INDIQUER S'IL S'AGIT DE RADIO - TV - INFORMATION - RCI
INDICATE WHETHER RADIO - TV - NEWS AND PUBLIC AFFAIRS - RCI

CONTRAT D'ENGAGEMENT
ENGAGEMENT CONTRACT – RADIO FM

ENTRE / BETWEEN

Jean-Paul Jérôme
7869, rue Casgrain
Montréal, Québec

NO ASS. SOC. / SOCIAL SEC. NO. 222 469 306

ET/AND

LA SOCIÉTÉ RADIO-CANADA /
CANADIAN BROADCASTING CORPORATION

CI-APRÈS APPELÉ LE COLLABORATEUR/HEREINAFTER CALLED THE CONTRIBUTOR

CI-APRÈS APPELÉ LA SOCIÉTÉ/HEREINAFTER CALLED THE CORPORATION

TITRE OU EMPLOI/TITLE OR OCCUPATION	PÉRIODE D'ENGAGEMENT/DURATION OF ENGAGEMENT	NBRE D'OCC./NO. OF OCC.	CACHET/FEE
artiste invité interviewé		1	$250.00

TITRE DE L'ÉMISSION / TITLE OF PROGRAM	DURÉE/DURATION	SOUS-TITRE - SUJET/SUB-TITLE - SUBJECT	EMISSION NO / PROGRAM NO
L'ATELIER DU PEINTRE JEAN-PAUL	JEROME 60'		71331

DATE	DIFFUSION / BROADCAST	ADRESSE DU STUDIO / STUDIO LOCATION	HEURE DE CONVOCATION / TIME OF APPOINTMENT	RÉALISATEUR / PRODUCER
ENREGISTREMENT / RECORDING	future			
	31 mars 80	remote	14h30	Fernand Ouellette

DESCRIPTION DES SERVICES À RENDRE / DESCRIPTION OF SERVICES OU/OR CLAUSES PARTICULIÈRES / SPECIAL CLAUSES

L'invité autorise Radio-Canada à offrir, sans supplément de cachet, cet entretien aux autres organismes radiophoniques étrangers.

L'invité autorise Radio-Canada à transcrire l'interview et à polycopier le texte pour ses propres besoins à des fins non lucratives.

LA SOCIÉTÉ S'ENGAGE, S'IL Y A LIEU, À FAIRE PARVENIR AU COLLABORATEUR UN PRÉAVIS DE ..... ( ) JOURS AVANT CHAQUE ÉMISSION À LAQUELLE IL DOIT PARTICIPER.
WHENEVER WARRANTED, THE CORPORATION SHALL SEND THE CONTRIBUTOR A NOTICE ..... ( ) DAYS PRIOR TO EACH PROGRAM HE IS TO TAKE PART IN.
LES CLAUSES APPARAISSANT AU VERSO FONT AUSSI PARTIE INTÉGRANTE DU PRÉSENT CONTRAT.
CLAUSES ON THE REVERSE SIDE HEREOF, ARE ALSO PART AND PARCEL OF THIS CONTRACT.

LE PRÉSENT CONTRAT PEUT ÊTRE RÉSILIÉ PAR L'UNE OU L'AUTRE PARTIE, SOUS RÉSERVE D'UN PRÉAVIS DE ..... ( ) JOURS PAR LETTRE RECOMMANDÉE: SOIT DE LA PART DU COLLABORATEUR À LA SOCIÉTÉ OU À SES REPRÉSENTANTS, AUX SOINS DE LA SUCCURSALE OÙ LE COLLABORATEUR EXERCE SA PROFESSION, SOIT DE LA PART DE LA SOCIÉTÉ AU COLLABORATEUR, À L'ADRESSE MENTIONNÉE AUX PRÉSENTES.

THIS CONTRACT MAY BE CANCELLED BY EITHER PARTY GIVING THE OTHER ..... ( ) DAYS PRIOR NOTICE BY REGISTERED MAIL: BY THE CONTRIBUTOR TO THE CORPORATION, ITS HEIRS OR ASSIGNS, AT THAT BRANCH OF THE CORPORATION WHERE THE CONTRIBUTOR IS DISCHARGING HIS CONTRACTUAL OBLIGATIONS, OR BY THE CORPORATION TO THE CONTRIBUTOR, AT THE ADDRESS MENTIONED HEREABOVE.

LE COLLABORATEUR SIGNIFIE SON ACCEPTATION DE L'ENGAGEMENT, AUX CONDITIONS STIPULÉES, EN SIGNANT L'ORIGINAL ET LES COPIES DU PRÉSENT CONTRAT.
BY SIGNING THE ORIGINAL AND THE COPIES OF THE AGREEMENT, THE CONTRIBUTOR ACCEPTS ALL CONDITIONS OF ENGAGEMENT AS STIPULATED IN THIS CONTRACT.

SIGNÉ À / SIGNED AT Montréal CE / THIS 11e JOUR DU MOIS DE / DAY OF mars DE L'AN / 19 80

Jean-Paul Jérôme
LE COLLABORATEUR / CONTRIBUTOR

Fernand Ouellette
LE TÉMOIN / WITNESS

POUR LA SOCIÉTÉ RADIO-CANADA / ON BEHALF OF THE CBC

QUE 1142 BIL. (11/77)

COLLABORATEUR / CONTRIBUTOR

CLAUSES

1. Advenant que l'exercice de ses fonctions l'amène à se déplacer, le Collaborateur a le droit de réclamer le remboursement de ses frais de déplacement et de ses autres dépenses connexes conformément à la Réglementation de la Société sur les déplacements dont il admet avoir pris connaissance.

2. La Société peut inscrire le nom du Collaborateur au générique de l'émission.

3. Le Collaborateur autorise la Société à faire paraître, à des fins publicitaires, des extraits de son matériel dans des revues, des journaux et autres moyens de publicité, et ce, sans rémunération supplémentaire.

4. La non-application de toute clause de la présente entente par l'une ou l'autre des parties, ou par le Collaborateur, à la stricte exécution de toute clause du présent contrat n'engage en rien les parties contractantes quant à toute dérogation ultérieure.

5. Le Collaborateur garantit la Société contre toute réclamation pouvant lui être signifiée par quelque personne que ce soit au sujet de la diffusion, en tout ou en partie, de la matière commandée par le présent contrat et sur laquelle, par suite de négligence de la part du Collaborateur, la Société ne possède pas les renseignements nécessaires à l'exercice d'un contrôle efficace.

6. Le Collaborateur certifie qu'à la signature du présent contrat, il n'existe aucun autre engagement qui empêche de quelque façon que ce soit le Collaborateur de remplir les termes du présent contrat. Le Collaborateur convient de ne rien faire qui puisse l'empêcher d'exécuter pleinement le présent contrat.

