

Président:

Gervais Chapuis, Lausanne,
professeur à l'EPFL
gervais.chapuis@epfl.ch
<http://lcr.epfl.ch>

Vice-président:

Henri Carnal, Berne,
professeur honoraire de l'Université de Berne
henri.carnal@stat.unibe.ch

Secrétaire:

Jean-René Moeschler, Malleray,
artiste peintre
jrmoeschler@tribu.ch

Trésorier:

Roger Duc, Courtedoux,
pianiste, professeur au Lycée cantonal
roger.duc@freesurf.ch

Bibliothécaire:

André Bandelier, Pesieux,
ancien professeur à l'Université de Neuchâtel
andre.bandelier@unine.ch

Assesseurs:

Christiane Jacquat Bertossa, Zurich,
chargée de cours à l'Université de Zurich
cjacquat@botinst.unizh.ch
www.prehist.unizh.ch

Alexandre Voisard, Courtelevant,
écrivain et poète

Eric Jeannet, Courtedoux
physicien
eric.jeannet@bluewin.ch

4	Gervais Chapuis	Nouveaux cahiers 1/2005
	Président de l'Institut jurassien	
6	Alexandre Voisard	
	Jean-François Comment, Bellelay 2003	
8	Jean-François l'insoumis	
9	Gérard, piègeur de signes	
10	Bregnard voyant fraternel	
	Un épisode dans la vie du peintre	
	Gérard Bregnard	
16	Sylvie Aubry	
	Technique mixte, pigments et liant	
18	André Wyss	
	La poésie, la voix: la chanson	
34	Boris Rebetez	
	Bibliothèque, Sièges	
36	Jean-René Moeschler	
	Point de vue	
46	Romain Crelier	
	Sièges en béton	

Table des matières

Responsable de la publication

Jean-René Moeschler

Graphisme

Gianni Bertossa

Impression

Juillerat & Chervet, Bévillard

Tirage

300 exemplaires

Distribution

Bibliothèque cantonale jurassienne

Hôtel des Halles

Rue Pierre-Péquignat 9

Case postale 64

2900 Porrentruy 2

ISSN: 1661-3546

Les Cahiers de l'Institut jurassien sont sans doute un des principaux vecteurs pour la diffusion de ses activités. Au cours des années précédentes, chaque numéro avec son format A4 et sa couverture rouge caractéristique nous a fait découvrir les nombreuses activités créatrices de ses membres, qu'elles soient artistiques, littéraires ou scientifiques. À l'heure où notre société est sujette aux influences quotidiennes de nouvelles générations de médias mues par les technologies de l'information les plus modernes mais aussi les plus élaborées, notre institut se doit aussi de repenser et d'actualiser le format de ses Cahiers.

Le présent fascicule représente le premier numéro d'une nouvelle série des Cahiers dans un format plus convivial et avec une présentation redessinée par un graphiste professionnel. Par cette transformation, nous espérons donner un nouvel essor et une meilleure visibilité à nos Cahiers afin de mieux illustrer toute la richesse des œuvres de nos membres.

En parcourant les médias, qu'ils soient romands, suisses ou étrangers, le lecteur averti aura été surpris de voir le nombre important d'auteurs jurassiens dont les œuvres font l'objet de chroniques très flatteuses. Le but de ces nouveaux cahiers est de montrer et ras-

sembler toutes ces richesses sous une même enseigne pour une meilleure information de nos membres et des pouvoirs publics qui chaque année permettent à notre Institut de poursuivre nos activités.

Ce premier fascicule rassemble quelques œuvres inédites des personnalités marquantes de notre Institut non seulement par la portée de leurs œuvres mais aussi par leur engagement important dans les travaux de l'association. Chacun aura le plaisir de découvrir les souvenirs poignants d'Alexandre Voisard, la maîtrise d'André Wyss dans l'art de faire chanter la poésie et quelques réflexions de Jean-René Moeschler sur la création artistique dans le Jura. De plus, nous sommes heureux de présenter trois de nos membres nouvellement élus à savoir, Sylvie Aubry, Romain Crelier et Boris Rebetz par l'intermédiaire de quelques unes de leurs œuvres qui illustrent le présent fascicule.

