa voie, ses haltes provisoires, ses hésitations face aux errements du chemin ou aux croisements de routes. La vision concrétise. Dès lors, ce sera à lui, le créateur contemporain, de marquer son époque.

L'époque du cercle 48

"Créer à partir du néant n'est pas le propre de l'homme", ai-je affirmé au printemps 1978 dans le texte du catalogue de l'exposition Jean-François Comment au musée Allerheiligen, à Schaffhouse. Tout ce que nous produisons est généré par le monde qui nous entoure et qui vit en nous. Mais nos modes de création naissent de la liberté de notre Moi. L'œuvre d'art qu'on porte en soi est toujours le but. Nous ne sommes que promeneurs, déambulant à travers le temps et les œuvres toujours nouvelles sont la forme que nous donnons à de nouvelles déambulations.

Je me souviens de la première exposition, organisée à la

Kunsthalle de Bâle à la fin de l'été 1950, du " Kreis 48", un groupe d'artistes bâlois dont Jean-François Comment fut un éminent membre fondateur avec dix amis qui avaient appris à se connaître et à s'estimer à l'École des beauxarts. On y retrouvait Max Kämpf et son amie peintre Julie Schätzle, Karl Glatt, un fils de menuisier, le charcutier et peintre naîf Romolo Esposito, aux côtés d'un artiste ayant beaucoup voyagé, Hans Weidmann, ou encore Theo Lauritzen et Peter Moilliet, deux sculpteurs. Le Jurassien Jean-François Comment a apporté la tonalité de la Suisse romande dans l'image qu'on se faisait alors des " Peintres gris " bâlois, façon imprécise de désigner les membres du Groupe 48.

Malgré bien des affinités dans leurs thématiques, ces artistes n'avaient pas de programme formel. Ils prétaient une attention particulière aux inégalités sociales inhérentes à la société bourgeoise, ils observaient des gens et des vies ordinaires, des banalités pour les exprimer avec simplicité. Tous les membres du groupe avaient en effet en commun une attitude défensive tant face aux artistes " déjà arrivés " que face à leurs jeunes collègues, légèrement arrogants, du " Groupe 33 " plus portés vers le surréalisme et l'abstraction. Jean-François Comment définissait à l'époque sa création comme un ensemble de " recherches d'un art basé sur l'humain et l'expressivité davantage que sur l'esthétique ". Une tendance dont témoignent ses toiles Marchands de poisson à Marseille ou Filles — ainsi que Jeune Fille où se

révèle sa maîtrise de la technique du monotype.

La collection du peintre, qui au moment de l'exposition avait 31 ans, étati timpressionnante. Bien que retourné vivre depuis 1945 à Porrentruy après ses études à Bâle, ce Jurassien maintenait de fortes relations avec les artistes du groupe, fondées sur des discussions, sur la critique de leur travail et sur une amitié empreinte de collégialité.

Le souvenir de ces premières années est resté vivace. Mais le temps a passé. Chaque membre du Groupe 48 s'est forgé son propre langage pictural, pour l'affiner peu à peu dans des œuvres de plus en plus différenciées tout en se faisant connaître bien au-delà du milieu artistique bâlois.

Un langage pictural d'une clarté grandissante

L'œuvre peint de Jean-François Comment, dont on connaît les différentes phases, a pris du sens au fil du temps. Il a toujours préféré travailler par groupes de thèmes. Les monotypes des trapézistes et des jongleurs datent de 1954. Le milieu des années cinquante constitue une période particulièrement productive avec des tableaux comme ses Compositions à la table noire et la série de Femme assise. On y observe l'amorce du virage que prendra le peintre à la fin de la décennie dans ses recherches plastiques. La série des Oiseaux parle d'elle-même. L'espace s'ouvre, la gamme chromatique y gagne en lumière intérieure, la thématique en amplitude. L'Oiseau dans le soleil et Le Vol de l'alouette seront suivis en 1957-1958 d'une œuvre plus

quasimusicalité de son trait de pinceau.

Les découvertes

Jean-François Comment est amoureux de la nature. Ses promenades dans l'Ajoie, de préférence tôt le matin, à travers champs, à la lisière et au cœur des forêts ont nourri son regard. Les choses parlent à ses yeux vagabonds et exempts de tout a priori : telle ou telle branche singulière. une racine portant les marques de sa croissance, des herbes sèches, une feuille décolorée. Il observe attentivement toutes ces offrandes gratuites, tourne et retourne entre ses mains ces objets sans importance en eux-mêmes, dont la couleur ou la forme le sollicitent et stimulent sa pensée visuelle. En regagnant son atelier, il les emporte, les dépose sur le rebord de la fenêtre n'importe où dans la pièce, les oublie pour un temps. Jusqu'à ce qu'une association le sollicite au fil de ses recherches picturales, en leur conférant présence et résonance. Ou bien il s'assied sur les bords sablonneux d'un marais salant breton et se plonge dans un tête-à-tête avec les dégradés de couleurs élémentaires et terreuses des zones asséchées qui voisinent

avec les reflets du ciel dans les flaques d'eau de mer, par le biais du regard bientôt relavé par le pinceau. Plus le peintre Jean-François Comment prend ses distances avec une thématique figurative, plus le regard qu'il porte autour de lui s'impose dans ses toiles. Chez lui, l'abstraction sublime la vérité – toujours présente – de la nature et de l'homme. Son langage pictural est avant tout un langage de lumière. Ses grands vitraux à Malleray, à l'hôpital de Porrentruy, ou à Münchenstein, métamorphosent la lumière du jour en lumière intérieure aérienne dont la mystérieuse transcendance émeut le spectateur muet. On ne peut qu'être convaincu par la rigueur d'un cheminement artistique fidèle à ses propres visions. C'est bien une nécessité intérieure qui a conduit le peintre de la figuration de ses débuts à l'usage des capacités croissantes d'un langage pictural qui lui est propre, en passant par une libération vis-à-vis des modèles tangibles. Désormais, la surface de la toile impose ses limites et les couleurs leur lumière immanente.

Première digression : Cézanne

On peut encore aujourd'hui trouver dans un tiroir de la commode de l'atelier de Cézanne (1839-1906), aux environs d'Aix-en-Provence, un grand carnet carré avec des dessins dans lesquels le maître, si méticuleux, esquissait la forme tant observée de la montagne Sainte-Victoire. Il éprouvait en effet, avant toute création formelle, le besoin impérieux

d'étudier la nature. Peindre la montagne Sainte-Victoire était un travail artistique trouvant ensuite en lui-même ses fondements.

Si le tableau n'était qu'une simple copie, alors la création de l'œuvre peinte ne serait en rien un processus artistique. La beauté de la nature n'est pas la beauté artistique. Il n'est d'autre vérité du tableau que celle de l'œuvre créée par l'artiste. C'est sa beauté parlant pour elle-même, bien au-delà de toute apparence. Un jour, Cézanne déclarait au jeune Gasquet : "L'art est une harmonie parallèle à la nature. [...] la nature vue, la nature sentie, celle qui est là... (il montrait la plaine verte et bleue) celle qui est ici... (il se frappait le front) qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre. [...] "La peinture est dès lors une optique, et le peintre poursuit : "[...] Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. [...]"

Il n'est pas impensable qu'un artiste aussi cultivé que Jean-François Comment connaisse cette anecdote. Avec Cézanne, la peinture du xx' siècle a dépassé l'impressionnisme, pour devenir elle-même et atteindre à la véritable abstraction chromatique, au-delà des "trans-perspectives" d'un Monet (1840-1926) avec ses Nymphéas.

La vie intérieure de Jean-François Comment, guidée par le regard qu'il porte autour de lui, lui fait atteindre, dans les tableaux de sa production récente, cet accord majeur parfaitement initié et verbalisé par Cézanne: "La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent."

Traces : annonce de la couleur

Dans la Fille des bois, huile des années 1948-1949 représentant une jeune fille nue dans le crépuscule d'une végétation luxuriante, on peut déceler, à dose homéopathique, des traces de rouge pâle, de bleu pâle et de jaune soutenu. La grande toile sur le thème du cirque, datant de 1949, Chevaux de cirque, est un espace vivant où s'entrecroisent les lignes de trois chevaux en mouvement, du chapiteau – avec ses mâts et ses échelles – et de chaises abandonnées sur la piste. L'ensemble traité à l'aide de pigments très dilués éveille des tonalités grises, bleues et ocres, tandis que le bleu des chevaux, lointain souvenir de Franz Marc (1880-1916), est rehaussé par le noir des crinières et des queues. La couleur pure n'y fait pas encore l'objet d'une profession de foi, car on ne distingue que de simples traces dans la selle rouge du cheval noir.

Dans Jeanne au fourneau, huile de 1952 à la construction très équilibrée, l'utilisation de couleurs pures (rouge et bleu) se précise. Le bleu intense du vêtement sur la chaise et le rouge de la pantoufle manifestent la recherche d'une expressivité des couleurs. On y décèle la préfiguration d'une orientation chromatique qui dominera, après quelques années de tâtonnements, dans l'œuvre de la maturité. Il en va ainsi dans les monotypes de l'année 1954, comme L'Écuyère, et dans la série des Femmes assises de 1955, qui constitue une phase expérimentale pour tester toute la gamme des possibles en travaillant sur un motif unique.

Fille bleue, poisson rouge est une toile déterminante dans l'œuvre de Jean-François Comment. Travaillée six années durant, de 1955 à 1961, elle constitue un point de repère dans le développement d'un nouveau langage chromatique Le rouge, le bleu et le jaune y annoncent indubitablement les caractéristiques futures du peintre.

Deuxième digression :

les moyens d'expression de la peinture

On peut appliquer à l'ensemble de la peinture la théorie valable pour l'esthétique du symbolisme et exprimée par son porte-parole, Maurice Denis (1870-1943). Elle postule qu'une toile, avant de représenter quelque chose, est d'abord "une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées".

Libérer la peinture d'un canon la condamnant à n'être qu'une réplique du monde sensible implique un changement de point de vue, tant chez le peintre que chez le spectateur et génère une nouvelle façon d'appréhender l'art.

Le " comment " remplace le " quoi " en tant qu'élément décisif tandis que – pour utiliser une formulation lapidaire – le " quoi " devient " comment ".

La volonté d'absolu des années cinquante, qui considéraient l'art abstrait comme seul valable, n'est aujourd'hui plus de mise. On assiste même de nos jours à un retour du balancier, ainsi que le montrent les œuvres figuratives dans les expositions ou sur les cimaises des galeries. La plus grande latitude dont bénéficie l'artiste dans ses choix formels constitue une incontestable libération. Ingres (1780-1867), figure dominante du XIX* siècle, a livré cette définition : " La peinture, c'est la ligne ", faisant allusion à la ligne d'un dessin cernant les contours d'un nu féminin modelé et coloré. Il allait plus loin encore en affirmant que pour juger de la valeur d'un tableau, il fallait d'abord le " voir " en noir et blanc. Delacroix (1798-1863) estimait au contraire que " la peinture, c'est la couleur ". Le spectateur se devait dès lors de lire les œuvres non plus " mot à mot " mais dans leur globalité. Les tableaux sont des partitions que l'œil déchiffre. Il existe bel et bien une graphologie de l'écriture picturale.

Le peintre ne dispose que de trois moyens d'expression : la ligne, le clair-obscur, les couleurs. Mais la ligne, comme le clair-obscur, comme les couleurs — en tant que couleurs d'imitation ou d'expression — ne sont jamais que du pigment. La composition est d'abord l'organisation et la conjugaison — consécutive à son observation ou à sa vision — par le peintre sur la toile de ces accents, lignes, clair-obscur ou couleurs dans le but d'amener l'œil du contemplateur là où se détermine la clé du tableau.

Vers de nouveaux horizons

Le Salon bleu, grande toile de 1956, constitue une pause dans le développement, chez Jean-François Comment, d'un nouveau langage pictural. L'élément géométrique bleu, 11

légèrement décalé par rapport au centre de la toile, oscille entre l'illusion tridimensionnelle et la représentation bidimensionnelle d'une carafe.

Le noir, le gris et le brun laissent deviner, dans un clairobscur changeant, des vases et des feuilles de plantes
cernés avec beaucoup de rythme par des contours noirs,
gris et blancs. Les lignes droites et courbes,
perpendiculaires et horizontales, tout en intensifiant la
chorégraphie du tableau, font contrepoids aux petites
et grandes diagonales. L'évolution artistique du peintre
a ici franchi un seuil ouvrant sur de nouveaux horizons.
Remous (1960-1961), un tableau plus grand encore,
est né de l'observation des remous et des bouillonnements
qui se forment à l'étrave d'un voilier. La facture du
tableau atteste des risques que sait prendre Jean-François
Comment, tant par le maniement de son pinceau
que par celui de la couleur.