7. Il est entendu que le Collaborateur accepte sans rémunération supplémentaire à la Société et, le cas échéant, au Commanditaire, le droit d'utiliser, à des fins de publicité relative à l'émission, le nom, la photographie, ainsi que toute caricature ou tout croquis à la ressemblance du Collaborateur, et cela pendant toute la durée du contrat ainsi que pendant soixante (60) jours après la dernière diffusion.

8. Le Collaborateur renonce sans délai à toute réclamation qu'il pourrait avoir contre la Société Radio-Canada, ses employés ou ses représentants, en vertu du droit d'auteur, de libelle diffamatoire, de diffamation, d'une faute ou négligence ou de toute autre cause résultant soit

a) de la diffusion par celle-ci d'une production, d'un film ou d'une photographie dans lesquels il aurait paru ou auxquels il aurait participé de quelque façon,

b) de la diffusion ou de l'enregistrement de sa voix,

c) de toute utilisation ultérieure de ces productions, films, photographies ou enregistrements effectués ou autorisés sans réserve par la présente.

9. L'état de santé du Collaborateur doit lui permettre de s'acquitter de ses fonctions à la satisfaction de la Société à la date de présent contrat ainsi que pendant toute sa durée.

10. L'impôt sur le revenu, impôts provinciaux, et de l'assurance-chômage, ainsi que toute autre déduction du présent contrat, viennent en déduction des cachets du Collaborateur.

CLAUSES

1. Whenever the Contributor is assigned to travel on Corporation business, he shall be entitled to claim his travelling and related expenses in accordance with the Travel regulations of the Corporation, copy of which he acknowledges having read and understood.

2. The Corporation may include the Contributor's name in the list of air credits.

3. The Contributor hereby authorizes the Corporation to publish excerpts from his material in newspapers, magazines and other advertising media, without further remuneration.

4. Non-observance by either the Corporation or the Contributor of any clause of the agreement shall not, in any way, bind contracting parties as to any later departure from the terms of this contract.

5. The Contributor guarantees the Corporation against any claims made by third parties as a result of the broadcasting of all or part of the material ordered under this agreement and over which the Corporation cannot have proper control because of lack of information due to the negligence of the Contributor.

6. The Contributor hereby certifies that, upon the signing of this contract, there exist no other engagements on his part which may in effect the present agreement in any way whatsoever. The Contributor agrees not to pursue actions which would prevent him from fulfilling the terms of this contract.

7. For the purpose of advertising the broadcast, it is agreed and understood that, without further remuneration, Corporation and eventually the Sponsor shall receive their right to make use of the Contributor's name or photograph, as well as of any reproduction or likeness of him, for the duration of the contract and during sixty (60) days after the last broadcast.

8. The Contributor hereby forever releases and discharges the Corporation, its servants or agents, from all manner of claims whatsoever, at all at present, in the future, which he, his successors or assigns do or shall have, in copyright, libel, slander, nuisance, negligence or otherwise arising from

a) the televising of any production, film or photograph in which the Contributor may have appeared or participated;

b) the broadcasting or recording of his voice;

c) any subsequent use of any such production, film, photograph or recording, which he hereby irrevocably authorizes.

9. The Contributor acknowledges that the condition of his health allows him to discharge his duties to the satisfaction of the Corporation, at the date of signing of this contract and for the entire length of this agreement.

10. Income tax, as well as any other compulsory contribution that would have to be levied during the life of the present contract, shall be deducted from the Contributor's fees.

SERVICE DES TRANSCRIPTIONS ET DÉRIVÉS DE LA RADIO
Maison de Radio-Canada, C.P. 6000, Montréal H3C 3A8

J E A N - P A U L J E R O M E

2 septembre 1980

Invité: Jean-Paul Jérôme
Interview et texte: Robert Marteau
Réalisateur: Fernand Ouellette
Réseau français de radio

L ' A T E L I E R cahier no 1

Reproduction totale ou partielle interdite, sous quelque forme que ce soit, sans autorisation.

L'ATELIER DE JEAN-PAUL JEROME

Ann. Aujourd'hui notre invité est le peintre Jean-Paul Jérôme.

Interview et texte, le poète Robert Marteau.

Lecteur, Vincent Davy.

La musique que vous entendrez après l'entretien, soit la Mélodie hongroise en si mineur de Schubert, est le choix de l'artiste.

*

Jean-Paul Jérôme est né le 19 février 1928. Il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal en 1943. C'est en 1944 qu'il découvre la sensibilité moderne en peinture avec les oeuvres de Van Gogh. De 1949 à 1952, il travaille auprès de Cosgrove. Avec Jauran, Belzile et Toupin il fonde le groupe

des Plasticiens dont le manifeste paraît en 1955. De septembre 1956 à novembre 1958, il séjourne à Paris, exposant à la galerie Arnaud. A son retour il se voit contraint d'enseigner. Il se manifeste principalement en des expositions de groupe. A partir de 1973 il lui est enfin donné de se consacrer entièrement à son oeuvre.

Robert Marteau — Jean-Paul, te voilà revenu au bercail. C'est de là que tu es parti autant que je me souvienne, il y a vingt ou vingt-cinq ans.

Jean-Paul Jérôme — Ah, c'est sûr! Ici c'est la maison familiale et j'y suis depuis trois ans. A l'heure actuelle j'ai aménagé au deuxième étage mon atelier qui s'appelle le Colombier et je pense bien que je vais terminer le plus possible ma carrière dans ces murs.

R.M. — Et pourquoi l'as-tu appelé le Colombier?

J.-P. J. — Oh! c'est quelque chose qui était pour moi un peu comme un nid, quelque chose un peu qui serait le rappel peut-être de l'air, du mouvement, de la simplicité du cadre, de la paix. Alors le Colombier, c'est quelque chose qui sonne à mon oreille comme quelque chose de doux. Et puis, j'ai besoin de cette sorte de sérénité pour arriver à acheminer ce que j'ai à dire en peinture.

R.M. — C'est en quelle année que tu es parti d'ici pour aller aux Beaux-Arts, il me semble?

J.-P. J. — Les Beaux-Arts, ça s'est fait dans les années 45. J'en suis sorti six, sept ans plus tard pour m'approcher tranquillement de la peinture plus près des recherches contemporaines. En ce qui concerne ma peinture, à cette époque-là, j'avais le souci de relier la peinture vers l'abstraction en oubliant tous les effets des Beaux-Arts, c'est-à-dire de la figuration.

R.M. Pourquoi as-tu pris le goût, la décision d'aller aux Beaux-Arts?

