

vie des arts



Jean-Paul Jérôme

peintre de la relation

Fernand Ouellette

*Ce qui m'a toujours sauvé, c'est que
je n'ai jamais su ce que je voulais.*
(Braque)

Il n'y a pas de plus profonde raison d'affronter la toile que de répondre au Désir, à la nécessité de la haute musique de l'être. Voudrait-on s'en convaincre que la seule œuvre *Apollon* (1974) suffirait à nous arracher le regard. On ne peut suivre quelque piste sans vertige. Jérôme nous plonge en plein labyrinthe. Il capte la lumière apparente pour mieux nous abandonner à la lumière invisible. La grande sonorité noire nous imprègne. La nuit novalisienne résonne comme un appel. Le tissu terrestre de verdure, de brun solide, d'amour dense comme un vin de vigne, de traces de bleu fin, ne peut que préparer l'œil au passage illuminant du gris au blanc vif, et quelle violente vibration! mais afin de mieux le perdre, et qu'il aille éperdu dans l'abîme qu'ouvre le noir. En inversant une parole de Dufy, on pourrait dire qu'il y a des fonds noirs qui équivalent au blanc absolu. «Mais nous venons trop tard, ami. Oui, les dieux vivent. Mais là-haut, sur nos fronts, au cœur d'un autre monde» (Hœlderlin). Lorsqu'il superpose les dédales, Jérôme nous entraîne dans l'ailleurs des dieux.



1

ajouter que ce peintre de galaxies en expansion et de molécules a bien la générosité, l'ouverture de la peinture américaine. Peintre de formes plus que du geste ou du signe, il poursuit dans la solitude le travail d'approfondissement émerveillé entrepris par les enlumineurs et les miniaturistes du Moyen-âge.

Retenons quelques tableaux peints depuis 1972. En jetant un coup d'œil sur la série de toiles de *Saint-Ours* (1972), on voit que le mouvement et la forme prédominent. Le trait noir se dilate, engendre une forme (comme chez Atlan), délimite les zones claires. Le coussin de lin (car Jérôme peint toujours sur une toile de lin non *cérusée*) atténue les sauts trop éclatants du noir au blanc. Ainsi, la résonance n'est que plus forte. Viendront les grandes surfaces à formes pures comme *Nocturne* (1972-1974), *Essor* (1972) et *Musique pour Neige* (1972). Dans celle-ci, par exemple, Jérôme commence par diviser l'espace, comme s'il avait besoin de fenêtres. Cette répartition supportera toute sa composition. Chaque fenêtre aspire des tonalités. La ligne de lin elle-même s'élargit plus ou moins. Les parties cernées ont une autonomie apparente, bien qu'elles soient en correspondance l'une avec l'autre. Jérôme laisse courir les traits noirs. Des angles aigus apparaissent. Le graphisme ressemble aux fils visibles d'une immense volière invisible, comme si le peintre voulait empêcher que ses formes si légères ne s'envolent. Mais ce filet noir module comme une musique. Qui est plus musicien? Quelle tendresse dans *Musique pour Neige*, quelle courtoisie devant la Femme! Nul n'est plus secrètement admiratif du féminin enclos dans cette toile. (Schubert l'accompagne avec son cœur blessé dans l'andantino de la *Sonate pour piano en la majeur*.) Aucun tableau ne nous fait mieux comprendre à quel point Jérôme est un plasticien.

Cette surface de formes nettes (ce ciel de grands oiseaux) deviendra de plus en plus organique, végétale, délirante, pour atteindre son sommet dans *le Jardin de la licorne* (1973), grand triptyque où le mystère, la profusion et l'achèvement des formes stupéfient. Les mondes s'appellent, se nourrissent l'un

Né à Montréal, en 1928. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal, et, notamment, la fresque, pendant trois ans, avec Stanley Cosgrove. Depuis 1954, il a tenu de nombreuses expositions particulières, principalement à Montréal et à Paris. En 1955, il fut membre fondateur du Groupe des Plasticiens et cosignataire du *Manifeste des Plasticiens*. Il exposait, en octobre 1974, à la Galerie Bernard-Desroches et il prépare pour cette même galerie, en décembre 1975, une exposition de quinze dessins-poèmes au crayon de sèpia et de pierre noire Conté. Le Musée d'Art Contemporain de Montréal lui a commandé une murale, le *Palais des temps*, polyptique de cinq panneaux juxtaposés de six pieds sur deux, soit d'une dimension totale de six pieds sur dix.

Si on peut dire que dans l'acharnement de perfection qui caractérise Jérôme, dans sa patience, on sent présente la longue tradition de la peinture européenne, on peut également

l'autre, croissent comme une forêt vierge. Mais, dans ce gouffre végétal, tout est spirituel, tant la joie de la conquête d'un espace irradie. Les tableaux de la même période comme *L'Ange des moissons* (1973), *L'Envers de l'eau* (1973) et *Voyage vers Amsterdam* (1973), plus paisibles, révèlent la lumière qui monte du cœur. Jérôme respire par ses formes, ses couleurs, comme on respire le bleu du ciel, le vert du feuillu, le frémissement ou le silence de l'eau.

