



Nouveaux cahiers 7/2015
Créer: pour qui, pourquoi, comment?

ijS,L+A

**Institut Jurassien
des Sciences, des Lettres
et des Arts**

Roger Duc
Jean Kellerhals
Françoise Matthey
André Wyss

L'idée de consacrer une Journée d'étude de l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts au thème de l'expérience de création est venue, un peu par hasard, de la lecture de ses statuts où il est dit que l'Institut regroupe des « créateurs ». Or de quel caractère commun des personnes aussi différentes que des physiciens, des sculpteurs, des poétesses, des cinéastes et photographes, des écrivaines et des architectes peuvent-ils se prévaloir ? Il ne peut certainement pas s'agir du thème de leurs travaux, qui vont de la cristallographie à l'histoire de l'anabaptisme, du documentaire à la philosophie. Ni, probablement, d'un combat commun et essentiel pour une noble cause, même si chacun des membres de cet Institut, bien sûr, s'est un jour ou l'autre courageusement engagé – et quasiment jusqu'au bûcher - dans la défense de valeurs primordiales.

Ce que ces personnes ont en commun, c'est l'expérience du travail de création : en art, en science, en littérature, en musique. L'idée, alors, a surgi de faire dialoguer ces « créateurs » sur les modalités de cette expérience : « Comment je crée : pour qui, pour quoi ». Il apparaissait passionnant de rapprocher et de comparer les diverses sensibilités, les diverses motivations, les diverses trajectoires présidant à ce travail ; d'inventorier les rituels dont les créateurs entourent ou balisent leur œuvre ; de découvrir le visage des muses qui les inspirent. C'était là une manière de jeter un pont entre des individualités somme toute fort disparates et de contribuer, très modestement, à une ethnographie ou à une historiographie de la créativité en terre jurassienne.

Certes, l'artiste, le poète, la scientifique, n'est pas forcément le meilleur analyste de son « théâtre ». Il, elle manque peut-être de la distanciation, des comparaisons ou du recul historique qui permettent une certaine objectivation du processus créatif. On peut même prétendre qu'un certain aveuglement est quelquefois nécessaire à l'acte de création, comme une certaine cristallisation l'est à la passion amoureuse.

Aussi le but du dialogue à instaurer n'était-il pas la construction d'une vérité « objective » sur la genèse de l'oeuvre, mais bien la confrontation toute pacifique, toute curieuse du monde de l'« autre », de diverses subjectivités.

Car s'il n'est peut-être pas son meilleur analyste, l'artiste, la poétesse, le chercheur est certainement le seul à pouvoir exprimer ce qu'il éprouve en créant, les émotions qui l'habitent, les projets qui l'animent, les conflits qui le taraudent, les combats qui le motivent.

Ce questionnement sur l'expérience de création se laisse certainement découper en plusieurs volets, qui furent proposés, comme des sortes d'aides-mémoire aux participants pressentis à cette Journée d'étude. Celui des objectifs que l'auteur se donne, d'abord. Quel est au fond son moteur ? Obéir à un mouvement irrépessible qui se confond quasiment avec sa vie ? Se faire entendre d'un certain public ? Améliorer l'état du monde par un surcroît de connaissance ou de beauté ? Se trouver lui-même ? Se venger peut-être ? Se distinguer ? Militer pour une idée ? Banalement, se faire plaisir ? Est-il dépositaire d'un message essentiel, d'une mission cruciale ? Et tant d'autres attitudes possibles...

Celui de son trajet de vie créatrice ensuite. Comment en est-il venu à l'écriture, à la science, à la musique ? En quelles circonstances, brutales ou lentes ? Avec quelles espérances, pour satisfaire quelle quête ? Porté par quel « passeur » qui lui fit franchir le gué ? Avec quelles angoisses, quelles peurs, quels conflits interpersonnels, ou au contraire avec quelle lumineuse assurance ? Quels événements, mais aussi quelle forme de maturation, donnèrent-ils à son œuvre ses inflexions les plus fortes ? Ce trajet fut-il solitaire, ou bien plutôt une aventure à plusieurs ?

Troisièmement celui des « modèles ». L'auteur, l'auteur ont-ils voulu se rapprocher d'un style, d'un mode d'écriture – picturale, littéraire, musicale, scientifique – qu'ils estimaient supérieur aux autres, ou plus fécond, ou plus novateur ? Y a-t-il, dans ce qu'ils tentent de faire, des valeurs, des référents, auxquels ils aspirent fortement, qui les guident et qu'ils ne voudraient pour rien au monde trahir ? De quel chant se veulent-ils les interprètes ? Qu'est-ce que l'art, pour eux (et l'écriture, et la science) et qu'est-ce qu'il n'est pas ?

Celui des « ancrages » aussi. Celui qui crée a-t-il besoin, pour créer, de lieux spécifiques et familiers ?