J.-P. J. Ah! ça c'est une question d'amour, c'est une question d'un choc, si vous voulez. C'est que tout jeunes, on nous avait amenés de la petite école à visiter au Musée de Montréal une exposition de la peinture hollandaise: les Flamands, les Hollandais; c'est la première fois que je rencontrais les grands maîtres de la peinture. Et puis, j'ai été étonné de voir le beau travail qui se dégageait des toiles. Il y avait une fascination de l'incompréhension devant une technique aussi savante. Mais ce qui m'a donné le plus grand choc, c'est l'éblouissement de la salle des toiles de Van Gogh. A ce moment-là j'ai senti que le printemps verdoyait, se promenait d'une toile à l'autre, et j'avais l'impression de découvrir la couleur sur le plan magique pour la première fois de ma vie, mais mêlée, entremêlée de l'air, du vent; et puis, ce qui m'intéressait dans ces toiles-là c'était le côté creusé de la matière, dans lequel le peintre semblait avoir introduit ses propres doigts pour tracer les lignes dans la couleur même. Ca m'avait beaucoup frappé ce côté tactile. Et avec les années je me rends compte que ce choc-là m'a toujours nourri, mais qu'à l'opposé de la peinture, si tu veux, de la peinture expressionniste, je vais vers une peinture où la matière semble disparaître, devient lisse comme un miroir. J'aime une peinture contemplative. Mais tout le cheminement s'est fait par des recherches lentes, progressives. Alors pour ça il faudrait peut-être parler des différentes étapes.

R.M. Oui, parce que je pense que ça ne s'est pas passé du jour au lendemain: partir de Van Gogh ou d'un choc que tu as reçu en voyant la peinture de Van Gogh! Dieu sait que tu es loin de la peinture que tu fais aujourd'hui et loin de toute influence émanée de Van Gogh.

J.-P. J. Eh bien, disons que Van Gogh m'a donné la hantise de la peinture et que la conquête de la couleur je l'ai toujours cherchée et poursuivie.

R.M. Et à partir de ce moment-là, qu'est-ce que tu as fait?

J.-P. J. J'étais figuratif, mais de la figuration géométrisée. Et déjà la géométrie m'attirait dans la peinture. Et puis, ce qui m'attire dans la peinture, c'est la plasticité des moyens, c'est-à-dire la couleur, l'étalage des tons en aplats et le côté rigoureux du découpage des formes avec la modulation des tonalités qui s'est développée avec les années, fragmentant l'espace par des nuances.

R.M. Est-ce que ça se serait développé en toi-même tout ça? ou avec l'Europe, avec la nature? ou bien, il y a eu des mouvements, des chocs qui se sont produits - je suppose qu'il y en a eu - malgré le vide qui régnait à ce moment-là? Il y a eu des choses qui se sont passées à Montréal même.

J.-P. J. L'évolution chez le peintre en général se fait par chocs. Chez moi ça s'est fait aussi par chocs, chocs de la vie, chocs de la peinture, chocs des émotions, des voyages. Ca s'est mêlé avec la rencontre de peintres, ça s'est mêlé avec la vision d'oeuvres de grands maîtres; et puis ça s'est développé aussi à travers une passion secrète qu'il est difficile à prime abord d'expliquer au grand jour. Mais disons que le besoin de connaître et d'aimer davantage la peinture m'a amené à approfondir certains classiques; et de ces classiques-là un cheminement normal de parenté entre les peintres m'a situé sur ma voie de peintre, c'est-à-dire que j'aime beaucoup la peinture intimiste et, à partir de ce moment-là, j'allais vers les peintres dont la peinture semblait être assez près d'une vie intérieure. A ce moment-là j'ai découvert que dans mes recherches actuelles, au début de mes recherches actuelles dans les années 50, le côté cosmique m'intéressait plus que la description de certains faits, de certaines anecdotes. J'entends par ce côté cosmique: aimer les éléments comme l'air, l'eau, le bois, la pierre, la transparence, le côté fluide des choses, le côté solide des choses, mais dans une sorte d'harmonie structurée, planifiée, avec des rythmes qui concordaient avec des sentiments mais tout à fait détachés de l'apparence extérieure des choses. Cela m'a amené à aimer les effets de recherches, je dirais, plus intimes et vers une sorte d'abstraction qui pour moi est une réalité, une possibilité du visible.

R.M. Est-ce que ce "soi", je pourrais dire, avait déjà pris naissance dans le mouvement que vous aviez créé; je ne sais plus dans quelle année vous aviez créé ici, il y a eu un mouvement qui était contemporain, je crois, de celui de Borduas, que vous avez appelé les Plasticiens?

J.-P. J. Le mouvement Borduas nous a précédés de cinq ans. Nous étions à la recherche de moyens et de salles d'exposition; il ne faut pas oublier qu'à l'époque la peinture était très passionnante, mais le marché n'existait pas.

R.M. A l'époque tu avais quel âge?

J.-P. J. Oh! ça c'est dans les vingt ans, si vous voulez, vingt et quelques années, vingt-deux ans probablement. Et puis à ce moment-là, nous les Plasticiens, ça a été un mouvement très jeune, très court, très rapide, comme tout mouvement qui doit naître spontanément et qui doit aussi disparaître pour laisser libre cours à une expansion que je dirais normale, à une croissance dans laquelle le peintre est plus à l'aise à définir ses propres moyens personnels. Je pense encore à Van Gogh. Je vois difficilement Van Gogh faire son oeuvre impressionniste avec la délicatesse des petites touches et ainsi de suite. Alors probablement qu'à travers le choc qu'il a reçu des impressionnistes ça lui a ouvert les yeux vers une peinture plus dynamique, plus claire, plus contemporaine. Et ça a été la même chose avec nous autres, avec l'aide probablement, je dirais, indirecte de Borduas qui préconisait les accidents, le formel, le subconscient; on se réveillait à des valeurs autres que la peinture traditionnelle prise dans le sens académique. Et la vraie tradition pour moi ça a toujours été de relever le défi de ce qui a été créatif antérieurement à nous; à ce moment-là la vraie tradition c'est une perpétuelle création, c'est un enchaînement normal. On invente très peu, mais on affirme ce que l'on aime chez les autres. Avec le temps on découvre ses moyens.

R.M. Et toi, à cette époque-là, tu as pris tes distances en quelque sorte dans l'espace même, parce que tu faisais partie de ce mouvement quand tu es allé en Europe.

J.-P. J. Oui. Il est bien sûr que je sentais aussi le goût de rencontrer sur le terrain même les artistes que j'admirais par correspondance ou par le moyen des mass médias comme les revues, les livres; je voulais connaître le milieu même où se faisaient certaines recherches qui me semblaient très avancées, mais qui étaient contemporaines à mes idées.