Les années soixante sont, mis à part des éruptions temporaires, une période de clarification et de prise de confiance dans sa démarche. L'immense toile, *Tumultueuse*, travaillée par l'artiste cinq années durant, de 1962 à 1967, est exemplaire du labeur que représente la création. On pourrait presque parler d'affrontement conflictuel, tant l'entrelacs des coups de pinceau prouve la tension et la maîtrise de l'artiste à gérer ce problème. Ce qui semble jeté à la hâte sur la toile est en fait le fruit d'une réelle souffrance.

Hommage au soleil

Pendant les années 1962-1963, Jean-François Comment a travaillé à trois grands formats de taille inégale qui, réunis, constituent une même œuvre : *Triptyque au soleil*.

Un souffle puissant se dégage de cet ensemble de 175 sur 395 cm. Les couleurs de base sont un rouge vibrant, un rouge orangé franc et un jaune presque éblouissant.

Les variations de leurs tonalités donnent l'impression d'un mouvement, d'une bouffée. Un vert terreux, un gris noir cendré et un gris cendré en tempèrent l'énergie. Nulle trace ici d'une distanciation angoissée. On ne ressent que dévouement et respect, comme s'il s'agissait de l'offrande au soleil de la part de quelqu'un qui croit en la nature.

Jean-François Comment a affronté le danger. Il a tenu bon face à la toute-puissance. Il est ainsi parvenu à donner une forme accomplie à sa vision.

En 1966, Jean-François Comment a abordé le thème de la puissance solaire dans trois de ses toiles. Tout en gris blanc et bleu glacé, *Solaire blanc* (p. 35), d'une froideur qui confine à l'hypothermie, donne l'impression qu'un visage regarde à l'extérieur derrière une vitre recouverte de givre. Dans *Solaire orange* (p. 32), la couleur est brisée et comme mélangée à du sable. La troisième *Solaire sombre* (p. 33) est d'une tonalité inhabituelle, comme si le soleil surgissant de la nuit accaparait totalement l'espace. On peut y voir une allusion mythologique à la déesse solaire japonaise Amaterasu surgissant de la grotte où elle était cachée

jusqu'alors. Le sentiment d'assister à un événement cosmique est renforcé par le format strictement carré du tableau. Le carré en tant que symbole du monde créé par la divinité. Les mandalas aussi expriment parfaitement ce concept. Mais alors que dans les mandalas le mouvement est centrifuge, ici le mouvement se dirige en ascension latérale sous la forme d'une boule de feu cosmique. L'affrontement avec la couleur est pourtant loin d'être achevé. En son for intérieur, le peintre Jean-François Comment a certes perçu le but d'une pure méditation sur la couleur, mais le chemin pour y accéder exigera encore bien des efforts.

L'objectif ultime de ce cheminement est contenu dans le thème d'une grande toile à nouveau de format carré et datant des années 1973-1974. Le peintre a donné à cette œuvre fascinante un titre jailli du plus profond de son extase: Hymne au soleil (p. 58). Un indescriptible jaune flamboyant occupe entièrement la toile. Non content de refléter la lumière qu'il absorbe et renvoie vers le spectateur, ce tableau recèle le chant solaire, qui monte de la surface peinte comme venu de très loin au-delà. On distingue dans la verticalité de l'axe médian une bande plus sombre, à peine visible, et pourtant présente, comme une allusion fragile au fait que l'absolu de la lumière n'est pas accessible à l'homme. Les traces de cette inaccessibilité y restent perceptibles, et les couleurs ne flamboient qu'aux marges de cette bande médiane.

Troisième digression : Goethe, Runge et la couleur Dans un de ses *Proverbes en prose*, Goethe (1749-1832)

affirme: "La vue est le sens le plus noble, les quatre autres nous apprennent beaucoup et seulement par les organes tactiles: nous entendons, nous touchons, nous sentons et nous palpons tout par contact; mais la vue se situe infiniment plus haut, s'affine par-delà la matière et se rapproche des capacités de l'esprit." Sa vie durant, le grand poète allemand s'est préoccupé des couleurs dans les domaines les plus variés. Il a étudié les caractéristiques et les propriétés de la lumière, de l'optique, convaincu que " dans le reflet coloré, nous avons la vie ". Ses expériences l'ont amené à une théorisation philosophique, plutôt qu'à une opposition à Newton (1642-1727) dans le domaine de la physique. Chacune de ses découvertes le projette dans le domaine du spirituel. L'œil, dans son appréhension des phénomènes du visuel, deviendra ainsi l'organe qui, nourrissant l'imaginaire, transfère l'observation objective au sein de l'intuition poétique.

Dans l'introduction à sa première édition de la *Théorie des couleurs*, en 1810, Goethe écrivait : " Les couleurs sont les actes de la lumière, les actes et les souffrances. " Le 5 juillet 1806, le jeune peintre d'Allemagne du Nord, Philipp Otto Runge (1777-1810), qui s'était intéressé de son côté aux couleurs et à leurs propriétés, avait adressé à Weimar une lettre aujourd'hui devenue célèbre, car Goethe

la fit imprimer à la suite de sa *Théorie des couleurs*.

Runge informe le poète, dont il était un admirateur, de son expérience en matière de classement et de signification du cercle chromatique des couleurs primaires, rouge, bleu, jaune et de leurs complémentaires, orange, violet et vert.

Ses tentatives sur les mélanges de couleurs opposées, d'éclaireissement par le blanc et d'assombrissement par le noir, l'avaient conduit à passer de la représentation plane d'un cercle chromatique à la conception d'une boule colorée. Goethe n'en était pas encore arrivé là, et demeura sceptique, car il s'en remettait toujours aux frontières prismatiques des phénomènes chromatiques tels qu'on peut les constater par l'expérience. Ce qui ne l'empêcha pas d'accorder à son tour son admiration au jeune homme.

Détours et décantation

Avec sa rayonnante et grande toile *Hymne au soleil*, Jean-François Comment franchit une nouvelle étape dans ses " recherches sur la peinture ". Parti d'une confrontation avec la lumière tirée de la couleur, il aboutit au calme d'une méditation sur la couleur et son essence. Il lui aura fallu précédemment encore se battre avec *Solaire sombre* (1966). Et le cheminement depuis lors lui vaudra bien des détours. En effet, rien ne sera jamais facile pour ce patient chercheur de la pure luminosité de la couleur. Chaque période témoigne d'une lutte dont la série de tableaux réalisés, au cours de sept années, allant de 1966 à 1973,

portent la trace. La pénombre, qui elle aussi exige son dû accompagne les efforts du peintre pour atteindre la clarté. La peinture *Automnal* élaborée de 1966 à 1974 en est une preuve.

L'acte de peindre, affranchi de la figuration, se fonde sur le langage d'une philosophie du tableau impliquant la couleur en tant que telle. Le mystique allemand Angelus Silesius (1624-1677), pour qui Dieu est la lumière de la lumière, a exprimé, dans *Le Pèlerin chérubinique*, l'expérience du Moi en quête de Dieu:

" Il faut que je sois le soleil, Il faut qu'avec mes rayons Je peigne la mer incolore De la divinité tout entière."

Ce courage peut paraître d'une prétention toute prométhéenne. Mais telle est l'expérience du mystique, qui n'aboutit jamais totalement et exige le don absolu de soi. L'homme en quête (c'est-à-dire ici le peintre luttant pour la couleur) doit tenter l'aventure, doit oser s'engager sans réticence. Angelus Silesius en était bien conscient qui disait :

"Homme, entre donc seulement en toi-même! Car, selon la pierre philosophale, On doit, pour commencer, Voyager en pays étranger." linéaires sont gravés à côté et, par-dessus, de forts coups de

pinceau, selon un protocole révélateur d'une intense énergie

circulaires. Il en va de même dans Les Signes du soir (p. 37),

spirituelle. Et, au voisinage, apparaissent les formes

huile de 1966-1967 dans les tons bleus.

Il est à la fois passionnant et émouvant de suivre le processus de sublimation psychique qui sous-tend la genèse d'une œuvre. Certains des titres donnés par Jean-François Comment à ces manifestations picturales, dans lesquelles le motif circulaire prend une importance particulière, sont éloquents : tels L'Aube déchire la mit (p. 40) de 1967 et Aux sources glauques de la mit (p. 41) conçu entre 1966

Loin de nous, en abordant ainsi le tableau, l'intention de tomber dans un quelconque psychologisme. Nous nous en tiendrons à l'étonnement qu'éveille la contemplation de cette mise en forme par l'artiste de ce qui l'agite intérieurement.

La prise en compte de toute la discipline intellectuelle, de ce contrôle ininterrompu, de cette vérification toujours inachevée du processus pictural ne doit pas nous faire perdre de vue que le peintre est un sismographe réagissant à ses émotions et à ses élans spirituels inconscients. L'artiste a pressenti les mutations à venir. Il a appelé Au seuil d'un rêve (p. 50) une toile importante, sans cesse remise en chantier durant deux ans (1971-1972) où la clarté d'un blanc bleuté domine une base qui n'annonce encore rien d'exprimable. De manière similaire, Rainer Maria Rilke (1875-1926) a, dans son poème L'Hortensia bleu (première partie des Nouveaux Poèmes), énoncé ce qu'il avait observé :

" De même que le vert ultime dans les godets du peintre, Ces feuilles sont sèches, émoussées et rugueuses, Derrière les campanules ignorant sur elles Un bleu qu'elles ne reflètent que de loin."

Dans la toile Au seuil d'un rêve apparaît, en plein milieu d'une surface froide, un trait jaune presque angoissé, comme déposé là par un souffle, sitôt perçu que déjà disparu. Il est possible d'associer la sensation alors obtenue à ce qu'exprime le poète Rilke à propos des toiles

impressionnistes dans Le Manège, poème faisant référence au jardin du Luxembourg :

"Et cela passe et cela se presse, pour en finir, Et cela tourne et tourne encore et n'a aucun but. Un rouge, un vert, un gris qui passe devant vous..."

Les couleurs de Jean-François Comment, d'abord sublimées dans l'imperceptible, réapparaîtront ensuite pures et rayonnantes dans sa phase de maturité. En tant que jaune, en tant que bleu, en tant que rouge, elles auront la densité que confère une lumière immanente et seront le résultat d'un processus d'alchimie chromatique quinta essentia. L'Hymne au soleil de 1973-1974, dont il a déjà été question. a deux précédents qui explicitent ce processus de clarification. Gerbe d'espoir de 1971-1972, division en trois parties sur la toile, fait vibrer le jaune. À moins que ce jaune ne soit le fondement sonore qui porte l'intonation tertiaire de la coda. Mais la promesse de l'épanouissement est échue à l'artiste, car le tableau qui suit, daté de 1972, portant le titre Et beau sera le jour (p. 54) - marque de certitude - laissera le jaune rayonnant de lumière l'emporter sur la tonalité des ténèbres de la base.

Quatrième digression : jaune et bleu

Henri Matisse (1869-1954) a réalisé son *Nu bleu, la grenouille*, de 1952, avec des bouts de papier découpés et

peints à la gouache puis collés sur la toile. Grandiose dans sa simplification et issue d'une longue expérience picturale, cette œuvre, de 141 sur 134 cm, présente un corps de femme en mouvement dans un bleu clair très pur, sur un fond jaune clair lumineux. On l'a beaucoup admiré comme une " icône de la féminité".

Le jaune lumineux entretient une parenté intime avec l'or. en tant que lumière de Dieu, qu'on retrouve dans les fonds dorés des enluminures des livres saints tel le Codex Aureus impérial. Les champs de blé mûr dans les dernières toiles de Van Gogh (1853-1890) chantent - en opposition avec l'ombre qui envahissait la maturité du peintre - la force lumineuse et nourricière de la nature. Les Tournesols du même Van Gogh est un incunable de cette peinture de la lumière dans l'art moderne. Ce dernier a écrit à leur propos à ses amis qu'ils exhalaient de la lumière comme les vitraux d'une cathédrale gothique. De façon similaire, le Christ ressuscité du Retable d'Issenheim (1515) s'élève dans la lumière émergeant des ténèbres et de la matérialité rigide du tombeau par le biais de toutes les métamorphoses des modulations colorées des rayons lumineux jusqu'à la pure lumière qui nimbe son visage

Évoquons aussi le tableau poétique de 1937 intitulé Signe en jaune du maître de la peinture moderne, Paul Klee (1879-1940), et les nombreuses œuvres de Jean Arp (1886-1966) dans lesquelles le blanc, le gris et le noir voisinent avec le jaune, notamment dans le plateau en relief composé

de fibres ligneuses intitulé Nadir II. Arp, qui était de surcroît un poète talentueux, parle dans un de ses écrits, Flamme pensive (1961), des anges dans la lumière et exprime sa certitude:

" Les astres noirs Croissent à l'intérieur des hommes. Si à nouveau des anges Revenaient sur terre, Alors les astres noirs Disparaîtraient en un clin d'œil."