D'un paysage qui lui parle, l'émeut, le stimule? D'objets qui le racontent, d'un meuble qui l'accueille? Lui faut-il des musiques, des lumières, une odeur? Quels sont les « temps », météorologiques aussi bien que chronologiques, de sa création? A-t-il recours à des grigris (un stylo longuement sucé ou mâché, un papier spécialement margé, une statuette qu'il caresse distraitemment) qui lui garantissent une traversée créatrice sans risque? Pourquoi ces ancrages, ces ambiances, sont-ils à ses yeux condition de sa créativité, de son inspiration? Et quid de personnages indispensables?

Enfin quelles conditions socio-économiques lui paraissent-elles inséparables de la création? La sécurité économique, la place sociale laissée à l'artiste, l'existence d'un combat social, politique ou culturel, qui le porte? Comment se veut-il témoin ou reflet de son temps?

Invités à s'exprimer sur tous ces thèmes, les participants se gardèrent bien – sauf exception – d'y répondre exhaustivement! Ils choisirent – originalité oblige – leur propre angle d'attaque, le « moment » créatif spécifique qu'ils voulaient raconter, la distribution des personnages qu'ils voulaient impliquer... Ils s'en tinrent souvent à un ou deux aspects. Tant pis pour la systématique! Mais chacune, chacun, mit en évidence son « essentiel » à lui, sa profession de foi en quelque sorte. Quelquefois de manière lapidaire, en quelques mots, d'autres fois plus longuement. Peut-être la personnalité créatrice de chaque auteur-e se dit-elle aussi dans sa manière de répondre à une telle sollicitation!

Le présent Cahier rassemble – précédées par une introduction d'André Wyss sur les processus de création chez quelques membres défunts de l'Institut – les communications faites lors des Journées, ainsi que quelques autres (provenant de personnes empêchées de s'exprimer le jour même) qui s'y adjoignirent par la suite. Il ne reprend pas, par contre, les débats, questions, controverses, que ces communications suscitèrent. C'est peut-être – ou même probablement – dommage, mais il eût été assez difficile de donner une forme à la fois concise, fidèle et complète à ces échanges.

On a tenté de suppléer un peu à cette carence en évoquant en conclusion, sous la plume de Jean Kellerhals,

quelques-uns des « paradoxes de la création » tels qu'ils se dessinent en filigrane des propos réunis des auteurs ou tels qu'ils suscitèrent débats et controverses lors des Journées.

Le lecteur trouvera donc ici non pas une somme ou un traité, non pas un inventaire rigoureux, mais bien quelques fragments, quelques éclats très vifs, de la Vérité des auteurs. Ce sont en somme des « témoignages » par lesquels créatrices et créateurs tendent fraternellement la main à leur public.

Peut-être ces fragments pourront-ils, en plus du moment de « communion » qu'ils proposent, servir un jour de document à l'histoire de la créativité en terre jurassienne.

De la création chez quelques figures éminentes (et défuntés) de l'Institut jurassien, ainsi que chez un membre ou deux à élire à titre posthume

1950: nos pères fondateurs reproduisent le geste de leurs ancêtres initiateurs de la Société jurassienne d'Émulation, au milieu du siècle précédent; ici comme là, il s'agit de réunir en une espèce d'académie les savants qui œuvrent dans leurs domaines respectifs et qui ont besoin de se retrouver dans un cercle où l'on voit s'exercer une saine *émulation*, justement. A un siècle de distance pourtant, la situation a changé; en 1950, comme Pierre-Olivier Walzer l'écrira brutalement trente ans plus tard¹, la Société jurassienne d'Émulation « s'enlisait dans un ronron historico-conservateur », victime (c'est mon hypothèse) d'un esprit d'ouverture et de démocratie qui lui a fait perdre peu à peu son caractère d'académie et d'élite intellectuelle. Création par réaction!

N'importe, ce qui frappe, c'est la jeunesse des protagonistes. A 48 ans, Stockmar est nettement le plus âgé; Thurmann a 43 ans, Trouillat n'en a que 32, Xavier Kohler 23, la plupart des autres ont un peu plus de trente ans. Ce ne sont pas ces savants barbichus qu'on se représente quand on pense au dix-neuvième siècle. En 1950, lorsqu'il énonce l'idée de créer une académie, Marcel Joray a tout juste 40 ans; Pierre-Olivier Walzer en a 35, Jean-François Comment, 31.

Quelque chose pourtant distingue les deux générations de fondateurs, et c'est l'idée de *création*, précisément. Les fondateurs de l'Émulation avaient le besoin d'une *activité* scientifique qui les distinguât, ceux de l'Institut, le sentiment fort que c'était la création qui les distinguerait. J'emploie le futur du passé, car ces hommes n'ont encore rien créé, ou si peu; Joray n'a encore rien édité, Walzer n'a publié qu'un opuscule et sa thèse de doctorat, Comment cherche encore le style qui le recommandera. La création était leur avenir, l'Institut en serait le cadre idéal. L'idée de cet institut et sa réalisation étaient un premier acte de création.