R.M. Tu es parti avec des idées. Tu voulais rencontrer une réalité. En gros, c'est ça?

J.-P. J. Je suis parti avec des idées et je me suis aperçu qu'il y avait une vie naturelle de l'art qui existait là-bas.

R.M. Là-bas, ça veut dire que tu t'es rendu à Paris. Tu as vécu combien d'années? deux ans?

J.-P. J. Deux ans à me frotter avec...

R.M. Alors comment ça s'est passé ce frottement ou ce frottage?

J.-P. J. Eh bien, ça s'est passé que les réticences intérieures que j'avais se sont démantelées lentement, pas facilement, parce que les préjugés au départ sont toujours plus forts que la souplesse, et que, s'il y a lieu de souplesse, il faut avoir les moyens pour y remédier. Et à ce moment-là il y avait une espèce d'auto-défense qui se faisait; j'étais parti avec des concepts établis et je voulais défendre ces couleurs-là. Et ça c'est ce que j'appelle moi une forme d'académisme moderne, contemporaine, si vous voulez, comme il pourrait y avoir une sorte d'académie scolaire, mais à un niveau différent. Et à ce moment-là il fallait que le temps passe, que les années passent, car les mêmes choses que je défends aujourd'hui, les mêmes choses que je défendais autrefois, ce sont presque les mêmes gestes que je pose; mais le temps a donné raison probablement à ce vocabulaire-là en l'humanisant davantage, en lui enlevant, si vous voulez, le côté théorique, le côté que j'appellerais cérébral, pour arriver

à un langage vivant. Comme tout langage de choix, c'est un langage qui mène vers un style, un style qui appartient à sa propre nature, à son propre tempérament. Et puis, la vérité c'est quoi faire avec un style, avec un langage? c'est d'exprimer le peu de ce que l'on a à dire, mais de l'exprimer avec affirmation et avec sérénité et non pas avec, je dirais, des vues de l'extérieur mais partir d'une chose naturelle, qui est devenue une seconde nature chez soi, avec des moyens qui nous habitent et qui sont le reflet de notre pensée.

R.M. Est-ce que tu considères que c'est pendant ce séjour justement de deux années passées à Paris que ces concepts se sont fissurés en quelque sorte et que ton style a commencé à prendre vie, à prendre forme?

J.-P. J. Ce qui s'est produit chez moi, ça a été de démystifier l'artiste pour commencer, qui est un homme comme un autre.

R.M. Tu en as connu là-bas?

J.-P. J. J'en ai connu . Ce sont des hommes qui travaillaient comme des ouvriers, mais qui sont capables, par exemple, de se pencher sensiblement sur le matériau, sur la matière pour la spiritualiser avec une philosophie personnelle qui est reliée avec leur culture, leurs contacts, leurs pays; et j'avais inconsciemment en moi un côté canadien que je refusais de développer sur place au Québec à l'époque et qu'aujourd'hui je m'aperçois que c'est tout ça qui fait ma ferveur en peinture.

R.M. Est-ce que tu pourrais citer quelques noms de gens que tu as rencontrés et que tu considères qu'ils t'ont aidé à te trouver toi-même, à trouver ton écriture?

J.-P. J. Ce n'est pas les peintres de Paris, ni les rencontres qui ont fait que je me suis découvert d'une façon plus personnelle;

mais c'est une façon de mieux me retrouver au contact de ces gens-là pour m'interroger personnellement. Et ces gens-là avaient la qualité de l'authenticité dans leurs conversations et de l'intégrité professionnelle.

Et à ce moment-là ça a été un enrichissement pour moi. J'ai rencontré d'une façon quotidienne, tous les jours, un peintre à qui je dois beaucoup par son amitié et par sa largeur d'esprit, sa largesse d'esprit, Martin Barré, que j'estimais beaucoup. J'ai aussi vu et rencontré souvent des types comme Richard Mortensen que j'estime beaucoup pour ses qualités d'intelligence et de sensibilité. J'ai rencontré les gens de la galerie Denise René qui m'invitaient à tous leurs vernissages et ça finissait par des conversations entre peintres. J'ai eu l'occasion de rencontrer des types comme Hartung qui d'une façon très discrète m'a imprégné d'une forte impression de sincérité; mais loin d'être théorique il interroge beaucoup plus qu'il aime à se faire interroger. Et à ce moment-là j'ai eu la chance de rencontrer des sculpteurs comme Gilioli, comme d'autres que je fréquentais. J'ai exposé, j'ai essayé de m'accrocher, j'ai essayé de m'intégrer au milieu; et puis j'ai eu beaucoup de regret de revenir au Québec. Ca m'a pris plus de trois ans avant d'accepter de...

R.M. Tu es revenu en quelle année au Québec?

J.-P. J. Je suis revenu en 58, en décembre.

R.M. Et puis comment tu as pris ça?

J.-P. J. Eh bien! j'ai pris ça d'une façon un peu amère, si on peut dire. J'ai travaillé d'une façon ardue, solitairement dans mon atelier de la rue Chapleau. Pendant deux ans j'ai dû me restreindre de travailler avec le pastel, parce que je n'avais pas les moyens matériels d'élaborer des travaux plus coûteux.

R.M. As-tu conservé des oeuvres de cette époque-là ou est-ce que tu conserves surtout des travaux de recherches?

J.-P. J. A peu près pendant vingt ans, j'ai toujours pensé que c'était des recherches sur le plan technique, sur le plan de découvrir le langage, les moyens, de s'approcher d'une vocation de style et à travers le style de chercher l'épanouissement de l'homme. Je n'aime pas du tout le folklore en peinture, en ce qui me concerne. Sur le plan de la création j'aime bien que les éléments soient purs, que la finesse de la lumière soit présente, que le coloris me semble nouveau, qu'il m'émerveille. Alors pour moi, c'est la conquête de la couleur; j'aime être dépaysé en peinture. Je n'ai pas peur de voir une toile qui me dépayse, qui me change de mon quotidien. J'aime aussi bien regarder la main peinte par Rembrandt, mais je suis des yeux tout le secret de la musicalité de ses tons qui va suivre la plasticité de la forme.

R.M. Mis à part les valeurs, le modelé, le dessin aussi a une grande importance, quand je pense par exemple à un personnage comme Ingres où le dessin a une telle importance dans l'oeuvre, que souvent il est supérieur au tableau définitif. Alors ce n'est pas négligeable non plus?

J.-P. J. La partie graphique?

R.M. Oui.