Associant, avec la touche de pinceau en patte d'oie qui lui est si particulière, un ciel bleu foncé et lourd de nuages avec les oiseaux prophétisant le malheur au-dessus du jaune lourd de maturité des champs de blé, Van Gogh, dans son dernier tableau, Champ de blé aux corbeaux, effraie et éveille à la conscience le spectateur attentif qui le décrypte. Telle est la qualité de toute peinture authentique : produire un effet durable et profond sur celui qui s'ouvre au dialogue avec le tableau. L'important n'est pas le premier regard mais l'observation qui permet de pénétrer le sens de l'œuvre. Cela vaut très précisément pour les toiles de la maturité de Jean-François Comment. Le directeur du musée de Bâle, Georg Schmidt, qui connaissait bien l'artiste, a, citant Feuerbach (1829-1880), affirmé que : "Le début de toute contemplation artistique est une

chaise. "Il faut avoir du temps et prendre son temps. De quelle autre façon envisager les toiles de Mondrian (1872-1944)? Libre de toute attache avec la figuration, l'une de ses œuvres tardives de 1936, Composition en bleu et jaune, organise la surface de la toile selon une grille de composition de poutres noires qui, des années après, évoquent encore l'impulsion initiale donnée par la forme de l'arbre. Cette œuvre est une pure méditation.

On peut ici se référer à ce qui, dans la citation de Salomon tirée du Livre de la Sagesse (11, 20) vaut pour le créateur de l'Univers: "Mais tu as tout disposé avec nombre, poids et mesure."

Le cercle de Runge est parvenu à son ultime sublimation. La composition de Mondrian oppose au jaune lumineux et rayonnant, d'une surface plus réduite mais d'une masse colorée équivalente, le bleu qui semble se rétracter sur lui-même. Le bleu a la profondeur de ce qui est lointain, intemporel, mystérieux.

Soucieux d'un renouveau des arts plastiques, les peintres Kandinsky (1866-1944), Macke (1887-1914), Marc et Klee fondèrent en 1916 un groupe qu'ils baptisèrent le *Blaue Reiter* en référence à une œuvre de Kandinsky. Ils proclamèrent un grand bouleversement, un virage intensif vers l'intériorité de la nature, et par là même leur dédain pour l'embellissement de l'aspect extérieur de la nature en signe d'une nouvelle renaissance intérieure. Jean-François Comment a étudié scrupuleusement la grande rétrospective

du Blaue Reiter, organisée en 1951 à la Kunsthalle de Bâle. En tant que Russe, donc grand connaisseur de la gamme chromatique des peintres d'icônes orthodoxes habitués à nimber de bleu les êtres surnaturels, Kandinsky déclarait que le bleu était une couleur typiquement céleste, "d'une infinie profondeur qui ne connaît pas de fin et ne saurait en avoir". Dans son roman Heinrich von Ofterdingen, Novalis (1772-1801) évoque la "Fleur bleue" comme le symbole d'une profondeur ardemment recherchée mais insaisissable, certes présente mais pourtant jamais réellement accessible. C'est aussi ce que fait Jean-François Comment avec son œuvre de 1975. Entre ciel et mer II.

La phase bleue

Dans plusieurs œuvres de Jean-François Comment de la seconde moitié des années soixante-dix s'affirme une exploration systématique de la couleur bleue. Dans Vers le large (p. 63) de 1975-1976, deux plages bleues – parentes puisque bleues mais divergentes par leurs caractéristiques – sont situées de part et d'autre d'une bande médiane et verticale aux tons bleus variables, et seraient presque dérangeantes si elles avaient été juxtaposées. Celle de gauche, associée à la nuit, comme celle de droite évoquant la lumière du jour sont sans horizon et occupent entièrement l'espace. Poème marin (p. 64) de 1975-1976 varie et modifie cette assonance/dissonance dans une composition horizontale. Pavane pour un soir d'été (p. 75)

de 1976 réunit dans le bleu les verticales et les transversales. L'artiste, foncièrement sous l'emprise du bleu, peint lentement, respire paisiblement, mais avec une concentration qui parfois coupe le souffle.

En 1976 Jean-François Comment peint Le Mystère (p. 65), qui occupera une place centrale dans sa méditation sur la couleur. Bleu sur bleu, un carré horizontal émerge au centre de l'espace mouvant du tableau, et seules les variations d'intensité de la couleur permettent d'en distinguer les contours vibrants.

Dans sa série Hommage to the square, Josef Albers (1888-1976) peint, sur une toile divisée en quatre, des carrés ayant très précisément la même couleur fondamentale. Il ouvre alors alternativement des perspectives en profondeur ou en relief aux yeux du spectateur. Chez Jean-François Comment, le processus est tout autre. Il est musical, comme l'éveil d'une résonance au contact d'une autre qui expire au loin mais demeure pourtant toujours présente. C'est une incantation, comme celle de Rilke dans un de ses derniers poèmes, Le Magicien:

"Il l'appelle. Ça tressaille dans ses profondeurs et ça se dresse. Qu'est-ce qui se dresse ? L'autre, tout ce que lui n'est pas, accède à l'être."

Le peintre américain d'origine russe, Mark Rothko (1903-1970), appelait ses tableaux des "icônes" – comme cette grande huile de 233 sur 173 cm, Sans titre, de 1968 - dont les modulations de couleurs, souvent identiques, parfois contraires, résonnent telle une musique d'orgue montée des profondeurs. La parenté spirituelle du langage pictural de Jean-François Comment et de Rothko est incontestable même si chacun d'eux possède sa propre formulation. C'est le calme de l'immersion, l'impassibilité de celui qui se dérobe au monde, la profonde interpellation des lointains domaines spirituels, qui s'expriment dans Le Silence (p. 66), peint en 1976 par Jean-François Comment. Les deux bandes de couleurs cristallines, au bas du tableau, offrent tant au peintre qu'au spectateur un appui pour ne pas glisser dans l'infini. On retrouve ici l'attitude du maître zen, attentif face au novice. Le signe est donné. La fine ligne verticale est traversée horizontalement, à son extrémité supérieure, par une autre ligne. Et du point de croisement naissent deux axes qui montent en oblique et nous conduisent dans l'au-delà. C'est un engramme de méditation, qui à la fois se dérobe à celui qui l'étudie mais contient néanmoins une réponse qui sera personnelle. Dans l'œuvre tardif de Rembrandt (1606-1669), notamment les toiles de l'année de sa mort, on peut contempler l'un des nombreux autoportraits qui représentent, méditatif, ce chercheur de la vérité humaine. L'artiste, vieilli et fatigué, est vêtu de sa blouse de peintre et tient palette et pinceau. Il est debout devant deux cercles coupés par les bords du tableau. L'un des deux cercles est

partiellement dissimulé par le personnage mais l'autre non, devenant ainsi signe du destin. Il signifie l'accomplissement, car l'homme et l'œuvre approchent de leur fin. Jean-François Comment travaille de 1971 à 1978 à un tableau qui le touche et nous émeut. On y distingue, bleu sur bleu, un cercle barré de stries noires au centre d'une toile carrée bleue de 150 sur 150 cm. Selon d'anciennes cultures, le carré symbolise le centre du monde, d'où naissent les quatre fleuves qui coulent dans le paradis. C'est aussi le centre de la partition en quatre des cathédrales. Sont également associés au chiffre quatre les éléments fondamentaux, la terre, l'eau, l'air et le feu. Ou encore la ville idéale à plan carré de la Jérusalem céleste à la fin des temps. En choisissant son titre L'Arbre de mer (p. 68), l'artiste a souligné le sens cosmique de son œuvre. Ainsi s'achève une période de la vie créatrice de l'artiste. Mais rien n'est terminé, car s'amorce une nouvelle phase, celle de l'approfondissement.

Sublimation

C'est dans les années quatre-vingt que la peinture de Jean-François Comment atteint une dimension étonnante dans la sublimation créative. On pense ici aux mots du poètephilosophe Novalis: "C'est toujours vers l'intérieur que se dirige le chemin mystérieux." Ainsi, le regard du peintrecréateur et – par le truchement des œuvres – celui de l'observateur descendent vers les profondeurs. S'ouvre alors une nouvelle faculté de pénétration. La Fenêtre du poète (p. 74) réalisé entre 1978-1982 présente un carré mouvant d'un bleu profond et délicatement lumineux. Dans le jardin du couvent zen Ryoanji à Kyoto, une pierre ronde encadre une vasque carrée. Celui qui veut accéder à la beauté du jardin de pierre Seki-tai passe devant en suivant le ruisseau qui s'écoule sur la mousse. Avec la cuillère de bambou, il recueille trois fois de l'eau claire à la fontaine pour se purifier la bouche. Il est alors prêt pour la méditation du Mu-tai, "Le Jardin du néant ". avec son gravier blanc soigneusement ratissé d'où émergent quinze rochers sans qu'on puisse jamais en embrasser plus de quatorze du regard : Ku-tai, " Jardin du vide". On a beau accéder à la connaissance, l'étrange mystère demeure. Comment un homme pourrait-il saisir la globalité ? De retour dans le monde ordinaire, après le silence du couvent, on lit sur la bordure de la fontaine, gravés en kanji japonais, les mots : " Ware Tada Shiru Taru", paroles d'un vieux maître zen : " Moi seul sais à quel point j'ai atteint la plénitude." La peinture de la maturité de Jean-François Comment est née d'une méditation dont elle devient le témoignage. Elle continue d'évoluer sous le même signe. L'artiste ne cherche plus vraiment son écriture et sa couleur. C'est bien davantage la forme qui le choisit. Les mouvements de son

pinceau vivent d'un élan intérieur. La main de l'artiste

est " siège d'un instinct " (Novalis), tout comme le pied du

danseur, dans l'extase de son art, et malgré de longues répétitions sous étroit contrôle, est totalement libre Ainsi, rien n'est déterminé. Tout est certes préparé. Tout est sans cesse vérifié dans une confrontation permanente de l'artiste avec les partitions de notre monde. Mais l'œuvre n'existera qu'en tant qu'événement autonome né de l'impulsion créatrice. L'esprit, l'âme et la main seront les instruments des forces supérieures. Klee vécut ainsi son expérience de créateur Le lien entre notre vision des choses et la réalité est un mystère. La philosophie chinoise du bouddhisme, dont s'inspire Chang Chung-Yuan dans son texte "Tao, zen et force créative " (1963), se fonde sur deux concepts clés. "Shih" est l'événement mais aussi la forme. Un événement est néanmoins plus qu'un état stable, il est une réalité effective dans le processus du mouvement. "Li" est alors la cause ou le principe. "Li" et "Shih" sont étroitement mêlés, de même qu'il n'existe pas d'eau qui ne soit aussi vague. Ainsi s'interpénètrent Bouddha et l'être vivant, ainsi en est-il du créateur et de son œuvre. Dans Petite musique d'automne, une toile travaillée durablement de 1977 à 1983 et qui porte cependant la marque d'impulsions spontanées, flamboie un rouge broché de jaune solaire dont la tonalité rappelle les blés mûrs. Le sentiment de menace conféré par la dramatique intensité du bleu et du jaune des dernières images de champs de blé de Van Gogh disparaît ici au profit d'une chaude plénitude

Poésie du titre

Jean-François Comment a coutume de donner des titres poétiques à ses tableaux, autre tentative pour formuler ce qui a été agencé sur la surface de la toile par le biais d'une écriture née du pinceau et des couleurs. Ce sont des associations, jamais contraignantes. De simples repères pour aider la contemplation de celui qui regarde. Au fond, ces titres ont la même utilité que les notations de tempo dans le manuscrit d'un compositeur. Ces dernières offrent un vaste champ à l'interprétation raisonnablement libre de l'instrumentiste ou de l'auditeur. Musique, poésie et accords spirituels résonnent dans ces titres. On lit les appellations attribuées par le peintre aux tableaux puis on médite face à Profondes et mystérieuses, les nuits du Nil (p. 91), triptyque des années 1983-1988; Dans la nuit comme un rêve des années 1985-1994; Promenade sur

l'étang (1990-1993) avec ses souvenirs d'événements aquatiques ; La Mélancolie du soir (p. 122) de 1995-1998 zébré de craquelures ; Soir tourmenté (p. 125) de 1994-1998 ; Soir japonisant de 1996 au vert profond ; Dans la brume comme un bouquet, de tonalité gris vert (1990-1993) ; Inscrit sur l'aube (p. 101), toile blanche, tableau poétique qui vit lentement le jour entre 1990 et 1994.