Il fallait bien un Marcel Joray, scientifique, docteur en sciences naturelles et futur grand promoteur des peintres et des sculpteurs, pour penser à réunir les savants et les artistes,

et à les réunir sous l'égide de cette idée de création. Associer les artistes aux savants, ce serait donner par rétroaction aux savants la conscience de ce qu'ils créent, aux artistes, celle de ce qu'ils cherchent. Aux uns et aux autres aussi la conscience qu'ils travaillent, chacun à sa façon et selon des modes fort différents, voire contradictoires, dans un rapport de soi à la réalité, dans un rapport de ses abstractions de toutes sortes aux réalités concrètes.

Tout cela formulé ici sous forme d'hypothèse, devant le spectacle d'une effervescence tout à fait spectaculaire. A peine l'Institut jurassien est-il *créé* que germent les idées: d'un concours d'interprétation musicale (ce sera fait), d'expositions collectives ambitieuses (ce sera fait), d'éditions de disques des compositeurs jurassiens (ce sera fait), un peu plus tard d'une *Anthologie jurassienne* dont la réalisation reste le monument le plus beau et le plus durable que nous ait légué le vingtième siècle jurassien et la réalisation la plus grandiose d'un Pierre-Olivier Walzer par ailleurs fécond. On voit que la *création*, pour nos hommes encore jeunes, est alors collective, mais ces premières années de l'Institut si prodigieusement actives changent pour jamais le paysage culturel du Jura.

L'état d'esprit qui consistait à réunir sous un même toit, fût-il non matériel, des *créateurs* venus d'horizons divers, c'était un des traits de la personnalité de notre fondateur déjà quatre fois nommé. « On n'existe réellement que par ce qu'on fait », écrit Marcel Joray en légende de sa photo dans l'*Anthologie jurassienne*. « Faire », pour lui, ce sera créer des livres scientifiques et des livres d'art. Et il emploiera fort symptomatiquement le verbe « créer » dans un entretien radiophonique: *créer* des livres l'intéresse bien plus que de les distribuer pour les vendre. Il organise la toute première exposition de peinture abstraite en Suisse, puis plusieurs expositions de sculptures en plein air, puis, au Griffon, des collections où se retrouve tout ce que la Suisse compte de beautés, tout ce que l'art en Suisse et à l'international compte de vraiment contemporain, tout ce que la science et la philosophie des sciences recèlent de plus avancé: c'est la revue scientifique *Dialectica*, fondée par Gaston Bachelard.

Un autre éminent Jurassien s'y distingue, Ferdinand Gonseth. Pour ne mentionner qu'un titre de gloire, mais

¹ *Hommage à Marcel Joray*, Bâle, Basler Druck- und Verlagsanstalt, 1980, p.

plutôt sensationnel: le numéro 3/4 de la deuxième année comprend des articles de cinq prix Nobel de physique: Alfred Einstein (1921), Niels Bohr (1922), Louis de Broglie (1929), Werner Heisenberg (1932), Wolfgang Pauli (1949); édité par ce dernier, ce cahier est tout entier consacré à la notion de complémentarité, que le physicien Nils Bohr avait d'abord réservée à la physique quantique, avant de l'étendre à la biologie, à la psychologie, voire à la sociologie, cependant que Ferdinand Gonseth, toujours dans ce numéro, la synthétise magistralement et l'assimile à sa philosophie, l'idonéisme. Au demeurant, Ferdinand Gonseth, dont la pensée est une méthode plus encore qu'une philosophie («idonéisme» étant forgé sur l'adjectif «idoine»), aurait pu donner à tous les membres de l'Institut, de quelque bord qu'ils fussent, des impulsions pour leur création, qui est aboutissement d'un processus de recherche.

Quoi qu'il en soit, l'idée d'associer des *créateurs* de tous bords et de les distinguer par «une œuvre valable» (cette expression figure dans le premier *Rapport public* de l'Institut, publié cinq ans après sa création), ce fut la grande, la belle intuition de Marcel Joray. Associer les représentations de la *création* proprement dite, celle que pratiquent les membres de notre section Arts et de notre section Lettres, et les savants, à propos de qui le mot *création* est pris dans un sens moins immédiatement perceptible, mais qu'a renouvelé le questionnaire qui est à la source de ce Cahier – c'est une idée merveilleuse et prodigue: plaçant l'un devant l'autre deux concepts de création, elle met en évidence ce qu'il y a de recherche et de rigueur dans le travail artistique, et ce qu'il y a d'invention, d'imagination, de réalité enfin dans la quête du scientifique dans son laboratoire comme dans ses spéculations.