J.-P. J. Pas du tout. Là je veux en arriver à la main de Rembrandt, qui m'a touché si l'on peut dire. C'est que la couleur intensifie le rôle plastique des scènes; et dans les scènes je vois la partie graphique. Mais si je veux penser par exemple à leurs relations harmonieuses dans l'art plastique, ce qui m'intéresse le plus, je pense moi, c'est le frémissement dans la peinture de cette sorte d'atmosphère qu'on soupçonne en regardant la main de Rembrandt et non pas la main anatomique de Rembrandt. Alors, c'est la manière dont la couleur, le modelé, les creux, les ombres que l'oeil peut suivre qui m'intéressent... Alors on dirait que ce qui

m'intéresse particulièrement chez Rembrandt, comme je l'ai découvert aussi chez les Anciens comme Vermeer, c'est probablement le cheminement du pinceau qui suit les modalités, les modulations avec les intensités de la lumière, les repos, les ruptures et tout ça coïncide énormément avec ce que j'aime au point de vue de la musicalité de la peinture.

Alors, je me demande si à un moment donné la chanson, la musique ne vient pas couvrir la main pour nous faire passer justement la main et les objets en peinture. Alors si l'on enlève les objets, il ne nous reste que l'ossature musicale en peinture; et cette ossature-là, j'y crois beaucoup. C'est ça qui donne du caractère, de l'articulation à la couleur. Et à ce moment-là j'intensifie les recherches vers cette sorte de musique qui est plutôt visuelle - il faut bien s'entendre, je ne parle pas de la musique auditive - cette sorte de musique qui est le modelé, la nuance, qui est le raffinement en peinture m'intéresse énormément. Je n'aime pas tellement la peinture qui est comme un beau matériau. C'est un peu comme une technique en soi. La technique pour moi, ça ne me satisfait pas. Je sais qu'il n'y a pas d'art sans technique, mais pour moi la technique n'est rien en art, si elle n'est pas habitée par quelque chose qui est beaucoup plus près de l'homme, par le sentiment, par l'émotion; mais c'est traduit plastiquement par les moyens propres au graphisme, à la couleur, encore aux plans et - j'en reviens toujours - à l'architecture; mais cette architecture-là est traitée avec souplesse pour être capable de donner des résonances, si l'on veut, avec des échos et avec des rebondissement vers l'inconnu, vers la quête de la recherche, vers quelque chose que l'on appréhende, que l'on soupçonne, mais qu'on ne sait jamais tout à fait exactement où l'on va. Mais c'est cette recherche qui fait qu'on se passionne pour la peinture.

R.M. Il y a deux points que je voudrais aborder en revenant en arrière sur deux mots: 1/ le modelé, 2/ le dessin. Est-ce que tu ne considères pas que dans la peinture dite abstraite ou ayant cette tendance le dessin est simplifié, d'une part; d'autre part, que pour ta part personnelle, le modelé n'existe pas? tu l'as remplacé par la nuance, cassures, etc...

J.-P. J. Peut-être qu'il serait bon aussi d'expliquer le sens que je veux donner au modelé. Je n'entends pas là une forme fermée qu'on va remplir d'une façon patiente et minutieuse et

fignolée. Ce n'est pas ça du tout. Moi j'entends par modelé cette sorte d'enveloppe aérienne, impalpable que j'ai ressentie dans l'oeuvre du Cézanne à travers ses arbres, ses tonalités de blocs de terre, il y a quelque chose qui enveloppe sa couleur. Et ce n'est pas seulement qu'un pigment matériel, ce n'est pas seulement qu'une architecture plastique, il y a quelque chose et un sentiment; il y a, je dirais, une espèce d'émanation des essences, des parfums de la vie. Ca fait que ce modelé-là pour moi ça comprend la vie de la toile. Alors il faut la cristalliser, il faut la rendre physique et il faut aussi la rendre avec les moyens magiques de l'art, qui fait qu'à un moment donné tout un chacun regardant le même tableau on apporte une note différente parce que le tableau est tellement impénétrable au point de vue de définition que l'on n'apporte que sa propre définition au moment même, avec nos connaissances, notre culture, notre expérience; mais le tableau déclenche en nous des valeurs tellement riches qu'on s'en nourrit; et en s'en nourrissant on ne trouve pas encore le mystère du tableau - on ne le trouvera pas - mais on peut appréhender une recherche qui va vers ce que j'appelle cette enveloppe, que ce soit une enveloppe qui plastifie les formes, que ce soit une enveloppe qui fait que le rêve se concrétise, qui fait que l'air se fige en cristaux ou que l'eau prend du poids au point de vue densité, que la terre devienne fertile sur le plan du rêve ou de l'imagination, tout ça ça m'intéresse; mais il faut que ce soit fait avec des moyens toujours très près du geste de l'homme qui s'exprime et non pas qui raconte une histoire. Je ne veux pas raconter une histoire, je ne veux pas décrire un objet, je ne veux pas mémoriser un fait, je ne veux absolument rien qui dérange cette sorte d'architecture.

R.M. Donc la toile est une totalité en soi. Elle n'a pas de référence immédiate si ce n'est avec les vibrations lumineuses; mais elle n'est jamais descriptive pour toi?

J.-P. J. Au fond pour moi la toile est un témoignage d'un homme qui a des moyens particuliers à rendre à un public sensible qui lui-même semble être appelé à découvrir ces choses-là. Et je me sers de ces moyens-là parce que d'autres peintres qui m'ont précédé m'ont donné des indications pour aimer cette recherche. Au fond cette recherche-là elle existe depuis le temps que la peinture est inventée, mais elle se modifie, elle

s'enrichit, elle s'accentue par moments, à une époque ou un milieu, à cause de notre tempérament, de notre milieu, de notre race, peut-être de nos éléments environnants; mais il ne s'agit pas de tomber dans l'apparence des éléments, mais il s'agit d'aller à l'essence même de ces choses-là.

R.M. Tu ne m'as pas répondu à propos du dessin; et puis je remarque que depuis deux ou trois ans justement tu es revenu au dessin, au dessin pur, je parle.

J.-P. J. Eh bien oui! le dessin est une projection rapide, spontanée, qui à mes yeux devance assez souvent le fait pictural, parce que les matériaux sont plus souples et que la cohésion entre les matériaux, le peintre et l'homme est plus directe; c'est plus engageant d'une façon totale; et à ce moment-là pour moi le dessin est d'un apport immense pour la question de découvrir son cheminement.

R.M. Le dessin devance. Ce n'est pas des préparations à des toiles. Ce ne sont pas des esquisses préparatoires, bien déterminées pour telle ou telle toile? C'est des aventures en soi pour te découvrir?