De ce florilège de titres de tableaux de la maturité cités au hasard – concentré de poèmes colorés, variés et tracés au pinceau – jaillissent, tels des sismogrammes d'émotions contenues, la subtilité et la mélodie des accords.

Le peintre a d'ailleurs intitulé Poème rouge l'une de ses petites huiles de 1997.

Cinquième digression : rouge et vert

Une difficulté fondamentale persiste dans notre façon de percevoir le tableau : " l'image " doit devenir " mot ", ce qui est visible dans le médium " tableau " doit être transféré dans un autre médium, celui du " langage ", pour le spectateur. Cette démarche n'est jamais totalement satisfaisante : tout discours, qu'il soit " sur " ou " de " la couleur, exprime une perception subjective. Le rouge et le vert de l'artiste sont-ils vraiment aussi mon rouge et mon vert ? L'aspect chromatique du matériau, les particularité de la matière, la couleur physique seront appréhendés selon l'éclairage — celui qui regarde identifie et nomme les couleurs en fonction des conditions dans lesquelles ils les

perçoit. Mais ces noms attribués aux couleurs entretiennent avec la réalité subjective une relation aussi imprécise qu'incertaine.

Nous utilisons quotidiennement des références qui nous paraissent naturelles. Vert pâle et bleu ciel, jaune citron et rouge rose sont des mots qui, d'expérience, signifient la même chose pour tout le monde, tant pour celui qui les évoque que pour son interlocuteur. Les études scientifiques sur les couleurs, leurs effets et ce qui en découle remplissent les publications spécialisées qui conduisent à des échantillonnages, des classements, des séries de chiffres et de données informatisées dépourvues de réalité visuelle. Or, pour celui qui regarde, la perception de la couleur dépend du processus interne de sa propre vision par le truchement de l'œil et du nerf optique. Mais cette expérience recoupe-t-elle l'expérience chromatique particulière au peintre ? Cézanne énonçait à Gasquet ses préoccupations sur la couleur : " La nature, j'ai voulu la copier, je n'arrivais pas. [....] J'ai été content de moi lorsque j'ai découvert que le soleil, par exemple, ne pouvait pas se reproduire, mais qu'il fallait le représenter par autre chose... par la couleur. '

Mais la vraie couleur pour le peintre correspond-elle à ce qui est vrai pour le spectateur? Pour " entendre " avec les yeux le message du tableau, il faut être patient et silencieux. C'est pourquoi nous ne pouvons évoquer ce que nous voyons qu'avec toute la prudence nécessaire.

Le tableau demeure souverain. Il parle pour lui-même, éveillant en nous des résonances impossibles à appréhender par le seul entendement. Gauguin (1848-1903) estimait au'une œuvre devait exister comme un accord magique, avant même de pouvoir identifier son sujet ou sa forme. La question de Faust demeure d'actualité : " De quelle façon dois-je t'appeler afin que je te concoive?' L'amour est rouge comme le sang bouillonnant. Le rouge et le vert - couleurs fondamentales - sont devenus des symboles. Chaque symbole est, pour paraphraser Goethe, la chose elle-même. Ici, dans les tableaux, c'est le pigment rouge. Mais c'est l'objet sans être l'objet : un miroir spirituel, une représentation concentrée et cependant identique à ce qu'il symbolise. On peut se représenter un symbole comme un ensemble de cercles concentriques autour d'un centre seulement deviné. Et nous sommes là, à la périphérie, dans l'espoir de s'approcher et de s'aventurer jusqu'à ce centre dont on sait très bien, en même temps, qu'on ne peut l'atteindre dans son cercle ultime. Le symbole ne peut être appréhendé dans sa globalité et ne se décrypte que pas à pas, dans une méditation qui ne connaît pas de fin. Le rouge est certes rouge, mais il est aussi beaucoup plus : couleur séduisante et menacante, agressive et insaisissable. Le rouge, c'est le feu qui menace l'homme et qui pourtant lui vient en aide. Le rouge, c'est la force originelle de l'univers de son début à sa fin. Le rouge, c'est l'incandescence et la chaleur, mais aussi l'incendie et la

révolution. Le rouge, c'est la couleur de la divinité toute puissante. C'est dans un buisson ardent que le Seigneur est apparu à Moïse sur le mont Horeb. Le rouge est la couleur de la puissance et de l'homme. Le yang rouge masculin s'unit, à la fois limitant et limité, au bleu féminin du yin, dans le signe du Tao. Pour l'alchimie, le lion vert se consume dans le dragon rouge de la quintessence, le Rubedo.

Dans un sonnet du recueil Premiers vers, Arthur Rimbaud (1854-1891) a attribué des couleurs aux voyelles :

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles Je dirai quelque jour vos naissances latentes... I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles Dans la colère ou les ivresses pénitentes..."

Pour en éprouver parfaitement les effets, on doit, selon Goethe dans la sixième section de sa *Théorie des couleurs*. "environner l'œil tout entier avec une couleur... on s'identifiera alors avec la couleur, elle accordera l'œil et l'esprit à l'unisson ".

Méditations sur la couleur

Le peintre Jean-François Comment, dans la période de plénitude d'une œuvre lentement mûrie, médite en peignant la couleur. Il se donne à la couleur et est absorbé par elle. Il s'agit d'un processus complexe. Où se situe l'élément déclencheur? Les processus qui génèrent la peinture sont intimement liés à la vie de l'artiste et leur déclenchement peut être subit : une promenade et son lot d'observations de la nature, un face-à-face, un souvenir, un geste évocateur, un son qui fait écho... Ainsi, se déploient-ils dans le temps et la durée, régressant brusquement pour resurgir et retrouver toute leur intensité des années plus tard. Mettre une fin est souvent un acte bien délicat. À l'image de l'alchimiste qui cherche l'or, on ne saurait forcer la grâce qui permet l'aboutissement d'une œuvre. Sans cesse, il faut du travail et de la concentration, mais surtout de la passion. À l'encontre de toute prudence et de tout repli sur soi, il faut avoir la foi en l'espoir que la réussite vous sera accordée.

Au fil de ma dernière contemplation des œuvres de Jean-François Comment exposées à Porrentruy durant l'été 1999, je me suis souvenu des expériences sur la couleur que Paul Klee relate dans son journal, au soir du 16 avril 1914. Il séjournait à l'époque avec ses amis peintres, Louis Moilliet (1880-1962) et August Macke, à Kairouan. Pendant la traversée de Sardaigne en Tunisie, Klee, jusqu'alors surtout dessinateur et graveur, avait ressenti l'intensité de la couleur autour de lui. "La clarté colorée du paysage est pleine de promesses. Macke le ressent aussi. Nous pressentons tous les deux que nous allons bien travailler ici. "Klee devine ce qui grandit en lui. À Kairouan, il a le sentiment de vivre un soir "d'une couleur d'autant plus tendre qu'indubitable... heures heureuses... Cela pénètre

en moi si profond et de façon si douce, je le sens et j'en suis si sûr... La couleur m'a... Elle m'a pour toujours, ie le sais. Tel est le sens de cette heure heureuse : la couleur et moi ne faisons qu'un. Je suis peintre. " Et, le jour suivant, viendra cette phrase jubilatoire : " Je ne suis qu'œil. " Jean-François Comment lui aussi n'est qu'œil. Par le truchement de sa main, mue par une vision intérieure, ses tableaux ne sont que couleurs et respirent en couleurs. Pluie d'azur (p. 112) de 1994-1996 et Écrit sur le ciel (p. 115) de 1996 sont en bleu. Bouquet de soleil (p. 111) un format vertical de 1990-1996, vibre en jaune avec des traces de lumière ascendante et sismique, Poudre solaire (p. 116) un format horizontal de 1995-1996 où les pigments jaunes s'étalent en larges empâtements, a été précédé par le puissant triptyque Éclaboussé de soleil (p. 86) une lente genèse picturale des années 1983-1989. De temps à autre, le balancier des recherches chromatiques repart en sens inverse. De cet affrontement permanent avec la couleur naissent parfois encore des œuvres témoignant de périodes plus sombres. Ainsi Rêvé dans la brume (p. 102) datant de 1990-1994, avec son gris pâle et son violet gris, ou Soir tourmenté autre toile des années 1994-1998 dont le vert recouvert de gris bleu est une survivance des zones d'ombre.

Si Jean-François Comment a connu des débuts prometteurs dans les années quarante avec ses personnages et ses paysages, sa sensibilité fera de lui un maître dans une tout autre voie. Son langage de peintre a gagné en spiritualité. Et il a eu la grandeur de savoir garder une certaine réserve ou retenue dans sa richesse picturale, comme c'est par exemple le cas dans *Empreintes discrètes* (p. 120) de 1997-1998. Les événements intérieurs ou extérieurs, éléments constituants de la vie extravertie comme de la vie introvertie, sublimés par la force créatrice, comme dans *La Chaude Journée* (p. 118) de 1997-1998, génèrent une densité de l'expression chromatique qui parle au spectateur, pour peu que ce dernier prenne le temps d'être réceptif. En contemplant *Musicale* (p. 121) de 1997-1998, toile gorgée de lumière, on sent la couleur frissonner comme un épiderme.

Dans le panorama contrasté de la peinture suisse et de la peinture européenne des dernières décennies, l'œuvre de Jean-François Comment tient une place importante. L'omniprésence du danger et cette conscience de devoir l'affronter, comme dans toute situation où l'homme est face à l'extrême sont clairement perceptibles dans une des dernières œuvres du peintre, La Chute d'Icare (p. 126) de 1999.

Jean-François Comment a, par son œuvre, marqué notre époque d'un sceau qu'on ne saurait ignorer, qui est incontestablement le sien et qui perdurera.

Robert Th. Stoll

Y a-t-il un moment où tu peux situer l'éveil de ton désir de devenir peintre ?

On ne peut pas répondre d'une façon aussi simple. Disons que déjà adolescent, vers douze ou treize ans, la peinture m'intéressait, sans savoir ce que c'était. Je copiais des reproductions de L'Illustration, le grand journal français de l'avant-guerre, où il n'y avait que des peintres académiques, sans aucun intérêt artistique. Mais enfin, c'était une image, je copiais ces choses-là. Je n'avais aucune notion de l'art mais le désir s'est vite précisé. J'ai arrêté de copier les illustrations.

Il y avait un peintre local, à Porrentruy, qui s'appelait Willy Nicolet. J'ai pris des leçons particulières chez lui, durant trois ou quatre ans, environ une fois par semaine; je travaillais sur le terrain et dans son atelier.

Il y a eu aussi un autre événement déterminant. Je suis tombé gravement malade, une sinusite aiguë qui s'était portée sur le cerveau, on me pensait perdu. J'ai été hospitalisé plus de trois mois à Berne.

Et j'ai l'impression que ce long séjour couché a accéléré un mûrissement, par rapport aux autres adolescents. Je me suis trouvé seul avec moi-même. Et une vérité s'est imposée: ma vie n'aurait de sens que si elle était consacrée entièrement à l'art. D'où ça vient, je ne sais pas, mais ça s'est vraiment imposé à moi: ou le théâtre, ou la peinture. Et celle-ci m'attirait quand même davantage.

Quels étaient les modèles qui nourrissaient ce fantasme de devenir peintre ?

Je ne connaissais pas l'œuvre des grands peintres, à part Van Gogh ou Cézanne mais d'une manière très vague, par quelques reproductions, car il y avait peu de livres d'art.

Ce devenir peintre, tu le voyais sous quelle forme ?

Avec un romantisme d'adolescent, Montmartre, Paris, les Beaux-Arts, en croyant que c'était une bonne école, alors qu'à cette époque c'était un désastre. Nicolet avait dit à mes parents que j'étais doué, qu'il fallait me laisser aller dans cette voie. Ma mère était presque persuadée, mon père pas du tout.