J'espère que cette nouvelle série des Cahiers marquera un renouveau dans notre manière de faire connaître les nombreuses facettes de la création des auteurs jurassiens vivant à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Je souhaite donc bon vent à cette nouvelle promotion des activités de l'Institut.

Lausanne, le 27 décembre 2004

Jean-François Comment, Bellelay 2003

Le souvenir, déjà. Et la présence toujours, rayonnante, solaire comme il aima tant à se montrer à ses amis et tel qu'il demeure désormais à nos regards et nos cœurs éblouis.

Ici, dans ce sanctuaire qu'il hanta déjà il y a presque trente ans, Jean-François Comment revient, œuvre accomplie, et en splendeur. Alors même que court encore le deuil d'un ami de toute façon inoubliable, ce rendez-vous souhaité par ses proches et magnifiquement mis en espace par Comment le fils nous plonge dans ce mystère que demeure la gestation et l'aboutissement d'une œuvre.

Il ne s'agit pas, en la circonstance, de baliser les étapes d'un travail obstiné - qui s'obstine à s'interroger sur les territoires qu'il conquiert et sur les sentiers qui y conduisent - il s'agit de mettre en lumière, ici et maintenant, une quintessence des trente années durant lesquelles l'artiste maîtrise son sujet, affine son instrument, fait vibrer la couleur en une jubilation venue du plus profond, donne une forme à tout ce qui advient de l'ordre émotif et qui aspire à investir le rectangle vierge de la toile.

Au bout du compte, une somme formidable de travail, ce qu'on peut appeler le labeur, la sueur, l'acharnement à mener la matière à *merci* et l'on sait quels élans physiques souvent portaient son inspiration - qui était aussi respiration et souffles suspendus...

Et voilà ce qu'il apparaît maintenant de cette bagarre avec la matière et avec soi-même.

Pour commencer, la somme très impressionnante de l'œuvre, par force achevée. L'ardeur à la tâche d'un maître dont l'aura ne cesse de grandir dès les années 70 mais qu'on ne verra jamais plastronner ni pérorer dans les vernissages. L'artiste sait que l'étendue qu'il arpente, il n'en touchera pas les confins, l'essentiel étant de pouvoir, de vouloir, de savoir s'y éprouver dans tous les sens, de s'y mouvoir de la tête et des épaules, d'en investir les recoins, d'en signaler et signer les péripéties. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant. Alors que certains ça et là voulurent voir dans ce tempérament bondissant et hardi une propension à la facilité voire à l'esbroufe, lui le fonceur subtil à la démarche féline marquait son territoire avec une autorité et une justesse éclatantes. On reste confondu, tout autant, par l'ampleur de l'œuvre dont l'accrochage de Bernard Comment donne ici, par la rigueur de ses choix, une synthèse rythmée, musicale, qu'on parcourt comme un chemin de ronde sous la lune généreuse avec des pauses tour à tour méditatives et exaltées, éblouies et rêveuses. Le travail d'un homme (ne se considérerait-il pas comme un ouvrier, un artisan, un manieur

d'outil confronté à la résistance de la matière?), la somme de son travail inlassable abandonnée à notre contemplation.

C'est peu de dire que l'œuvre dégage une extraordinaire énergie. On imagine le chaudron de l'atelier chauffé à blanc par le rituel fiévreux des préparatifs (choix et ouverture des tubes de couleur, caresses de la paume sur la toile nue, rappel des pinceaux, brosses et spatules, mouvements d'assouplissement de l'épaule et du coude), bref, on imagine, j'imagine car il ne tolérait aucune présence quand il peignait, cette formidable concentration qui bientôt sur la toile explosera en gerbes, ou parfois en petites touches mesurées et badines, souffles suspendus dans l'attente d'imminents branle-bas, recueillement avant la tempête, flammes et étincelles de bivouac avec l'embrasement général de la montagne et plus haut encore un ciel entier prend feu, et derrière, plus loin, une vastitude d'outremer se prend à occuper la scène, tout cela qui est la réalité métaphysique du monde et qui s'ébroue dans cet espace infime entre l'homme et son ouvrage... Il y avait peu de champ entre le bras du peintre et son terrain d'action, juste de quoi se glisser avec armes et bagages pour en découdre, et à chaque fois c'est une fois pour toutes, chaque œuvre est décisive comme si elle était la dernière, nécessaire, vitale et constitutive de toutes celles qui l'ont précédée. Mais l'aventure c'est l'aventure et il faudra recommencer, reprendre le débat avec la matière, avec la toile qu'il faut éprouver comme le cavalier sa monture, qu'il faut, l'ayant flattée, griffer, étriller, racler. A chaque aube, cette grande respiration, Jean-François à pied d'œuvre, infatigable arpenteur de ses ciels gagnés sur l'imensité sans nom, il a retroussé ses manches et puis, et puis...