J.-P. J. Pour moi le dessin, ce n'est pas des épures, ce n'est pas un plan, ce n'est pas une esquisse, ce n'est pas quelque chose qui vit en soi. Le dessin pour moi, c'est quelque chose qui est tout à fait organique, qui est tout à fait lié avec l'expression, avec la créativité et c'est une entité en soi, mais une entité qui est vraiment très différente de la peinture, qui se rejoint sur le plan de la création et qui devance la peinture assez souvent, parce que c'est un phénomène d'écriture et la peinture est une forme d'écriture; mais les matériaux sont plus...il y a une cuisine. Vous savez que chaque peintre a sa petite cuisine. J'ai remarqué, en ce qui me concerne, que la préparation d'une toile me permet d'espérer que la toile va vivre et que, si la toile était mal préparée, il n'y aurait rien à faire..

Les préparatifs d'un tableau, les supports, les fonds, tout ce qui n'apparaît pas au spectateur, c'est primordial pour le peintre. A ce moment-là je fais le bilan de mes recherches et je me rends compte que lorsqu'on est plus jeune, on est tellement pressé qu'on commence par la fin et on se décourage parce que les résultats assez souvent sont pénibles. Avec le temps, avec les années on appréhende son métier d'une façon plus lente en apparence, mais avec beaucoup plus de sérénité. Ce qui nous amène à approfondir davantage les mystères de la peinture c'est que le résultat final qu'on ne peut pas deviner nous apparaît magiquement comme si c'était la récompense de tout un travail élaboré, je dirais, dans les bas-fonds de sa pensée. Alors, à ce moment-là, il ne faut pas commencer par la fin.

Et puis j'imagine que - c'est ma préoccupation - quand je dis que je suis à la quête et à la recherche et à la conquête de la couleur, c'est que le mot couleur est relié directement à la lumière. Mais la lumière, quelle sorte de lumière? Une lumière physique, une lumière spirituelle? C'est une lumière picturale que je pense, bien sûr; mais à ce moment-là, la luminosité de ma couleur va être obtenue par la matière que j'aurai dans mon tableau. Et ma peinture je la veux lisse comme du verre. C'est presque une chose insensée de chercher une matière sans la matière. Mais quand même je pense qu'il y a une matière: il y a une matière chez Vermeer qui est différente de chez Rembrandt. Chez Rembrandt on sent comme chez Frans Hals on va sentir les matériaux, on va sentir les coups de pinceau, on peut déchiffrer quelque chose; mais tout le résultat final c'est mêlé, il y a une espèce d'amalgame; à un moment donné il y a une espèce de résonance qu'on ne peut pas obtenir par les moyens les plus simples: il faut des préparatifs. Et chez Vermeer on ne sent pas les coups de pinceau; on ne peut pas détecter comment le pinceau a travaillé de gauche à droite, avec des épaisseurs, ou avec telle matière? On sent plutôt comme une espèce de transparence vitreuse qui nous permet de voir à travers la couleur le phénomène de la lumière. Et à ce moment-là, on ne sait pas s'il a travaillé ça avec des pinceaux ou s'il a trouvé ça avec ses idées ou quelque chose qui est presque impalpable.

R.M. Est-ce que tu te sens dans cette famille?

J.-P. J. Personnellement je sens un rapprochement avec cette famille-là. Mais ce qui m'étonne un peu, ce qui a déclenché mon goût de la peinture ça a été tout à fait le contraire, ça a été Van Gogh avec une espèce d'écorce, avec une matière dont les creux étaient approfondis dans la matière; et j'ai aimé ce frémissement de la peinture de Van Gogh. Mais je le retrouve, avec les années, avec beaucoup plus le côté contemplatif, beaucoup plus le côté détendu, au temps où je cherchais le côté lyrique par des moyens physiques, par le gestuel, par le déclamatoire, par le côté théâtral. Je m'éloigne de ces choses-là de plus en plus.

J'aime tout simplement la rencontre de deux tons presque invisibles qui font qu'à un moment donné la fragmentation de la toile se fait par plans et que les plans sont tout simplement des rapprochements de l'espace vers une sorte d'immensité que je cherche à travers les petits tableaux.

R.M. Oui justement si l'on songe à quelques-unes des grandes périodes de ton atelier de Saint-Laurent-du-Fleuve, tu avais de ces grands formats. Et peu à peu tu n'en as plus. On a vu que tu avais un goût quasiment pour des miniatures, même un goût pour la finesse de ces plans qu'on trouve chez les enlumineurs, dans les livres d'heures, etc. Comment vois-tu ce transfert? D'ailleurs tu viens un peu de toucher à ça.

J.-P. J. C'est qu'au début du retour à la peinture j'ai senti le besoin de prendre des moyens qui sont un peu comme un défoulement, c'est-à-dire qu'il y a en moi une présence d'énormément d'énergie, une attraction physique, une part de défoulement; et de plus en plus la peinture m'habite et de plus en plus je vais vers une écriture. Et l'écriture est moins, en ce qui me concerne, gestuelle, mais beaucoup plus pensée qu'athlétique. Et à ce moment-là je vais aboutir vers des miniatures-personnes, si on veut, je vais vers le côté que j'aime beaucoup comme peut-être les tapis d'Orient; j'aime ce côté magique qui ne fait pas de bruit mais qui s'étale comme de beaux aplats, comme on pourrait dire deux ailes de papillon vous transportent vos regards vers les espaces infinis, mais sans la pesanteur, sans le bruit et avec la douceur, et probablement qu'avec les années je sens le besoin de me recueillir davantage que de crier la peinture.

R.M. Le mot magie est un mot que tu affectionnes. Ce que tu veux, ce que tu cherches, c'est l'étonnement, que la toile t'étonne non par la violence, mais par une sorte de ravissement.

J.-P. J. Ce qui me fait le plus plaisir, quand je peins, c'est tout simplement ça; c'est que, lorsque le tableau commence, ce n'est pas de la peinture pour moi. Lorsqu'il se développe tranquillement je suis anxieux de voir la finalité des gammes de tons qui me révèlent un sentiment que je n'avais jamais eu et pressenti personnellement et que je ne pouvais pas me douter que je pouvais rendre et, à ce moment-là, ça m'apparaît comme un enchantement; et pour moi, j'ai besoin de l'enchantement de la couleur pour croire à la peinture; j'ai besoin de ne pas faire de bruit, de ne pas déranger par la matière, de ne pas déranger par des actes, si l'on veut, trop apparents sur le plan gestuel; j'aime que tout se déplace comme si c'était un rêve, mais une réalité dans le fond, parce que je ne rêvasse pas ma peinture. Je n'ai pas du tout le tempérament à ça. J'ai l'impression d'être un ouvrier, quelqu'un qui aime faire une chose bien bâtie; mais j'aime que ce soit bâti avec finesse, que ce soit fait avec précision, que ce soit fait avec un côté assez précieux, sans tomber dans le maniérisme que je déteste, sans tomber dans le côté de la flatterie de la couleur, pour tomber dans des techniques où on sent plus l'effort servile que la passion de l'homme.