L'intérêt pour les choses de la culture me venait du côté de ma mère, qui était passionnée de littérature. Son père était ferronnier d'art, il y avait une espèce de tradition ; son frère, géomètre, était par ailleurs sculpteur animalier. Mais c'était un " à-côté ", il fallait avoir un " vrai métier " pour gagner sa vie. La bourgeoisie des petites villes trouvait inconcevable qu'on puisse être uniquement artiste. Alors c'était comme un rêve, une utopie merveilleuse, que je voulais malgré tout réaliser ; il faut s'accrocher pour réaliser une utopie, mais c'est faisable.

Mes parents se sont finalement laissé convaincre, avec toutefois une condition de la part de mon père : que je passe un diplôme de professeur de dessin. Je suis donc arrivé à Bâle en automne 1938, après les grandes vacances d'été, et pendant six mois j'ai suivi des cours de peinture. Je me vovais immédiatement artiste peintre, mais i'ai découvert la Gründlichkeit suisse allemande, qui était pesante. Le professeur de peinture, d'ailleurs excellent, Arnold Fichter, un artiste assez connu à Bâle, commençait par t'imposer des tabelles, comme pour les apprentis peintres en bâtiment qui apprennent à mélanger les couleurs. On passait un ou deux mois à faire ça. Pour un jeune homme qui sort de Porrentruy, qui rêve de vie de bohème... Mais ce sont des choses que je n'ai jamais regrettées, ça donne une base solide. Ensuite, en juillet 1939, j'ai commencé mon école de recrue, malgré la grande maladie que j'avais eue et dont je pensais qu'elle m'éviterait cette corvée. Observateur d'artillerie! Pendant quatre mois. Et arrivé au terme,

Avec tout ca, tu as obtenu ton diplôme en quelle année ?

j'ai rempilé pour la Mob, la guerre venait d'être déclarée.

En 1943. Sans perdre d'année, je crois. J'ai alors demandé à mon père de me permettre de rester six mois de plus, pour ne faire que de la peinture. Je pouvais choisir les cours que je voulais. J'ai eu Bodmer, le grand peintre, comme professeur. C'était un des maîtres de l'abstraction suisse, mais il n'admettait pas qu'on parle de ça pendant ses cours. Pour lui, l'abstraction ne s'enseignait pas, ça venait après. Ensuite, j'ai été invité à Genève par un ami

Tu aurais pu chercher un poste d'enseignant...

Non. Je n'ai jamais voulu. L'enseignement a une grande importance, il aurait été malhonnête de ma part de le faire par souci alimentaire, sans autre investissement personnel, en ne pensant qu'à ma peinture. Je pense qu'il faut se consacrer totalement et uniquement à son art. Et puis, j'avais fait la connaissance à Bâle de jeunes peintres avec lesquels i'avais beaucoup de contacts vraiment fructueux, amicaux. Max Kämpf par exemple. C'était un type très doué, déjà une vedette. Il avait un métier, peintre en bâtiment, et avait obtenu des bourses pour se former. C'est lui qui m'a appris à peindre à fresque. J'avais eu une commande, il m'avait dit qu'il me montrerait. Je me souviens de ses visites Au moment de reprendre le train pour Bâle, il entrait par la fenêtre, regardait l'heure, voyait qu'il avait encore deux ou trois minutes, ressortait et rentrait par une autre fenêtre. Il fallait qu'il fasse du théâtre. Beaucoup de gens sont comme ça. Coghuf aussi était un homme à qui il fallait du

théâtre, qui se fabriquait une personnalité, une légende. Certains artistes en ont besoin, à l'exemple de Picasso, et d'autres pas du tout, comme Braque. Je fais à coup sûr partie de la deuxième catégorie.

À Bâle, j'étais avec des gens qui n'avaient pas un rond, c'était plus facile. Tandis qu'à Porrentruy, mes copains étaient devenus de jeunes médecins, avocats, ingénieurs, etc. J'en ai souffert, sans le dire. On se retrouvait dans un bistro. pour eux il n'y avait pas de problème. Ils soupaient là, moi je prenais l'apéritif et puis j'allais manger dans mon coin ; j'avais trouvé un atelier entre-temps

Est-ce par désir, ou par les hasards de l'existence, que tu t'es mis à peindre les paysages d'Ajoie ?

Par nécessité intérieure. Il y avait deux peintres importants dans le Jura qui vivaient de leur peinture. Je ne les connaissais que de nom : Schnyder, à Delémont, et Coghuf, un Bâlois qui avait choisi les Franches-Montagnes. Ces deux peintres faisaient la démonstration qu'on pouvait peindre à Delémont ou à Saignelégier. Alors je pouvais aussi faire des choses à Porrentruy. J'ai toujours aimé cette région, j'entretiens un rapport presque charnel avec les paysages d'Ajoie. Encore maintenant. Dans le Jura, les couleurs sont dures, les verts sont vraiment vert épinard et à chaque retour de voyage, revenant du Sud ou de Bretagne. pendant un jour ou deux, tu ressens cette agression du paysage. Mais le troisième jour tu es repris par ca.

C'est vallonné de facon discrète, vivante, ces bosquets... Je connais beaucoup de gens qui, lorsqu'ils reviennent en Ajoje, ont eux aussi le sentiment de respirer plus largement qu'ailleurs.

À ce moment-là, mes liens avec mes copains de Bâle ont étrangement été plus fréquents que quand j'habitais sur place. Avec Kämpf, Weidmann et quelques autres, nous avons formé le Kreis 48, simplement en référence à l'année de sa création. Ils venaient aussi souvent me voir. Notamment pour le vernissage de ma première exposition personnelle à Porrentruy, en 1949. Nous parlions sans cesse de peinture. Maintenant, à un vernissage, les gens parlent de tout sauf de ce qui est au mur. Nous discutions de nos travaux réciproques, nous nous critiquions, nous nous louangions, avec d'intenses débats, c'était important. Mais il n'y a jamais eu de ligne artistique imposée. Chacun était libre. Ce "Groupe 48" était basé sur l'amitié, avec des gens qui recherchaient sérieusement leur

Pourquoi avoir fondé un groupe ?

Nous l'avons fondé contre la SPSAS (Société des peintres. sculpteurs et architectes suisses), qui était le groupe suisse officiel, fédéral, et qui menait une politique que nous

art, sans aucune direction préalablement définie. Kämpf a

certainement exercé une influence sur certains d'entre nous à

un moment donné, jusqu'à ce que nous nous en dégagions.

trouvions absolument dégueulasse. Il y avait des gens d'un certain âge qui se soutenaient entre eux, sans laisser aucune place aux jeunes. Il y avait déjà eu le " Groupe 33 ", bien plus important que le nôtre, et qui s'était insurgé contre l'académisme de son époque. Le " Groupe 33 " était très proche des surréalistes, des abstraits, et appuyé par la bonne société bâloise éclairée. Tandis que nous, nous étions surtout dans les milieux ouvriers, socialistes, La première grande exposition du " Groupe 48 " a eu lieu en 1950, à la Kunsthalle de Bâle. Sans groupe, nous n'aurions pas eu cette exposition collective.

Dans le " Kreis 48 ", il y avait aussi Hans Weldmann ?

Oui, c'est avec lui que j'étais le plus lié. Il a toujours été très voyageur, et pendant des années j'ai eu la clé de son atelier dans ma poche, avec la possibilité d'y loger quand il était absent. Une belle marque d'amitié. Sa femme, Gritli, était une grande amie de Jeanne. Une femme formidable. Ils venaient souvent à Porrentruy, et les premiers vernissages des expositions que je faisais à Bâle se terminaient en foires renommées. Et puis, au bout d'un certain temps, chacun va dans sa direction et a moins d'intérêt à ce que font les autres. Mais l'amitié est restée...

À Bâle, tu as aussi rencontré Beyeler...

Oui, par Weidmann, dont il était un grand ami. La première exposition du " Groupe 48 " s'est d'ailleurs tenue chez

Beyeler, qui avait repris un commerce de livres anciens, mais cela ne correspondait pas vraiment à son désir, il achetait des lithos. C'était surtout la peinture qui l'attirait. Nous nous étions retrouvés à Paris en 1948 avec Weidmann et d'autres artistes bâlois. Beyeler allait dans de petites galeries qui vendajent des estampes, des gravures, des lithos, à des prix dérisoires. Il les empruntait jusqu'au lendemain et, le soir, il venait à l'hôtel, les étalait sur le lit, rue Gît-le-Cœur, et nous demandait notre avis. Nous avons donc fait notre première exposition dans sa galerie. Il avait mis des rideaux gris pour masquer les livres et nous accrochions de petites choses, des aquarelles, devant les rideaux. Nous avons ensuite fait, dans d'autres locaux, plusieurs expositions qui ont eu un certain retentissement, jusqu'au jour où Robert Th. Stoll nous a invités à la Kunsthalle.

Comment définirais-tu cette première phase de ta peinture ?

Je dirais " expressionnisme bâlois ". Pas coloré comme les expressionnistes allemands, comme Kirchner... Je me souviens d'une exposition de Coghuf, pendant la guerre, à la Kunsthalle de Bâle, je ne le connaissais pas encore, ça m'avait ébloui. Enfin un grand peintre! Quelle force d'expression, et les couleurs, tout ! Un éclat de liberté.

Tu me parlais un jour d'admirations contraires, du genre Rouault et Bonnard...

S'il y a deux peintres extrêmement opposés, c'est bien

Bonnard et Rouault. Ils m'attiraient autant l'un que l'autre. Je ne peux pas l'expliquer. J'ai fait beaucoup de toiles dans l'esprit de Rouault ; et d'autres dans l'esprit de Bonnard. Ce ne sont pas des copies, mais j'étais influencé par ces mondes vraiment opposés, ça se mêlait, les deux m'attiraient. Pas dans le même travail. Une série durait quelques mois, et puis il y avait une série influencée par l'autre. Il y a aussi eu Matisse. Et Picasso, qui a influencé tous les peintres de ma génération, soit en termes d'admiration, soit sous forme de rejet. Ta propre voie, tu ne la trouves pas tout de suite. Tu dois digérer des influences, et après, tout à coup, tu fais du Jean-françois Comment. Je dirais que ça s'est situé vers la fin de la période figurative. Là, j'ai eu vraiment l'impression de faire des choses bien à moi. Mais il y a toujours deux tendances, une expressionniste, et une autre plus calme, plus intérieure. Une fois introverti, une fois extraverti. C'est en moi, je ne décide pas, cela se manifeste ainsi. Au demeurant, j'ai toujours pu observer une chose étrange.

Dans chaque période apparaît une toile qui n'a rien à voir avec les autres. Je me souviens d'une Nappe rouge par exemple, qui était isolée, difficile à intégrer au reste dans une exposition. Cela a aussi été le cas d'une Petite

Ces toiles étaient absolument isolées, ou les boutures de quelque chose à venir ?

Des boutures oui, qui annonçaient la couleur par exemple,

mais je ne le savais pas sur le moment. Cette Nappe rouge était fluide, mince de matière, alors que les paysages d'alors étaient assez empâtés. Ce vif coloré est revenu après. C'était peut-être une façon inconsciente d'annoncer quelque chose, mais des années avant.

Est-ce à ce moment que se constitue l'imaginaire des couleurs qui t'accompagnera pour le reste de ta vie ?

Mes premières toiles abstraites sont encore très proches des couleurs de ce pays. Petit à petit, au fil des ans, la couleur pure a pris de plus en plus d'importance

D'ailleurs, dans les dernières toiles figuratives annonçant l'abstraction, la couleur a plus d'importance que deux ou trois ans auparavant

Certaines toiles de 1952 ou 1953 (les Marchands de poisson ou les Pêcheurs) sont déjà très colorées, beaucoup plus que mes paysages d'Ajoie, ou que la série des "Putains". Elles annoncent la couleur pure.

Cette série de monotypes que tu appelles les " Putains ".

Ca veut dire " putains " ! J'étais influencé par Rouault, qui n'a jamais fait de belles femmes nues, mais plutôt une critique sociale. Je me souviens, lors de mes premiers séjours à Paris, de la découverte des putains des Halles, de la chair humaine avariée, c'était horrible, et beau dans son horreur.

On arrive au passage à l'abstraction...

Les premières toiles " abstraites " datent de 1957, même si la période transitoire remonte à 1952-1953.

J'éprouvais le besoin de faire une peinture qui soit plus une peinture en elle-même qu'une peinture qui représente quelque chose. Ça s'est d'abord concrétisé par le refus de la perspective. Que tout soit sur un plan. À partir de là, ça a travaillé lentement...