Ce qui réunit ces créateurs, c'est aussi l'idée de langage, qu'on retrouve au propre et au figuré à propos de leurs très diverses activités. Les artistes visuels de l'Institut jurassien, ses compositeurs, ses écrivains, chaque fois qu'ils se sont exprimés sur leurs pratiques, ont à un moment ou à un autre employé le mot de *langage* et les termes associés, tels *style*, *figure*, *métaphore* et c'est toujours en rapport avec une activité de création. Mais le philosophe aussi, et les mathématiciens, et les physiciens enfin.

Dans le texte de sa réception à l'Institut jurassien, Jean-Jacques Loeffel présente sa discipline, la physique théorique, dans un style de réjouissante eutrapélie. Il appelle *discursif*, «suivant Ferdinand Gonseth» (dont il fut l'assistant), «l'aspect conceptuel, organisateur et interprétatif» de sa discipline. Et une espèce d'antienne revient régulièrement dans son propos: «tient en deux phrases, à qui comprend», «tient en une phrase, pour qui sait la langue», «en deux lignes pour ceux qui connaissent l'idiome». Dans une nécrologie de notre collègue récemment disparu, on lit une anecdote qui manifeste la part heuristique de cette langue irrémédiablement mystérieuse pour le profane et si parlante pour l'initié: «Il y avait des rencontres entre physiciens et mathématiciens à Strasbourg chaque année. Une fois, Arthur Wightman dit que son étudiant Barry Simon était convaincu que Carl Bender et Tai Tsun Wu avaient commis une erreur dans leur traitement de l'oscillateur anharmonique. Dans le train de retour en Suisse, Jean-Jacques prit une feuille de papier et, *en trois lignes*, prouva que c'était Simon qui se trompait. Cela a conduit à d'importants résultats sur les états liés de l'oscillateur anharmonique». Le nécrologue ajoute que notre physicien théorique était très amateur de littérature, de philosophie, de musique, d'art (le plus moderne, précise-t-il) et de vins blancs vaudois: autant de langages, dirais-je, quoique plus ou moins limpides.

Mais c'est que tous les créateurs, universellement, par leur langage, leur idiome, leur idiolecte, leur style propres explorent ou expriment un rapport particulier à la réalité qui les entoure, tâchant d'en rendre compte ou d'agir sur elle. Établir ce rapport, c'est créer; en faire connaître quelque chose à autrui, c'est agir en savant ou en artiste.

Nos artistes ont tous été les témoins de cette réalité du créateur, disant à l'occasion leur désarroi, leur combat. Jean-François Comment – qui le croirait devant son œuvre exubérante? – a créé dans l'angoisse, et cette angoisse fut quasi une *méthode de création*. A l'occasion de la remise du Prix des Arts, des Lettres et des Sciences du gouvernement jurassien, en 1986, il déclare:

Ce prix m'est décerné pour des œuvres qui toutes sont le fruit de longues heures de travail dans la solitude de l'atelier, dans le doute toujours, et l'angoisse trop souvent. / Quand par

hasard, au soir d'une journée de travail, l'espoir d'une réussite se manifeste, c'est la désillusion le lendemain en pénétrant dans l'atelier : il faut reprendre le combat avec la toile, chercher encore et encore. [...] C'était en 1949. L'angoisse était si forte qu'il me paraissait impossible de la subir longtemps encore. Je pensais aux peintres plus âgés que j'admirais : ils devaient avoir surmonté cela. Une vérité, ou un style, devait être trouvée, qui rendrait la vie disons normale. Eh bien non, ce doute fut toujours mon lot et je sais maintenant qu'il le sera toujours, et toujours plus fortement. Si Picasso pouvait dire avec superbe : « Je ne cherche pas, je trouve », je pourrais dire humblement « Je cherche et je ne trouve pas. »

Peu après, dans le même texte, il exprime un sentiment qui nous intéresse fort ici et qui rejoint ce que j'ai écrit pour commencer :

Je pense depuis longtemps que l'aventure de l'artiste et celle du chercheur scientifique sont très proches l'une de l'autre. Leur chemin est difficile. Plus ils avancent, plus ils arrachent de voiles les séparant d'une vérité espérée, pressentie, et plus celle-ci s'éloigne, plus le mystère s'amplifie. Ils progressent tous deux grâce à des connaissances, certes, mais surtout guidés par un instinct, par une sorte de prescience. Tous deux vivent d'espoirs suivis de sombres désillusions.

Gérard Bregnard se donne une tâche moins douloureuse, en explorant non la réalité qui l'entoure, mais l'intérieure, ou bien alors une réalité rêvée. Et ce qui relie ces réalités autres au monde réel, c'est le symbole, entendons en l'occurrence une certaine rationalisation des formes par lesquelles nous interprétons le monde. Une étude qui lui est consacrée s'intitule *Une géométrie du subconscient*². Cet homme était intarissable devant ses tableaux ; ce devait être en 1964, j'avais dix-sept ans, et il m'expliquait son processus de création et sa signification : il peignait, me disait-il, en commençant à un coin du tableau et peu à peu le remplissant de formes colorées qui toutes avaient une signification bien précise. Plus de cinquante ans ont passé et je continue de me demander si cette *méthode* singulière était alors sérieusement ou plaisamment exposée : les titres que Bregnard a donnés à certaines de ses œuvres, notamment à ses sculptures, m'incitent à penser qu'il aimait beaucoup la