Dans la peinture j'aimerais qu'à un moment donné le tableau nous apparaisse comme quelque chose qui est bon à regarder, qui est beau à voir et qui fait plaisir à découvrir.

R.M. Tu ne veux pas tomber non plus dans le côté scientiste et théoricien?

J.-P. J. Pas du tout, ça c'est la Science-Fiction, c'est la Bande dessinée, c'est tout ce qui nous ennuie quand on achète un journal.

R.M. Tu te considères comme un poète de la peinture?

J.-P. J. Sans la poésie il n'y a pas de peinture, à mon avis il n'y a que l'apparence de la peinture; il n'y a que tout le marché avec son côté mercantile. Je n'ai rien contre la vente d'un tableau, mais j'ai tout à dire quand la peinture est là pour faire de l'argent ou des choses comme ça. Je pense que ça devrait être une récompense qui nous est rendue après avoir donné trente ans d'efforts pour trouver sa peinture. Alors moi si j'ai pu arriver à donner trente ans d'efforts à la peinture sans lui avoir rien demandé, il est peut-être normal que la peinture me rende un peu aujourd'hui pour être capable de faire une oeuvre pour la verser au public qui lui encore est capable de reconnaître, s'il paie, d'être à la hauteur de ces gestes.

R.M. Ce que tu souhaites, c'est l'émouvoir par cette poésie?

J.-P. J. Oui, je souhaite le toucher, l'émouvoir et surtout je souhaite le plaisir que le tableau peut apporter à quelqu'un, que ce soit le mien ou le tableau d'un autre. Que le tableau entre dans la vie des gens! Je ne conçois pas du tout qu'on puisse s'intéresser à regarder un mur décoratif; le mot décoratif me répugne, c'est incroyable. Je crois que c'est vraiment le crémage sur rien qui fait plaisir à bien des palais fades. Mais j'ai l'impression qu'on devrait faire sauter ça, ce mot-là. On n'a pas à décorer, on n'a qu'à vivre, qu'à exprimer. Je ne crois pas qu'un Goya soit si décoratif à regarder. Je ne crois pas qu'un Rembrandt soit si décoratif, ni un Van Gogh. Alors qu'on arrive à faire du "design" de la peinture, du poster de la peinture, c'est à peu près comme si on voulait figer des sentiments dans du plastique. Je n'ai rien contre le plastique, il peut servir à autre chose; mais qu'on ne vienne pas me dire que le bon vin n'est pas bon aujourd'hui en 80, que c'était bon pour les vieux d'autrefois. J'aime encore le vin; j'y crois encore.

Lect. "Je me souviens d'une nature morte solidement bâtie, peinte il y a bien trente ans. Chaque jour j'ai devant les yeux la sévère architecture de lave que Jérome érigeait dans les années soixante, après une période de pastels où la suavité des tons s'accordait à une construction rigoureuse. Il y eut l'explosion des encres, exercice par lequel le peintre explorait les possibles, s'assurant ainsi que sa voie se refusait au hasard.

"C'est aussi de vigueur que témoignent les oeuvres sorties de l'atelier de Saint-Ours. D'une première période il a cru bon de ne conserver qu'une seule toile: c'est un éclat de hache et de bûche dans le blanc: c'est un jet dans la cible. Je dis:"Pourquoi, Jean-Paul, as-tu détruit cette série?" Il était seul, isolé. L'emprise de l'incertitude a été si forte qu'un matin il a tout brûlé, à une exception près.

"Pour parvenir à s'expliquer tant soit peu Jean-Paul Jérôme, il faut comprendre que l'homme est habité par une force vitale peu commune, qu'alimente une passion sans faille envers un art, celui de peindre. Si Jean-Paul Jérôme a pu douter de lui, il n'a jamais mis en doute ce qui l'extrayait de lui-même. La peinture fut le leurre illuminant qui lui donna le mouvement et le fonda dans la réalité. Celle-ci n'est jamais ce que l'on croit, encore moins ce que l'on a appris à croire. Par sa propre illusion, il appartient à chacun de se la révéler. Jean-Paul Jérôme a toujours vécu cette certitude non formulée. Il me raconte sa jeunesse sur les bateaux du Saint-Laurent. Les aubes, les jours et les nuits qu'il a ainsi connus font partie de son apprentissage et de son désapprentissage, constituent une part inépuisable ce qui apparaît aujourd'hui.

"C'est à Saint-Laurent-du-Fleuve qu'il m'a été donné de vivre en compagnie de Jérôme. La maison surplombait les eaux, vers lesquelles on descendait par une succession de terrasses. Le jet argenté des bouleaux éclairait les érables et, à la saison, des touffes jaunes de rudbeckies envahissaient les abords. Des fenêtres on voyait chalands, remorqueurs et cargos descendre ou remonter le courant. Jamais rien n'était pareil, car un fleuve si vaste sans cesse change ce qu'il baigne. Jérôme peignait là ses floralies. Il avait derrière lui une bonne centaine de toiles. Le mariage de l'air et de la terre signale les peintures exécutées à Saint-Ours. Elles sont d'une forte écriture, inscrite tantôt dans des formats réduits, tantôt dans de grands rectangles. C'est une géographie imaginée par la main quand elle s'enquiert d'espaces inexplorés. Aussi bien l'oeil se plaît à cueillir le givreou la rosée sur le rameau appuyé contre la paroi du ciel. Ce sont des figures qui elles-mêmes s'explorent en quête de lumière. La ligne n'a pas d'autre fin que se former pour induire la couleur et les nuances. Les

chemins tracés oublient la trace, conduits comme le sont les branches vers la floraison. La fusion de l'air et de l'eau prédomine dans les oeuvres nées sur la rive même. Le périple de la ligne fait place à l'expansion. La profusion est celle des feuilles dans le jardin, des vaguellettes sur la plage, de l'eau qu'irisent l'heure et le rayon. Toutefois le peintre toujours contrôle par une souple géométrie par une minutieuse exécution, un ouvrage qu'irrigue la nature, mais qu'elle pourrait détruire. A l'alliance, à l'équilibre, Jérôme veut devoir ce qu'il fait. Lui qui est fort physiquement, en aucun cas n'accepte que son ouvrage soit tributaire de la force physique. Je vivais auprès de lui, et c'était pendant l'été de 1973, quand il travaillait à son grand triptyque que nous avions intitulé "le Jardin de la licorne". C'était comme une tapisserie mille-fleurs, comme un tapis de Perse. On pouvait craindre qu'il ne fût décoratif. Mais non, ça s'y dérobait par l'approche même, ainsi qu'on le voit chez Bonnard ou Matisse. Je veux prolonger ce séjour par l'évocation de quelques titres: l'Envers de l'eau, l'Ange des moissons, Voyage vers Amsterdam.