Entre l'abandon de la perspective et le passage à l'abstrait, il y a quand même un grand écart..

Non. J'ai toute une série sur le motif de la table noire. Ça commence par être un peu à la Matisse, et petit à petit tu sens que la table noire disparaît. Mais la figure est encore à la base du travail. Sauf à la fin, où il faut vraiment savoir que c'est une table noire. Tu vois un rond noir au milieu d'une toile, mais tu ne vois plus une table. Pourtant, moi, je sais que c'est une table et que ce qui entoure ce rond noir, ce sont des rideaux, des chaises, un tapis. Ça part de quelque chose de vu, de vécu, qui est transcrit de façon picturale. À un moment donné, il y a eu le grand déclie : passer de cette phase-là, déjà bien loin de la figuration dont on a parlé, à l'abstraction. Je crois que les vitraux de la chapelle de l'hôpital de Porrentruy ont marqué une date importante. C'était un grand travail, une grande surface ; j'ai fini les cartons en 1956, j'y pensais déjà en 1955. Il y avait encore une idée de forêt, très stylisée.

J'appelle ça encore " figuratif", même si on ne voit plus du tout de forêt, car ces arbres, je voulais les traduire. Tout comme La Grande Forêt, qui passe pour ma première toile abstraite, ne l'est pas tout à fait, car je sais que c'est une traduction de ce que j'ai vu. Ce n'est pas encore informel ou non figuratif, expressions plus justes pour moi que " abstrait ".

La forêt a-t-elle constitué pour toi une grammaire des

Un arbre, c'est merveilleux. C'est impressionnant. Quand je vais en forêt, il y a des arbres que je prends pour des amis, je les touche.

L'autonomie du pictural aurait pu partir dans du

Oui, comme dans les tables noires. Les dernières sont très construites. Tout à coup j'ai eu une révolte contre cette construction, un besoin d'échapper à ça, en me disant que ça ne me mènerait pas plus loin, que je ne pouvais pas aller plus loin dans cette voie.

Tu ressentais la forme géométrique comme une

Voilà! Et j'ai voulu la faire éclater, pour aller vers une plus grande liberté que cette géométrie à laquelle j'étais arrivé tout en restant encore influencé par la nature.

Une fois libéré du motif, qu'est-ce qui t'a fait avancer ?

Lorsque je peins, je ne sais pas ce qui me fait avancer. Sans doute une recherche de liberté, d'expressivité. Un peintre m'a dit un jour : " La liberté ça ne se peint pas." Je lui ai dit que si, et que j'aimerais que toutes mes toiles puissent s'appeler Liberté. J'en serais fier. L'art s'efforce d'exprimer l'indicible. Si je pouvais dire ce que je ressens avec des mots, je serais poète, romancier ou philosophe. Mais je suis peintre.

Les premières toiles non figuratives que j'ai faites étaient préparées par des gouaches, des études à la gouache que je faisais en format réduit et que j'agrandissais sur la toile. Ensuite je me suis rendu compte que c'était là aussi une contrainte et que ce que je voulais, c'était la liberté totale. Alors j'ai commencé à peindre sans préparation aucune, directement sur la toile, sans savoir du tout ce que ça donnerait. Il n'y avait plus que la toile, les tubes de peinture, le pinceau, la main. C'est tout. Et le besoin de faire quelque chose.

As-tu vécu cette période de façon euphorique ou complètement angoissée ?

Du point de vue de la recherche picturale, de façon euphorique. Vraiment, je conquérais une liberté, et c'est toujours excitant. Sur le plan existentiel, disons financièrement, c'était plutôt angoissant. Je commençais à avoir un certain succès avec mes œuvres figuratives,

à en vendre, pas beaucoup mais enfin... Partir dans l'abstraction, c'était recommencer à zéro.

Il y a, dans la première période " abstraite ", un abandon momentané des couleurs vives...

C'est peut-être lié aussi à la lutte pour l'indépendance du Jura, qui était quadrillé par des dragons bernois, et dont le peuple était opprimé. En même temps, il y avait la lutte et la liberté qu'on cherchait. C'était enthousiasmant, La libération du canton du Jura a eu lieu en 1974. De 1960 à 1970, c'était noir. La lutte commençait de se durcir et le gouvernement bernois voulait éteindre cette lutte patriotique. Les titres de cette époque sont éloquents : Révolte, Combat, L'Assaut, Le Réveil, Éclate, Liberté!, De la grotte sombre à l'Orient étoilé (p. 45), etc. Sur un autre plan je pourrais te répondre que les couleurs empâtées sont moins vives et moins lumineuses que les couleurs liquéfiées. Il y a cependant de la couleur dans certaines de ces toiles, je pense au Voyage en mer (p. 28). La couleur existait, quoique moins lumineuse.

Il semble toutefois que le geste était plus important

C'était le cas. Cela s'imposait à moi comme ca.

Comment s'opère la décision d'aller vers de l'empâté, après la première étape, celle de la Grande Forêt, très à plat ?

À ce moment-là, je n'utilisais pas encore des pots de peinture mais une palette (que je garde sentimentalement). Je ne sais pas le pourquoi de ces choses, mais c'est une facon d'organiser le travail.

Avais-tu déjà connaissance des peintres américains. à ce moment-là ?

Non, D'abord ca a été Manessier, Estève, Mathieu, De Staël, Je les ai découverts chez Beyeler, ainsi qu'à Paris, mais on en parlait peu, ils vivaient mal et n'étaient pas encore les vedettes qu'ils sont devenus par la suite. Je me souviens d'une exposition de peinture contemporaine à la Kunsthalle de Bâle avec Riopelle, Karel Appel, Moreni et Mathieu. Et c'est encore à Bâle, grâce à Rüdlinger, qu'on a découvert l'art américain, avant Paris, En 1956, Pollock, Rothko, Clifford Still, etc. Ça a été un choc! J'étais déjà dans cette mouvance, et ca me confirmait dans la voie... Ça me donnait de l'énergie.

Quelle a été l'importance du travail des vitraux par rapport à ta mutation vers l'abstraction ?

C'est l'architecte Charles Kleiber qui avait suggéré de passer une commande à un jeune peintre ; il aimait ce que je faisais et m'avait déjà acheté des toiles. Il v avait les vitraux de Manessier aux Bréseux, de Léger à Audincourt, c'est à peu près tout ce que j'avais vu. Là, dans la chapelle de l'hôpital de Porrentruy, il fallait du vitrail en béton

armé, l'architecture l'imposait, donc des dalles de verre. Je sentais qu'il fallait ça. J'aurais aussi pu recourir au verre antique, mais je sentais que ça ferait trop léger, que ce ne serait pas assez puissant pour le bâtiment. Lorsque je faisais ces projets pour les vitraux, la forêt était encore en moi. On sent les constructions d'arbres, de branches, de troncs, etc. Comme dans les toiles. Les gens ne le voyaient pas, mais moi je le savais. Or je me suis débarrassé de ce motif une fois les cartons terminés. Dans le vitrail, la lumière tient à la magie du verre. Elle est donnée par le matériau. Quand je fais un vitrail, une discipline m'est imposée par la technique et par l'environnement, un lieu public, une église, la fenêtre a telle forme... Il faut travailler avec ça. On ne peut pas s'imposer avec une chose qui hurle, et qui fout tout en l'air. Il faut rester quand même discret, respecter l'environnement, c'est le premier impératif. Le deuxième impératif est technique. On joue avec des plaques de verre rendues vivantes par leurs défauts, c'est ce qu'on cherche avec le maître verrier lors du choix des couleurs. Mais bien avant d'en arriver là, je dois chercher la couleur qui s'impose Dans un local, une église, tel vitrail doit être dans les bleus, tel autre peut être dans les rouges.

Il y a beaucoup de peintres qui savent ce qu'ils vont faire, et qui le font. Moi, non. Je commence par de petites maquettes, au 1/10 en général, faites comme des aquarelles, avec un dessin qui revient dessus comme les

lignes de plomb, qui s'approche déjà un peu du vitrail tel qu'il sera réalisé. J'en fais une grande quantité et ensuite je choisis celles qui ouvrent une voie possible. C'est la période la moins contraignante, comme des esquisses à l'aquarelle. Ensuite, ca se concrétise. Tous mes vitraux ont été conçus sur des cartons grandeur réelle. J'ai toujours travaillé de la façon la plus précise possible : une tache peut être juste au 1/10 ou au 1/20, et complètement fausse en grandeur réelle. Une ligne aussi. Les artistes français, Manessier par exemple. travaillaient au 1/10. Ça donne un immense travail au verrier, qui ne sait pas trop où il en est. Tandis que mon maître verrier, avec qui je collabore maintenant depuis longtemps, se sent tout à fait sûr dans son travail J'indique même sur les cartons la largeur des plombs. C'est important pour la dynamique du vitrail. Il y a donc la technique qui limite forcément la liberté. Avec le plomb dans les vitraux ou le béton armé dans les dalles de verre, la forme doit être précise. Ce qui n'existe pas dans ma peinture, ou très rarement.

As-tu le sentiment que chaque fois que tu as fait des vitraux cela a infléchi ton travail de peintre ?

Les premiers vitraux, ceux de la chapelle de l'hôpital, ont peut-être précipité le passage à l'abstraction. Autrement, non. C'est tellement différent comme technique, comme conception, que l'un n'influence pas l'autre.

Et les monotypes, que tu as aussi évoqués et situés au moment de ton passage à l'abstraction ?

J'avais commencé par une série en noir et blanc, surtout des femmes. Weidmann était venu, en 1952 ou 1953. Il avait découvert cette technique avec un collègue et venait me montrer comment faire. On en avait fait une abondante série, je me souviens, pendant trois semaines, chez moi ; c'était un ancien atelier d'horlogerie, on était chacun dans son coin. Le sol était jonché de nos monotypes qui séchaient. Les miens, c'étaient notamment les " putains " à la Rouault dont nous avons parlé. Ensuite je suis passé à la couleur. Des nus à la toilette. assez "bonnardisants" (toujours ces influences contraires) mais très traduits, des nus rouges, c'était une révolution ici... Et tout à coup est partie l'idée de la série de monotypes de cirque, qui m'a occupé des mois et des mois. C'était en 1954. Des œuvres en plusieurs couleurs. Or le monotype demandait à être fait en une seule fois, parce que si on laisse sécher les encres complètement, le lendemain ça ne s'imprime plus, c'est foutu. Je préparais une plaque de verre pour chaque couleur, une rouge, une jaune, une bleue. Et une noire. La plaque était encrée au rouleau, je posais la feuille de papier, en commençant par la couleur la plus claire et en imprimant seulement les surfaces ou les traits que je voulais dans telle couleur. Je faisais ca avec une encre d'imprimerie, du savon noir, un peu de couleur à l'huile, une pâte spéciale qu'il fallait bien doser pour que

ça ne soit ni trop humide, ni trop sec, et la pression sur la feuille faisait que ça imprimait derrière.

Dans cette technique, il n'y a pas de correction possible, aucun repentir. C'est réussi ou raté. Pour les couleurs, à cause des passages successifs, je prenais des papiers spéciaux, légèrement transparents, mais où je pouvais toutefois deviner ce qui était déjà imprimé et avoir ainsi des repères. Je commençais le matin et finissais à 3 ou 4 heures de la nuit. Je prenais à peine le temps de manger. J'en faisais plusieurs à la fois. Chaque jour une dizaine sur chaque plaque. C'était passionnant.

As-tu été par la suite tenté de revenir à la figuration ?

J'ai fait une fois un retour, mais il s'agissait uniquement de gouaches, d'aquarelles, de paysages d'Ajoie. Vers 1968. Les gens ont cru que je revenais au figuratif. Ce n'était pas vrai. J'étais allé à Bâle, et en rentrant par l'Alsace, c'était au mois de juin, la campagne était merveilleuse et mon travail à l'atelier ne marchait pas du tout. Je me suis done dit : "Fais quelques aquarelles ", et ça m'a emmené assez loin. J'en ai fait toute une série, ce n'était pas un retour à la figuration, c'était plutôt un moment de détente. J'ai toujours pensé que l'abstraction est plus difficile que la figuration. La figuration, us au m modèle, un sujet que tu traites, c'est une béquille sur laquelle tu peux t'appuyer. Tandis que dans l'abstraction, il n'y a rien. Tu es dans l'inconnu complet, c'est la véritable aventure, avec tous ses dangers, toutes ses angoisses.