plaisanterie pour tempérer son incessante *Grübele* ; ainsi, des outils en fer cloués sur un pan de porte (ou un volet ?) disposé horizontalement constituent « Le paysan irascible ». Quoi qu'il en soit, les témoignages ne manquent pas de la loquacité philosophante de Gérard Bregnard, et il est certain que la symbolique a été du début à la fin de sa production artistique la clef de son œuvre : vingt-cinq ans plus tard, dans le livre que je viens de mentionner, l'artiste explique en détail les symboles et la symbolique d'une œuvre alors toute récente, le *Polyptique* réalisé pour la chapelle du Collège Saint-Charles de Porrentruy³. Exemple remarquable d'une littérature métapicturale – à moins que le tableau de Bregnard ne soit de la peinture métalittéraire.

Coghuf était d'une autre sorte ; la création ne répondait chez lui qu'à des critères purement artistiques et se faisait dans l'énergie d'une lutte menée directement avec la toile : dans le grand livre bilingue qui lui a été consacré pour ses 65 ans aux éditions et aux bons soins de l'imprimeur Max Robert, Bruno Kehrlé écrit :

L'atelier de Coghuf est un simple lieu de travail ou, pour être plus précis, d'élaboration. Il ressemble assez exactement à un chantier, avec son désordre apparent et sa crasse. Il n'y manque même pas la bouteille de vin et le verre. Nul lieu ne se prête moins à la contemplation. Que contempler ? Des œuvres ? Il n'en traîne que quelques-unes. L'artiste au travail ? D'abord, je crois bien que Coghuf n'aime pas qu'on le regarde travailler. Puis il faudrait s'entendre sur cette notion de travail. Je préfère celle d'élaboration. C'est qu'il est de plus en plus rare que, de cet atelier, sorte le produit fini. Celui-ci se fera ailleurs, en son lieu. Ici, il est étudié, préparé, mis au point. Ce travail rappellerait plutôt celui d'un auteur dramatique qui serait en même temps metteur en scène : concevoir le texte (au sens le plus étendu du mot) qui servira de support à la réalisation et à la présentation de l'œuvre, et le concevoir en fonction du théâtre où elle sera créée et du public auquel elle est destinée. – Point de départ donc, et non d'accomplissement. Ces projets de vitraux, ce n'est pas ici qu'il faut les regarder, mais à Bâle, à Soubey, à Moutier, à Peseux ou à St-Gall. Ce qui est dit de l'œuvre doit aussi s'entendre de l'artiste. – Mais cet atelier

² Roland Bouhéret, *Gérard Bregnard*, coll. L'Art en œuvre, Société jurassienne d'Emulation, 1990.

nous apprend aussi quels rapports Coghuf entretient avec la matière. Pastilles, godets, tubes, palettes, pinceaux, toiles, feuille de papier, crayons, quel peintre ignore ce matériel ? Il se retrouve chez Coghuf. Mais matériel n'est pas matière, par quoi il faut entendre ce dont notre monde est fait, ce dont sont faits les objets et les œuvres des hommes ” roches, feuilles, briques, pierres, bois - mais il faudrait énumérer toutes les humbles et splendides réalités de la création. Or la matière, chez Coghuf, est chez elle: on la voit partout installée, étalée, disséminée, omniprésente, informe. On s'y heurte du coude, du pied ou du regard. Allons-y d'un jeu de mots: la matière ici est première. Avant d'être artiste – et parce qu'il est artiste – Coghuf est artisan: il a le sens et la connaissance intime expérimentale du fer, du verre, du bois, du béton. Il sait comment les traiter pour les rendre efficaces et expressifs.

S'impose alors à moi l'idée de comparer cette évocation d'un atelier et de ce qu'il décèle de certains modes de production de l'œuvre d'art avec un propos de Rémy Zaugg. Dans un entretien écrit sans doute après coup, où il devrait être question des tableaux d'une exposition, l'artiste consacre dix pages à parler de son atelier, où se déroule l'enregistrement, et où il a accroché ses tableaux pour qu'ils puissent être vus par son interlocuteur. En voici une page époustouflante, qui prouve que ce peintre était également un écrivain au style sûr et inventif:

Si je ne peignais pas et donc si je ne devais pas préparer des toiles sur lesquelles peindre, je ne verrais pas s'amonceler peu à peu des lattes et des éléments de châssis en bois éparpillés sur le plancher ou appuyés contre un mur ou dans un coin, des tabourets et des chaises, des marteaux, des règles en bois jaune, une équerre en acier, un double mètre bleu, des boîtes en plastique gris ou rouge clair pleines de clous ou de vis, des tenailles noires, des ciseaux, des tournevis à manche transparent jaune ou rouge vif pêle-mêle sur le plancher et des châssis montés posés contre les murs, ni ensuite des petites boîtes gris foncé de semences de tapissier, des chutes de toile de lin apprêtée, la pince noire servant à tendre la toile sur les châssis et des piles de toiles tendues, ni encore des bidons de couleur acrylique en plastique blanc avec des couvercles oranges ou bleu céruléen agressif, des bouteilles en plastique transparent à bouchon verseur noir contenant diverses masses colorées, un vieux carton rempli de

tubes de couleur entamés plus ou moins pressés, tordus, vidés de leur contenu invisible mais comme présent sur les étiquettes colorées, d'autres tubes éparpillés au gré des circonstances parmi les autres choses, des poignées de pinceaux plantés poils en l'air dans des boîtes rondes, des chiffons tachés et salis, des feuilles ou des bouts de papier plus ou moins recouverts d'essais de couleurs ou de tons, des verres et d'anciens pots de café soluble ou de cornichons au vinaigre remplis d'eau propre ou colorée ou salie, des pinceaux et des brosses pleins de couleurs qui trempent dans de larges saladiers ou dans des pots en verre pleins de résidus de couleur séchée, et je ne verrais pas non plus croître le nombre des giclures, des éclaboussures et des salissures de toutes sortes sur les murs, entre les toiles et les autres choses. Étrange légende: le tableau qui appelle la plénitude d'un lieu vide occasionne, pour être, le désordre étouffant des choses qui s'anéantissent elles-mêmes dans l'encombrement qu'elles créent. Le tableau naissant génère la confusion qu'il rejettera lui-même, à un moment donné de sa constitution. La cause réfute son effet dans lequel elle ne se reconnaît pas. Le tableau condamne souverainement et sans indulgence ce qu'il a produit.

Comme toujours chez Zaugg, la théorie sort de considérations toutes pratiques. Plus précisément, on voit l'évocation pittoresque (osons cet adjectif si peu zauggien), et cette espèce de logorrhée joueuse qu'elle développe, déboucher sur l'abstraction de la spéculation, analogue fascinant de l'abstraction vide et blanche de son tableau⁴.

Or il se trouve qu'une sorte de reportage photographique de Jean Daive, éditeur de la revue littéraire *Fin*, montre Rémy Zaugg pénétrant dans son atelier et y travaillant; c'est l'artiste dans ses dernières années; sa démarche est devenue lourde à cause de la progression de sa maladie, mais les attributs dont il parle dans ce texte écrit vingt ans plus tôt sont bien là.

Et il se trouve encore que ces photos, dans le numéro 20 de la revue *Fin*, sont suivies immédiatement de textes rédigés par le poète Charles Racine⁵ lors de son séjour à

⁴ Il s'agit ici de la série *Le singe peintre*, qui fait l'objet de l'entretien.

⁵ Charles Racine (1927-1995), alors dans la force de son talent, mais isolé, ne savait sûrement pas qu'il y eût un Institut jurassien. Nommons-le membre à titre posthume, dans ces pages et juste le temps qu'il faut pour les lire.

l'Institut suisse de Rome où il a forcément croisé Zaugg (qui était « hôte » à ce moment-là), où ils se sont forcément parlé, ont confronté leurs mondes, ont dû se comprendre profondément. La coïncidence de cette rencontre⁶ me trouble infiniment, car il y a des traits communs entre leurs œuvres et des oppositions radicales entre leurs destins de créateurs. Zaugg fut un homme public et célèbre, quoique largement incompris, et un écrivain que la fécondité de sa production artistique n'empêchait pas d'écrire, bien au contraire, cependant que Charles Racine fut un homme reclus, qui ne communiquait qu'avec ses pairs, qui dix ans plus tard se retirera de plus en plus dans l'appartement où il mourra; Zaugg fut rapidement reconnu au niveau international, cependant que Racine, publié par les meilleures revues de poésie des années 60/70, reste encore complètement à découvrir par le lecteur de poésie d'aujourd'hui. Charles Racine, que je m'efforce et m'efforcerai de faire reconnaître comme un des poètes importants qu'a donnés le Jura, avait lui aussi son « atelier », c'était son appartement aux rideaux fermés, si j'en crois le témoignage du compositeur Gérard Zinsstag, qui fut son voisin et qui écrivit sur quelques-uns de ses vers une œuvre forte⁷. « Son appartement enfumé, où régnait un désordre accumulé au fil des années (une charrette trônait au milieu de sa chambre de travail!), était tapissé de plusieurs centaines de feuillets jaunés par le temps où étaient griffonnés des ébauches de poèmes. » Un autre témoignage parle des poèmes qui étaient disposés sur toutes les surfaces disponibles de l'appartement, pour que le poète pût passer rapidement de l'un à l'autre ou bien pour qu'il eût quasi toute son œuvre en permanence sous ses yeux.