Le dessin est tellement spontané dans cette série d'œuvres, où le végétal et l'organique dévorent tout l'espace, que Jérôme tentera d'échapper à ce «piège de la réalité» (Bazaine). Seul Dieu doit savoir dessiner, disait Chagall. Délaissant l'organique, Jérôme s'applique avec la même liberté à manifester l'organisé. Dans chaque partie du tableau, il commence par construire un grand réseau de base constitué uniquement de droites. Durant cette période, il abandonne la courbe. Les *Séquences de ciel* (1973) sont très significatives. Aucune courbe. Et déjà la fenêtre grise, par son silence, annonce *Mécanique céleste* (1974). Jérôme se bat contre son don pour la courbe ou la sinueuse. D'autres réseaux de droites se super-

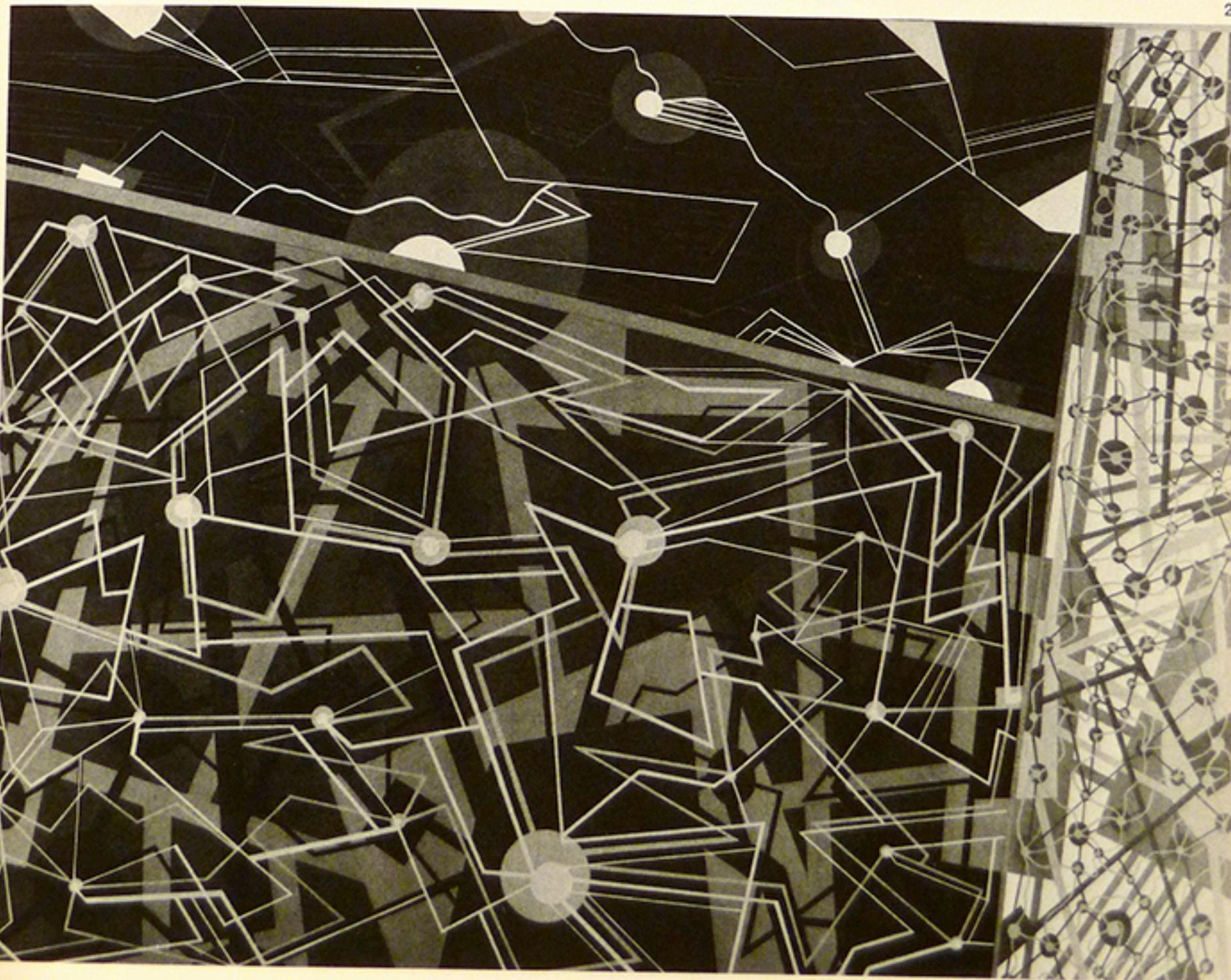
posent, s'enchevêtrent, s'imposent, qui nous laissent en suspens, dérouter. Il lui suffira, dans les *Grimpeurs* (1973), de concevoir des zones verticales se rejoignant au delà de la toile, de laisser monter quelques traces modulantes, pour que le vertige ascensionnel nous entraîne dans l'indicible. *Grimpeurs*, *Le Randonneur* (1973) et *Le Sud belliqueux* (1974) sont bien des fêtes, des états de possession où la joie pénètre tout comme une eau tellurique.