Tu as parfois eu recours à des éléments extérieurs, comme de la cendre.

La première fois que j'ai pris de la cendre pour la jeter sur la toile, je n'y pensais pas une heure auparavant. Ce fut une expérience rapide, brusque, qui est restée dans mon travail pendant plusieurs années.

Quant à un autre élément extérieur, le papier intégré dans la toile, je travaillais alors de grandes toiles au sol et il arrivait que dans la fougue de l'exécution le papier journal se mêle à la toile; cela n'avait rien à voir avec un collage médité. Simplement, je le laissais lorsque je trouvais que cela apportait une richesse à la matière

l'ai fait une autre expérience beaucoup plus tard, dans les années quatre-vingt, avec des feuilles mortes...

Je me rappelle l'ambiance particulière. Je peignais un grand triptyque jaune, et toute une série d'autres toiles dans la même couleur. L'automne était somptueux, je me trouvais entouré visuellement par les arbres que je voyais à travers les grandes baies vitrées de l'atelier. C'était une symbiose entre l'extérieur et l'intérieur. Alors j'ai ramassé des feuilles mortes dans le jardin, en forêt, et j'ai eu l'idée d'en mettre, là et dans une autre toile, au même moment, dans la même flamboyance. Je cherchais une matière, quelque chose de plus vivant. La cendre, une feuille morte, ce n'est pas très vivant, mais cela rend la matière vivante.

Pour reprendre le fil de ton évolution, il me semble qu'il y a, dans les années soixante, un grand rôle joué par le cercle dans tes compositions.

Oui, sur plusieurs toiles. Je travaillais à même le sol, encore maintenant d'ailleurs. J'avais déposé un pot de peinture sur la toile, et cela a donné un cercle.

C'est ce hasard qui m'a fait intégrer le cercle dans mes toiles, pendant des années. Et puis ça a fini par m'énerver, et j'ai voulu m'en défaire. Le cercle appelait toujours une composition semblable autour de lui. J'ai senti cela comme une contrainte.

J'ai eu beaucoup de mal à l'éliminer de ma peinture. Pendant des années, il était là.

Il est encore à l'œuvre dans "La Route du soleil" (p. 48), non ?

Non, ce diptyque ne vient pas du cercle. À l'époque, en 1969-1970, j'avais eu une commande de la Ville de Bâle, pour un concours. C'était une des plus grandes toiles que j'aie réalisées, et j'ai obtenu le deuxième prix.

La Ville de Bâle a tout de même tenu à l'acquérir.

Je l'avais réalisée d'une façon beaucoup plus construite que ce que je faisais à ce moment-là, à cause de l'immensité de la paroi à laquelle la commande était destinée, et que j'étais allé voir. Pour tenir le coup dans cette paroi immense, il me semblait qu'il fallait intégrer des formes géométriques. J'ai senti là une chose à approfondir et j'ai peu après commencé La Route du soleil. C'était une

époque où je travaillais la nuit et tôt le matin. Je couchais à l'atelier pour ne pas déranger ma famille. Ce diptyque était à l'origine une seule grande toile, pratiquement aboutie, sauf dans la partie de droite.

Il y avait là (au milieu actuellement) quelque chose que je n'arrivais pas à résoudre. Je me souviens que je me couchais en croyant être arrivé à quelque chose et, en me réveillant, je découvrais au premier regard que ce n'était pas ça. Parce qu'une toile réussie est toujours évidente. J'ai senti qu'il fallait l'agrandir pour trouver une solution. J'ai doublé la surface pour en faire un diptyque. Et tout de suite les choses se sont clarifiées. Il a fallu bien sûr retravailler la première partie, puis la deuxième en fonction de la première, au fusain d'abord, surtout pour les grandes formes, de façon approximative. J'ai trouvé assez vite les grandes formes géométriques, mais j'ai eu plus de peine pour la partie centrale. Cette toile a deux aspects : l'un construit (les grandes formes géométriques) et l'autre gestuel.

Ensuite on entre dans une période très symétrique...

Oui, les premières toiles datent de 1973, c'est une voie que j'ai suivie pendant plusieurs années. Je me souviens d'une de mes expositions à Bâle, à la galerie Riehentor, où il n'y avait que des toiles bleues, dans cette tendance, avec une partie centrale horizontale ou verticale et tout le reste d'un monochrome assez tranquille.

Avec un motif un peu à la Tobey dans ces bandes verticales ou horizontales...

Exactement. Une influence que je vois maintenant, mais qui m'échappait sur le moment. Tobey m'impressionnait beaucoup. Il disait – c'est assez discutable – que quand on voit dans la nature les choses que l'on cherche dans l'abstraction, on est sur la bonne voie.

Dans mes promenades en forêt, en hiver, les buissons pleins de neige par exemple ressemblaient vraiment à du Tobey. C'était aussi ce que je cherchais. On peut toujours trouver dans la nature quelque chose qui ressemble à ce qu'on fait, mais dans mon cas ça allait plutôt de la peinture vers la nature. Je faisais dans ma peinture des choses dont je retrouvais ensuite l'écho dans la nature.

Comment sont apparues ces compositions ?

Avec Soir bleu, matin clair (p. 60). La partie bleue ressemblait fortement à ce qu'elle est restée. À un moment donné, ce n'est jamais rationnel, je me suis dit que ce serait bien d'avoir une autre toile et de jouer avec la partie qui était alors celle du bas et qui est devenue celle du centre, par un pivotement de la toile (de format carré) dès lors qu'elle s'inscrivait dans la vision d'un diptyque. Après quelques années importantes à explorer cette veine, j'ai eu la conviction qu'il fallait essayer autre chose, selon une nouvelle nécessité intérieure qui m'a amené rapidement au monochrome, que je pratique encore.

Ces bleus étaient certes déjà des monochromes, mais peu lumineux. C'est la seule période où j'ai eu de tels bleus, qui correspondaient à ce que je cherchais alors. Et c'est peut-être ce qui m'a fait abandonner cette voie : ce n'était pas très vivant. Par la suite, la couleur est redevenue très lumineuse, très vive et, en même temps, le geste est redevenu plus libre, moins construit ou géométrique.

Au départ d'un tableau, tu lances les premiers éléments un peu au hasard ?

Oui, sans du tout savoir ce que ça va donner. Une ligne appelle une autre ligne, une couleur appelle une autre couleur, du clair appelle du sombre, tout cela se construit lentement. Il y a un très beau proverbe chinois qui dit: "Le sentier se fait sous les pas."

Et la fin ?

C'est la grande question. Il est difficile de dire quand une toile est finie. Une toile n'est jamais finie. Je ne peux pas l'expliquer. Je cherche et tout à coup je crois qu'il y a quelque chose que je peux garder, que je peux montrer. Dans le fond, il s'agit de convertir une surface de toile ou de papier en quelque chose de poétique. La poésie, c'est moi qui la ressens. D'où les titres. J'aime bien quand je trouve un beau titre. Toi, tu considères qu'il vaudrait mieux ne pas donner de titre parce que ça aiguille les gens sur une voie, ça restreint leur liberté. Théoriquement, c'est juste,

mais je trouve qu'un beau titre apporte quelque chose, lorsqu'il coïncide pour moi avec la toile. Il y en a que je ne trouve pas. Il y en a que je trouve à l'accrochage, à la dernière minute. Enfin, cela demeure un problème secondaire. Ce serait important si, dès le début d'une toile, je savais ce que je veux faire. Or ce n'est pas le cas. En commençant je ne sais pas du tout ce que je vais faire et à l'arrivée il y a l'œuvre. De Kooning disait : " On ne termine pas une toile, on l'abandonne. " Quand, devant la toile, je ressens comme une vibration au creux de l'estomac semblable à celle d'un adolescent devant son premier amour, sensation difficile à décrire (merveilleuse et un peu douloureuse, ineffable...), alors pour moi la toile est finie. Je n'y touche plus !

Est-ce qu'il t'arrive de reprendre une toile des années après, ou es-tu dans une pratique qui rend difficile la retouche ?

C'est difficile, les retouches, mais il m'est toujours arrivé de reprendre des toiles. Dans la période empâtée, au début de l'abstraction, je croyais parfois qu'une toile était finie, je la retournais, la cachais, puis je la ressortais plusieurs mois plus tard en me disant : " C'est presque bien, mais il manque quelque chose ici ou là. " Je reprenais la toile et au bout d'une demi-heure tout était foutu et je pensais : " Bougre d'imbécile, il y a une demi-heure il y avait quelque chose là-dessus, maintenant il n'y a vraiment plus rien. " Il fallait alors travailler pour que ça revienne et ça

s'avérait en général positif, c'était mieux qu'avant de l'avoir reprise. Mais il faut toujours un certain courage.

Tu ne peux pas reprendre un détail...

Non. Ça se sent. On sent le rajout, le repentir.

Tu travailles constamment l'ensemble de la surface ?

Oui. Même les grands formats. Même les triptyques. Ce n'est pas un travail où l'on commence en haut à gauche pour finir en bas à droite. Il faut une vue globale, que tout soit travaillé directement ensemble sur toute la toile.

Les dates d'une même toile sont parfois très éloignées, pourquoi ?

Il peut en effet y avoir un écart de quatre ou cinq ans entre le commencement et l'achèvement. Je ne suis pas toujours sur la toile, elle m'échappe un peu, il peut arriver que je la croie terminée, puis quelques mois après je la retourne et je vois que ce n'est pas encore ça ; ou je trouve le moyen d'entrer à nouveau dedans. Je peux donc la retravailler pendant une ou deux semaines, ou elle peut attendre quelques mois et ainsi de suite.

Tu travailles par séries, qui te font t'installer longuement dans une même couleur...

Il y a plusieurs raisons à cela. Quand je m'installe dans une couleur, je suis entouré par elle, j'y plonge, il y a des pots

et des tubes partout, des pinceaux, etc. Cela peut durer un an ou plus. Mais au bout d'un certain temps j'éprouve un sentiment de saturation. Évidemment, dans le bleu par exemple, je travaille avec une grande variété de teintes. J'utilise aussi du blanc, bien sûr, et du noir, et quelques autres couleurs pour les "accents".

Comment les choisis-tu, ces accents ?

Des gestes assez impulsifs. Je peux rester fort longtemps devant la toile, immobile, concentré, avant que le geste

Tu attends, tu traques...

Je regarde l'ensemble de la toile, c'est souvent assez inattendu. Il se peut qu'en commençant le geste, je le voie sur la droite et pour finir, il surgit ailleurs. C'est impulsif. Parfois je me trompe, alors il faut reprendre toute la toile. Les accents doivent être justes. Ce n'est pas facile à expliquer. Avec la technique que j'ai adoptée depuis quelques années, qui consiste, quand la toile perd sa luminosité, à remettre une couche de blanc très légère sur toute la surface pour reprendre ensuite la couleur, c'est un travail très long. Les toiles doivent donner l'impression d'avoir été faites d'un seul jet, sans repentir. Donc, je mets le blanc, très léger, qui laisse passer un peu les couches antérieures. Il m'arrive aussi de travailler au racloir en caoutchouc, à la spatule. On sent les gestes.

138 Utilises-tu beaucoup d'éléments extérieurs à la boite à outils du peintre ?

Des racloirs, ou les doigts, la main, et même le tube.

Les accents dont on parlait sont en général faits au tube,
puis corrigés à la main, d'une façon rapide, ou à la spatule.

Tu travailles aussi avec la coulure ?

Oui, avec des couches très liquides, à la térébenthine, et je bouge la toile. Quand je reviens avec la couleur sur une couche de blane, celle-ci peut ne pas être tout à fait sèche, et la couleur change, elle se mélange. Le danger, c'est que cela donne quelque chose de laiteux. Sur du sec, la couleur reste plus pure. J'en mets pour la énième fois sur le blane, j'incline la toile dans plusieurs sens, et je joue afin d'obtenir un effet plus ou moins clair, plus ou moins foncé.

Depuis trente ans il y a une prédominante bleue dans ton travail, tu arrives à l'expliquer ?

Je ne sais pas... C'est simplement la couleur dans laquelle je reste le plus longtemps volontiers. Les gens, à mon propos, parlent surtout de bleu. Quand j'exposais souvent à Bâle, on parlait du bleu Comment.

Ce bleu, il est plutôt céleste ou aquatique ?