Ces témoignages sont corroborés par ce que j'ai pu, grâce à un recensement exact des poèmes publiés par Charles Racine et par un examen des manuscrits en grand nombre laissés par le poète et archivés par sa veuve, reconstituer la méthode de création fort singulière d'un poète gravement tourmenté. Issu d'un milieu où l'on ne sait pas ce que c'est qu'un livre, Racine écrit pourtant dès l'âge de quinze ans, trouvant immédiatement la formule de poème qu'il

ne cessera de pratiquer pendant cinquante ans; après une sorte de prospectus intitulé *Sapristi*, il publie un premier livre, *Buffet d'orgues*, puis des poèmes dans les revues les plus prestigieuses du moment, en France; mais tous les poèmes proviennent de son livre ce qui n'a pas empêché le poète de les retravailler encore après ces publications. Les brouillons et les tapuscrits montrent certes la difficulté de la gestation, mais plus encore l'exigence de l'écriture; le mode de publication par reprises de poèmes déjà publiés ne manifeste donc pas l'infécondité, il montre l'insatisfaction qui persiste, le besoin de vérifier la justesse de l'expression dans tous les détails, l'impossible perfection poursuivie, jamais atteinte. En 1975 paraît *Le sujet est la clairière de son corps*, chez Maeght (avec des eaux-fortes d'Eduardo Chillida), qui marque une sorte d'apogée dans la « carrière » de Racine; mais tous les poèmes de ce livre ont été publiés antérieurement, soit dans *Buffet d'orgue*, soit dans des revues, soit même dans le livre antérieur *et* dans des numéros de revue. Enfin, quelques textes publiés après ce petit livre majeur seront encore repris de *Buffet d'orgue*. Tout ce qui a été publié d'abord, et tout particulièrement le recueil *Buffet d'orgue*, constitue une sorte de magasin dans lequel Racine puise pour d'autres écritures, pour d'autres publications. Le corpus poétique n'est pas seulement l'ensemble des poèmes, il est cette masse d'énoncés qui lui procure aussi une sorte de *magma poétique*, si l'on veut bien attribuer un sens positif à une telle expression. Le poète y restera fidèle, vu qu'il retravaille toujours ses/ces textes, et retravailler signifie alors remettre dans un autre ordre, ajouter ici ou là un titre, mettre des italiques ou les enlever, ôter un morceau pour le reprendre ailleurs, tâcher de donner enfin un *ordre* à ces unités réunies. Presque rien n'est jamais jeté: une fois qu'il est publié, le texte fait partie définitivement du corpus.

En même temps, la réutilisation de morceaux de textes pour composer par centons d'autres textes induit que la notion de *poème* est toute particulière ici. Cela est d'autant plus étonnant à observer que presque tous les textes de Racine portent une date. Ces dates, qui isolent un moment de la production poétique, devraient constituer le fruit de ce moment en texte stable – il n'en est rien: si beaucoup de poèmes de *Buffet d'orgue* sont repris dans *Le sujet est la clairière de son corps*, s'il ne s'y trouve quasi pas de poèmes nouveaux, si la plupart de ces poèmes sont repris dans des

⁶ Coïncidence, vraiment? Il n'est pas impossible que Jean Daive, qui a connu Racine aussi bien que Zaugg, ait su que ces deux hommes s'étaient rencontrés à Rome.

⁷ On en trouvera une présentation, la partition complète et même un enregistrement et sur le site du compositeur: <http://www.gerardzinsstag.ch>

revues, et souvent des années plus tard, si tous les poèmes publiés dans *Sapristi*, puis dans *Buffet d'orgue* et/ou dans *Le sujet est la clairière de son corps* sont repris, sans exception, dans les manuscrits qui sont à la base de *Légende forestière*, alors une des questions qui se posent à propos de l'œuvre de Racine est celle de *la possibilité même du livre de poésie*: on n'y rencontre que le recueil et donc *une espèce de fatalité de l'anthologique*. Singulier, unique pourtant reste ce processus de création qui consiste à puiser toute sa vie dans un corpus de texte rédigés dans une période, précoce, de grande fécondité.

Le texte étonnant et radical de Rémy Zaugg trouve un autre écho: chez Tristan Solier, qui fut lui aussi peintre, littérateur et théoricien (de manière plus secrète et moins féconde en ouvrages), et plus encore un penseur inapaisable et torturé des processus de la création. Sa dernière œuvre, *Arcanes/in quarto*, est un album de dessins assortis de textes réflexifs, comme le fut toute sa production. Réalisé en 1997, soit un an seulement avant la mort de l'auteur, publié par ses amis après sa mort, ce livre avait une intention personnelle et intime (c'était un cadeau pour sa femme), mais il rassemble et synthétise fougueusement, dans une angoisse qui n'exclut nulle exubérance, les préoccupations de peintre qui furent celles de Solier durant toute sa vie créative et dans tous les genres qu'il pratiqua (en particulier la photographie).