En 1972, les limites du lin n'étaient pas encore franchies. A partir de *Séquences de ciel*, le rideau de lin est coupé. Les formes se prolongent d'un espace à l'autre, sont assourdies ou éclatent. On verra, dans les *Grimpeurs* (diptyque), un trait parcourir les quatre parties du panneau de droite. Et dans *Matin de lumière*, la ligne de lin devient une piste qui traverse les volets et le panneau central, répartit l'espace, équilibre les sphères. Dans les œuvres plus récentes (*Matin de lumière*, et autres) les sphères glissent dans le feutré, comme voilées par une membrane de lumière mate. Ainsi, après l'explosion des formes dans *Le Jardin de la licorne* et dans *Apollon*, Jérôme n'entend plus que la lenteur de quelques sphères qui

1. Jean-Paul Jérôme, juin 1974, Montréal.

2. *Apollon*, 1974.

Acrylique sur toile de lin; 89 cm. x 116.
Coll. Fernand Ouellette.





3. *Haut pays*, 1974.
Acrylique sur toile de lin; 61 cm. x 183.

4. *Le Jardin de la licorne*, 1973.
Triptyque; Acrylique sur toile de lin;
390 cm. x 97.

5. *Musique pour Neige*, 1972.
Acrylique sur toile de lin; 81 cm. x 100.
Coll. Fernand Ouellette.



passent dans le bleu ou le vert. Le silence lui-même se met à vibrer. On peut déjà prévoir un autre cycle, où la richesse du peintre, sa passion des formes se déchaîneront dans de multiples fugues, dans l'ivresse de son *Hymne à la joie*.

Comme je le disais plus haut, Jean-Paul Jérôme est d'abord un plasticien. Sur ce plan, c'est vraiment un peintre de synthèse. Il rassemble dans son œuvre toutes les acquisitions de l'art dit abstrait ou non figuratif. Certes son originalité est puissante. A première vue, même, il ne semble pas avoir de racines. Cependant, il appartient bien à un arbre de peintres où l'on pourrait mentionner Braque, Gris, Matisse, Mondrian, Malévitch, Magnelli, Léger ou Mortensen (qu'il a connu à Paris). Sur le plan pictural, marqué par la couleur des Flamands, il a su prendre la leçon de Mondrian, qui a nettoyé l'espace. Bien que ne peignant que par aplats, il a pu éviter l'ornemental dont se méfiait tant Kandinsky. La profondeur de sa spiritualité est telle que Jérôme peut se passer d'une matière trop présente, trop accentuée.

Il accorde des tons sourds, des formes, sans jamais appeler à sa rescousse la matière. Un peintre comme Fernand Toupin, son ami, qui se situe à l'antipode de Jérôme, se dépouille tant des formes et des lignes, qu'il n'a besoin que d'un peu de matière imprégnée de lumière et d'ombre sur une surface blanche, en sollicitant à peine la couleur, pour que le choc se produise. Il n'y a pas de peintres plus complémentaires, qui à eux seuls nous proposent les deux pôles de la peinture d'aujourd'hui.

L'imagination de Jérôme est débordante. Il est en pleine force créatrice, possédant son métier comme nul autre. Toutefois, il n'a jamais besoin de séduire. Cette œuvre difficile, dissonante parfois, est l'anti-séduction! En ce sens Jérôme entre en peinture par la porte étroite. Aucune concession. Nul n'a un regard plus innocent. Il a la rigueur d'Uzac traçant des sillons ou sculptant l'ardoise. Voilà des artistes qui répondent au Désir, qui n'écoutent que l'œil secret. Si nous ne savions pas ce qu'est la peinture, il faudrait nous tourner vers Jérôme. Nulle part, il n'y a plus de liberté et d'au-

thenticité. Il faut bien dire qu'il n'y a pas de commune mesure entre le langage des mots et cette œuvre, ces surfaces où la musique emporte tout. On ne peut, à vrai dire, rien communiquer de cet univers. Comment saisir l'eau dans ses doigts, ou le soleil par ses yeux? Aucune peinture, pourtant si près de la nature, ne se soumet plus précisément à ses propres lois, qui sont d'un autre ordre. La peinture n'obéit qu'à son besoin d'être. Aussi n'exige-t-elle pas de sujet ou d'objets. Elle a faim de l'espace, des tonalités, des accords et des mouvements. Elle ne peut que se donner à la contemplation des formes et se laisser frapper par l'illumination. Il faut surtout au peintre beaucoup d'innocence pour que tous les possibles apparaissent. Le peintre doit être dans l'attente des possibles. Et lorsqu'on médite sur un tableau de Jérôme avec des yeux vierges, on voit que tout est possible. Dans une pareille peinture, c'est la vie elle-même qui toujours palpète, toujours vivante, dans un lieu infini.

English Translation, p. 73