Ça dépend des toiles. Il y en a des plus aquatiques que célestes. Et le contraire. C'est une chose à laquelle je ne pense pas – je ne pense pas à l'eau ni à l'azur. Si je savais à l'avance ce que je cherche, ça n'aurait plus beaucoup d'intérêt. Alors répondre à des questions aussi directes, c'est difficile pour moi. Matisse disait aux jeunes peintres : "Si vous voulez être peintres, coupez-vous la langue." Et Klee disait : "Peindre c'est dire l'indicible..."

Je ne te demande pas d'expliquer ta peinture, mais que tu me dises quels sont tes états d'âme quand tu travailles, quelles sont tes sensations...

Dans une journée, on change souvent d'état d'âme, de sensations. Je peux travailler assez calmement pendant une ou deux heures et tout d'un coup le rythme change complètement, puis ça s'apaise de nouveau. Souvent je suis sur le point de trouver une solution, et dix minutes plus tard il n'y a plus rien de valable, il faut recommencer... Ce n'est pas scientifique. On ne peut pas expliquer cela logiquement.

Parler de la peinture qui me passionne, celle des autres, la mienne, celle que j'aimerais réaliser, c'est tellement compliqué. En découvrant une toile qui me subjugue, je dis volontiers "nom de Dieu ", ou " merde "... Je la contemple, je m'y baigne longuement, silencieusement, sans chercher à l'expliquer. Picasso a dit : " L'art sert à se laver l'âme de la poussière de tous les jours." Qui dit mieux ?

Alors passons à des considérations plus techniques : la térébenthine...

Elle a pris de plus en plus d'importance. Depuis que je travaille avec ces couches très fluides et très minces, elle joue un immense rôle. La térébenthine me permet d'arriver à cette espèce de luminosité, de lumière que je recherche. La lumière est pour moi plus importante que la couleur.

Elle permet d'affiner les couches, qui sont de plus en plus diluées.

Oui, voilà. Ce dont je rêve, c'est une toile devant laquelle on a un choc émotionnel, qui vous laisse bouche bée, sans savoir pourquoi. C'est ça que je cherche, une toile où il n'y a presque plus rien dessus, et tout y est quand même. Il n'y a plus rien sur la toile, il y a eu quelque chose, on sent le combat, on sent tout ce qui s'est passé. On sent qu'il y a quelque chose dedans, une richesse, sans voir aucune forme. Une toile réussie a une présence, elle est là. Comme un obiet d'intense poésie.

Tu as aussi des périodes d'aquarelle.

J'ai toujours eu des périodes d'aquarelle assez longues, qui répondent à l'envie de changer de technique, de travailler sur autre chose que la toile et avec d'autres couleurs que l'huile ou l'acrylique. Il y a encore dix ou quinze ans, quand je m'engageais dans une série d'aquarelles, c'était une obsession, j'en faisais des quantités pendant un ou deux mois et à un moment donné, il pouvait être 10 heures du matin, c'était fini. Un peu comme quand j'arrête une

couleur, mais c'était encore plus direct. En général, la première semaine où je me mets à l'aquarelle, tout est foutu. On doit se réhabituer à la technique, on visc autre chose, avec un autre matériel, on travaille autrement, il faut faire des essais de papier, etc. Parfois, je martyrise mes aquarelles, sur papier complètement imbibé d'eau, je commence à peindre, et dans le feu de l'action, je prends un racloir en caoutchouc et je maltraite mon travail. Pour finir, la couleur se mêle à la pâte du papier, la pénètre. Résultat : une matière spéciale, qui peut faire penser à la gouache, mais moins sèche, plus onctueuse, plus sensuelle. Nous sommes loin de l'aquarelle classique, mais j'assume. Mon travail à l'huile est aussi très loin de la facon habituelle d'utiliser cette matière. Je fais moins d'aquarelle à présent, peut-être parce que mes travaux à l'huile avec la térébenthine s'en rapprochent davantage.

C'est vrai qu'on a l'impression que cette dilution de l'huile par la térébenthine rejoint un peu les problèmes de l'aquarelle...

De l'aquarelle, de la transparence....

Et les problèmes de rapidité d'intervention.

La rapidité d'intervention a toujours existé chez moi. Même dans ma période figurative, à part certaines périodes transitoires. Ce n'est pas quelque chose que je cherchais : je travaillais comme ça, et je fonctionne encore de la même façon. Il ne s'agit pas d'une recherche, ni d'une méthode, mais... d'un tempérament !

Quand les gens de la télévision viennent à l'atelier, ils ne veulent pas filmer pendant un quart d'heure ou une demiheure un type qui ne bouge pas, qui est assis en contemplation devant sa toile, qui fait le vide en soi sans rien faire. Mais aussitôt que je commence à faire quelque chose, la caméra tourne, et le public croit que tout est fait ainsi, fébrilement, facilement, et en vitesse. Si la télé voulait montrer la réalité de mon travail, elle devrait faire voir pendant des heures un type qui ne fait rien, qui cherche, qui guette.

Abordons un autre aspect : tu es un artiste qui a une vie très réglée, une discipline constante.

Tu dis discipline, mais précisons : celle que tu t'imposes n'est pas la même que celle qu'on t'impose. Tu dois aller au bureau, à l'usine à telle heure, ou bien tu peux monter à l'atelier à telle heure, ce n'est pas la même chose. Je n'ai jamais eu le sentiment de subir la discipline que je m'imposais.

Pour toi il y a quand même une certaine vérité dans la continuité et la régularité...

Dans le travail, oui. Tous mes copains de Bâle étaient comme ça. On ne vendait rien, on exposait peu, mais on travaillait beaucoup. D'une façon sérieuse. On faisait parfois la noce, mais ça n'empiétait pas sur les heures de travail. Je me souviens qu'un professeur nous disait : " Dans le fond le plus important que j'aie à vous apprendre, c'est d'être tous les jours le matin à votre atelier et d'y rester à travailler toute la journée." Je crois que les peintres dont on parle encore ont tous été de grands travailleurs.

Ton travail est allé vers une liberté absolue, avec le refus de toute contrainte, et en même temps tu vis dans des horaires de fonctionnaire...

N'exagérons pas. C'est une autodiscipline. Sans cette discipline, tu ne travailles plus. J'ai toujours été dans un horaire, même très jeune. Je me suis toujours levé tôt pour travailler. Parfois je travaillais tard dans la nuit, mais le lendemain je me levais quand même. C'était dans mon caractère.

Il pourrait aussi se passer des choses importantes dans la contemplation, dans la réverie...

Oui, mais la rêverie peut et doit s'inscrire dans le travail.

Je me lève tôt, je viens à l'atelier, ça ne signifie toutefois
pas que j'ai tout le temps un pinceau en main.

La contemplation, la rêverie c'est important, mais il y a
autre chose, de presque insupportable, c'est le trou, le vide,
quand tu ne peux plus créer. Je suis malgré tout à l'atelier,
je regarde, mais je ne peux pas m'y mettre. Ça peut durer
longtemps. C'est angoissant, de nombreux peintres se sont

suicidés à cause de ça. Rothko par exemple... Ils flanchent à un moment donné. Chez de Staël c'est la même chose, quand on voit ses derniers tableaux ca serre le cœur, on sent que quelque chose ne fonctionne plus. Je crois que tous les peintres ont ces moments, à ne rien pouvoir faire. Évidemment, on pourrait penser qu'il n'y a qu'à aller faire une balade dans la forêt, mais je ne peux pas, j'ai toujours l'impression que l'envie peut revenir d'un coup, et si tu n'es pas là tu rates le bon moment, et ça peut recommencer, etc.

Dans la vie quotidienne, tu as une tendance obsessionnelle à faire les choses dans le même ordre, à telle et telle heure...

Quand je suis dans le travail, ça change beaucoup, alors je n'aime pas que ça change encore dans la vie. Disons que sans horaire, on mélange tout : je viens, je travaille un moment, je vais faire des courses, je reviens travailler un moment, je vais cueillir des fleurs au jardin... Ce n'est pas tenable. Il faut évacuer ces occupations-là, se plonger dans la création et refuser toute intervention étrangère.

Il y a aussi la tenue de marin...

Il faut de nouveau expliquer ca! La première fois que j'ai adopté cette tenue-là, c'était à Toulon, en 1952. Je peignais dans le port de Toulon, il y avait des coopératives pour marins et je suis allé m'acheter casquette et maillot. C'est très agréable, parce que ça a été conçu pour des gens qui

sont soumis à des climats très changeants ; il y a un côté pratique là-dedans. Après c'est devenu un peu comme un rituel, admettons. C'est comme la casquette : avant elle, j'avais un béret basque. Comme presque tous les artistes. Puis ça a été la casquette. Mais cela n'a vraiment aucune importance !

Tu as principalement deux occupations extérieures : la piscine en été, la promenade en forêt le reste de l'année. Qu'est-ce que tu y cherches ?

Sans cela je serais toujours à l'atelier. Alors je vais marcher ou nager. C'est un besoin physique pour me maintenir en forme.

À la piscine, que se passe-t-il dans ta tête durant les traversées ?

Rien (rires). Je regarde le ciel, les oiseaux. Je nage presque toujours sur le dos. L'azur, c'est merveilleux, ce n'est pas comme un plafond bleu, c'est d'une profondeur vertigineuse. Et puis il y a les nuages qui bougent, le vol des oiseaux, quel spectacle! Ca ne me sert à rien dans ma peinture, mais ça m'imprègne. Quand je vais en forêt c'est la même chose. Un artiste est un peu comme une éponge, il faut qu'il se réimbibe. Sauf au tout début de l'abstraction, je ne me souviens plus d'avoir vu quelque chose d'extérieur qui ait pris place consciemment dans un tableau. C'est simplement en moi.

À plusieurs reprises, tu as exprimé dans cet entretien ta réticence devant l'explication, l'analyse, mais tu lis toutes sortes de revues théoriques sur l'art...

Je m'intéresse à ce qui se passe. Même si je ne comprends pas toujours bien. Dans le monde actuel, on assassine la peinture, on prétend qu'il n'y en a plus, que cela n'a aucun intérêt. C'est difficile à vivre. Je regarde les revues, Art Press, Beaux-Arts Magazine, Connaissance des Arts, L'Œil: c'est tout de la photo, de la vidéo, des installations, et presque plus de peinture. Je suis sûr qu'il y a de bons peintres, mais on ne veut plus les montrer. Ca dure depuis longtemps. Mais la peinture reviendra en force. Après Duchamp il y a eu le minimalisme, l'art conceptuel, etc. Il ne fallait plus parler de peinture, taxée d'art rétinien avec grand mépris. Puis est arrivée la Transavanguardia italienne : c'est de la peinture. Ou les Neue Wilden allemands, Kiefer, Baselitz et d'autres : de la peinture. Et qui s'impose mondialement. On demandait à Léger : " Que croyez-vous que sera la peinture dans trente ans ?" Il répondait : " Elle sera ce que les jeunes en feront. " C'est une réponse parfaite. On ne peut pas dire ce qu'il en sera dans dix ou vingt ans. Ce qui est sûr, c'est que tout va trop vite, et pas seulement en art, dans la vie aussi ; on n'approfondit plus les choses. Pour le reste, je crois qu'on ne peut pas expliquer la peinture en général. Si on le pouvait, il y aurait une recette. Un chef-d'œuvre est inexplicable. On peut expliquer la peinture historiquement,

techniquement, mais ce qui fait d'une peinture une grande œuvre, on ne peut pas le dire, il y a une part indicible. un mystère. La nécessité de la culture est une chose qu'on ne peut pas prouver et pourtant elle est réelle. Ramuz disait qu'il faudrait supprimer toute musique, tout écrit, toute image, qu'il n'y ait plus rien, et alors on verrait que l'homme a besoin de ça. C'était la preuve par le néant... Cela dit, la bonne peinture, la bonne musique, la bonne littérature intéressent peu de monde. On me dira que c'est compréhensible, que les gens n'aiment pas faire d'effort. Mais la peinture, l'art, cela se mérite. Il faut faire un effort.

Très souvent, quand tu travailles, tu mets de la musique

Oui. C'est un bruit de fond. Il n'y a pas d'impact direct sur ce que je fais. Tout d'un coup je n'écoute plus, ou vaguement, je suis pris par mon travail.

Tu travailles rarement dans le silence...

Oui. C'est peut-être une erreur, ou une mauvaise habitude. Depuis quelque temps déjà je me dis que je devrais faire le silence dans l'atelier. Renforcer la solitude par le silence. Il faudra que j'y pense. Si je veux réformer quelque chose c'est le moment, à mon âge (rires).

Entretiens réalisés dans l'atelier de l'artiste en avril et en août 1999 par Bernard Comment