"Par un de ces caprices de la vie qui peut-être déterminent le destin, Jérôme dut se résoudre à abandonner le rivage du Saint-Laurent. Il se retrouva dans l'aridité des nouveaux développements de Ville-d'Anjou. Il réussit pendant quelques mois à haler jusque-là les aurores du fleuve, mais la prison urbaine, il le sentait, imposait peu à peu sa contrainte. Ce fut une période tendue, sauvé néanmoins par les étoiles, seul paysage qui pouvait reposer son regard des clignotements nocturnes de la ville.

"Alors que le réseau l'enserrait de plus en plus étroitement, la délivrance apparut. Il lui était offert de revenir à l'ancienne maison familiale. Il hésita, et fit le saut. Ce fut salvateur. Il entreprit immédiatement de modeler le lieu. La demeure entière devint atelier. De grands rythmes affleurèrent. Peu de couleur, mais des variations, des échos, des ondes. Les mailles du filet déjà étaient dissoutes. Le lin accordait sa crudité aux tons de grès et de calcaire. Une musique plus ample ondoyait la toile. C'était un nouveau baptême. On peut dire que dès lors, et rétrospectivement, l'oeuvre prenait son sens. La proposition

nouvelle éclairait le passé. Les minutieuses géométries se découvraient moins arides: on en voyait mieux maintenant toute la subtilité; on constatait que le peintre s'était exercé l'oeil, la main, l'esprit à la saisie de précieuses réfractions. Il s'était bridé, certes, mais il avait en même temps fortifié en lui une patience attentive. En refusant ce que reflètent les miroirs, il épiait dans leur eau la trace des rayons. C'est avec précision qu'il se vouait à relever ce qu'on aperçoit lorsqu'on passe outre à l'image proposée. En d'autres temps, cette image avait eu ses maîtres, que nul d'ailleurs ne saurait surpasser. C'est d'eux que Jérome se réclame, qu'ils se nomment Van Eyck, Memling, Vermeer, et plus près de nous Braque, Juan Gris. De toute façon, pour Jérôme, les peintres forment un peuple à part, une nation universelle. On connaît, un jour, au fond de soi, si on en fait partie, si on a été admis. Chaque toile en cours est un entretien à travers les âges avec les peintres du monde. Connaissez-vous les Anges musiciens de Memling, à Anvers? Eh, Jérôme ne serait pas éloigné d'y voir la communion des génies de la peinture. Une fois, nous fûmes ensemble au Metropolitan Museum de New York: j'ai constaté son ravissement devant la Jeune Fille à la fenêtre de Vermeer; oui, il était bel et bien ravi à lui-même, ravi en extase; et envahi de joie face à la facture brisée de Franz Hals, au dénudement automnal de Rembrandt. J'ai rarement vu quelqu'un ainsi possédé par son art. Tout compte fait, on l'imagine assez bien au monastère Saint-Marc, à Florence, à la suite de Fra Angelico dont il a hérité la précision des plans, la finesse des tons. Ce n'est pas qu'il fuit la vie, c'est que la vie est toute en son métier et dans ce qui lui permet de mieux l'exercer. Et c'est pourquoi il a vécu toujours solitairement, jamais négligemment.

"Sa solitude, il la bâtit de ses mains, avec un goût admirable, une pointe de luxe, qu'il nomme "luxure". C'est le nid où doivent éclore les oeuvres, c'est la châsse où elles vont un moment s'enclore. Il plaint les gens qui bourrent leur maison de la sempiternelle et proliférante croûte: "Que voulez-vous, dit-il, à chacun son mauvais goût." Il souffre de voir ladite croûte nommée elle aussi peinture, et ses auteurs eux aussi nommés peintres, c'est-à-dire recevoir la même appellation que Matisse, par exemple. Qu'est-ce qu'un peintre pour Jérôme? Quelqu'un qui a vu toute la peinture et qui, peignant, résorbe toutes ses admirations

en les conduisant à un aspect inaperçu. Cet inaperçu qu'il faut tendre à percevoir et à faire apercevoir, il le récuse quand il n'est que le résultat d'un subterfuge et de ce fatal commandement: du nouveau à tout prix, par lequel nous nous voyons aux prises avec l'exhibitionnisme.

"C'est vers l'amont que va Jérôme, je veux dire qu'il se veut au service d'une lumière plus haute. Il n'a plus de motif, si ce n'est ce qui le tire et ce que le voile de peinture dévoilera. La figure qu'il trace n'a d'autre but que de matérialiser un territoire où le jeu déjouera le hasard au profit de la surprise désirée. Elle ne tient jamais à l'insolite: elle se manifeste par la réfraction du rayon au contact des cristaux. Jérôme accorde sa toile comme un instrument de musique: c'est pourquoi elle s'écoute et que les tons y répondent à la gamme sonore. Ce qui se gagne ici n'est pas espace mais un lieu, et ce lieu en vous s'instaure sans prendre de place. On est loin du cri, de la parade, de l'hyperimagerie: l'huile des pierres nourrit à la fois la lampe et l'icône. La flamme tend de plus en plus vers la palpitation, sans vaciller. C'est une peinture de veilleur, d'enlumineur et de fresquiste. Sa vertu ne tient pas aux dimensions. Sa vertu se mesure au degré de discrète illumination qu'elle porte et provoque. Comment elle efface les ombres peut encore offrir une approche. C'est dans la clarté qu'elle trouve son évidence. Chaque toile est une salutation au jour qui se présente: ainsi les oiseaux saluent chaque aurore par leur chant, puis conjuguent à l'air leurs ailes. Tout le patient travail de Jérome consiste à dégager de ses entraves l'oeuvre qu'il matérialise en la volatilisant. Qu'il procède par aplats plutôt que par touches le conduit à jouer des valeurs avec la subtilité d'un pianiste dont l'appui du doigt détermine l'orient de la note. Le trait et sa tension, loin de freiner l'élan de l'esprit, plutôt l'incitent. C'est que chaque surface propose un champ vibratoire. Jérôme en a la parfaite conscience. Il sait que la qualité de toute peinture depuis le début des temps se mesure à cette échelle, qui est d'ailleurs échelle musicale, tout art véritable étant art de musique. Ce qu'il affirme, à son tour, c'est que la vraie et permanente révolution s'opère sur le chemin qui mène aux sources."

C'était l'Atelier du peintre Jean-Paul Jérôme. Interview et textes: Robert Marteau. Lecteur: Vincent Davy. Assistante à la réalisation: Hélène Savoie. Réalisation: Fernand Ouellette.

* * *