Certaines planches, au demeurant, auraient pu constituer des réponses à l'enquête proposée à nos membres en 2013. Le grand sujet en est la création, parfois tout à fait explicitement. L'une des premières constate qu'*atelier* et *réalité* sont une « anagramme ambiguë » et qu'*irréalité* serait plus proche de la vérité. L'atelier, dit la planche suivante, est « enfer et paradis, lieu de toutes les confrontations de tous les vertiges de tous les échecs. Tour à tour piste d'envol et lieu de crash où je compte mes débris. [...] J'y dénombre mes émerveillements, mes confusions, mes rêves. Antre de la vie intérieure, flamme et feu de la découverte, alliance secrète avec le hasard qui suinte de partout et me dérouté avec grâce. Dernier voyage possible, nécessité première, forge de vie. »

Plus bas, l'atelier revient à propos de la lumière, qui « y parvient par une imposte ouverte entre deux poutres et me propose, sans fin, un éclairage très contrasté où le

clair-obscur domine » (et je note que Zaugg, dans un autre passage du texte dont j'ai cité un extrait, évoque la lumière froide, impersonnelle mais très régulière qu'il obtient la nuit dans son atelier, cependant que la lumière plus chaude et accueillante du jour exerce une séduction mauvaise; et que Charles Racine a lui aussi bien des difficultés avec la lumière du jour). Mais l'obscur peu à peu l'emporte, l'obscur « proche parent de l'illisible, de l'indéfini » – de la mort que l'artiste sent approcher. L'atelier revient enfin dans des planches où sont dessinés des cadres vus de derrière, posés contre un mur, et surtout les outils du peintre, qualifiés de « Fantômes de médiateurs en résidence permanence dans mon aire de travail » (ce sont crayons, stylo, gomme, cutter, flacon d'encre, colles, spray – briquet), de « Médiateurs pointus » (des plumes), de « Médiateur en fin de droits dans l'attente d'une chance de survie » (un tube vide de bleu d'orient et de marque Talens), de « Médiateurs d'appoint » (des pinceaux).

Les dernières planches de l'album sont un hymne à la création, qui est en art « la dimension nécessaire », car « elle questionne, elle intrigue, elle dérange, elle inquiète, elle ouvre la voie. Mais d'où vient-elle? Confluent du conscient et de l'inconscient. Capture du rêve dans les filets de la pensée. Intrusion de l'invisible dans le visible. Métissage de toutes sortes. Confrontation, transgression, aventure, navigation sans boussole, hors-piste, enfer & paradis, ne procédant que du vécu, elle n'existe qu'à travers un recours au non-savoir à la faveur d'un certain égarement, la création entretient la vie de la vie ». Cette dernière phrase (ici reconstituée) est bien plus dessinée qu'écrite et donne lieu aux trois dernières planches: chez Solier, la théorie ne se dissocie jamais du geste créateur, l'écriture et le dessin sont une seule et même activité gestuelle, et leur dialogue est toujours en acte.

Créateurs jurassiens, création dans le Jura. Un Fernand Gigon (membre fondateur), un Grock (qui ne fut pas de l'Institut), qui transportèrent dans toute l'Europe, pour l'un, dans le monde entier, pour l'autre, quelque chose de notre Jura, auraient pu apporter ici la touche vraiment internationale. Mais le clown Wettach a créé ses plus

fameux gags par les heureuses rencontres de la sérendipité (c'est ce qu'il avoue dans ses souvenirs, certes avec d'autres mots)⁸ et le grand reporter n'a pas laissé que je sache de témoignage sur ses modes de création. En revanche, journaliste devenant régulièrement écrivain, il aura su faire acte de création durable en écrivant des livres qui fixent dans un acte réflexif les observations instantanées que reflètent ses articles dans les journaux les plus prestigieux du monde et lors d'émissions de télévisions vues par des millions d'Américains.

Non, nous ne serons pas passés par ce Jurassien, de très loin le plus lu et le plus vu au monde, ni par cet autre Jurassien qui subsiste dans la mémoire collective bien au-delà de nos frontières. Mais allant d'un éditeur internationalement reconnu à un créateur qui le fut ici seulement, nous aurons parcouru, par élection sélective et par un sondage livré au hasard, cinquante ans de réflexion des Jurassiens sur la création, et de leur pratique.

L'intérêt de ce cahier comme de mon panorama très fragmentaire, est de montrer que même dans une région aussi limitée que la nôtre, on peut trouver, directement ou par analogie⁹, bien des modalités de la création, et de l'exaltation ou de la délectation morose qu'elle produit.

⁸ Il est piquant de noter que la couverture du livre posthume de Tristan Solier est un montage à partir d'épreuves des mémoires de Grock, publiés par l'artiste à l'enseigne de ses éditions du Pré-Carré.

⁹ On lira tout à la fin du cahier la synthèse fort éclairante de Jean Kellerhals. – Le titre de mon incomplet panorama est emprunté à un livre d'Emile Cioran.