Je l'ai dit déjà et j'insiste : cette œuvre que nous savourons de tous nos sens et d'abord du regard, cette œuvre est toute musique, éclats sonores, mouvement rhapsodique de cordes et de cuivres que vient couronner à point nommé un branle d'orgues, et voilà le miracle.

Il y a cent trente et quelques années, notre vénéré ancêtre Arthur Rimbaud imagina que les voyelles fussent emblématiques de couleurs: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...*

Il me vient, quant à moi, que l'art commentien qui est tout mouvement et sonorités soit sur le même mode annoté selon un vocabulaire familier aux mélomanes:

jaune: *largo*
orangé: *adagio amoroso*
vert: *andante maestoso*
indigo: *scherzo staccato*
vermillon: *allegretto sforzando*
écarlate: *allegro con fuoco*

Et nous voilà, n'est-ce pas, cavalant au rythme de cette œuvre par nature roborative et forcément lyrique. L'artiste auquel nous rendons hommage n'a peut-être jamais été aussi présent et son œuvre aussi rayonnante en sa richesse et son unité.

21 juin 2003

Jean-François l'insoumis

*Oublier le blanc.
Illuminer le blanc pourtant.
Bondir en gammes au-delà du point d'orgue.
S'aveugler de ces coups de foudre.
Faire patte blanche dès l'aurore
avant de dénouer les extrêmes irisés.
Que la tache se donne à qui sait
la happer à l'issue du rêve collectif
faisant taire qui croyait tout savoir.
Laisser les virgules magiques ponctuer
les ciels qui loin des marges
s'arrogent le bleu du texte.
Prendre racine en cette aube
pour en féconder d'autres.*

10 septembre 2002

Gérard, piéteur de signes

Il fallait bien qu'elle arrive un jour, cette issue fatale dans l'épreuve qu'endurait Gérard depuis tant d'années. Le voilà désormais délivré des contingences humaines qui ont si cruellement frappé sa fin de vie.

Son destin avait été jusque-là hors du commun et son génie, qu'on avait pris longtemps pour un talent extravagant, avait été finalement pris au sérieux.

Mais, devant le mauvais sort qui le minait, il n'a guère accepté la malédiction de la déchéance physique qui lui paralysait inexorablement la main, alors même que son esprit flambait d'une philosophie que la maladie attisait jusqu'à l'exaltation. Celle-ci faisait la part d'une révolte à peine contenue. Son vrai calvaire fut cette condamnation à l'inaction créatrice, fatalité qui l'humilia plus que toutes autres calamités.

Et maintenant que nous prenons congé de lui, je réalise l'avoir connu et côtoyé durant un demi-siècle...

Je me souviens de la maison de Fontenais où il vivait modestement avec sa mère pieuse qui passa sa vie à prier pour ce fils unique à qui elle avait légué son œil noir. Ce garçon tôt reconnu comme un original qui toute sa vie fut marqué par la figure emblématique du père prématurément disparu, infatigable musicien et petit inventeur quelque peu sorcier. De lui probablement il tenait cette disposition à l'approche du surnaturel et à la curiosité pour l'insolite.

Toujours, me semble-t-il, il se tint dès lors aux frontières de l'entendement commun des choses. Autodidacte avide de découvertes et assoiffé de connaissances, il avait exploré tous les recoins du savoir humain jusqu'à devenir ce démiurge glorieux et inlassable sur les lois de l'univers et sur le sens de toutes choses de la vie terrestre. Il avait compris le monde et il entretenait en lui-même ce besoin forcené de le dire, de le proclamer de toutes les manières. Fasciné par les mots, il entraînait dans des débats d'idées tellement passionnés que ceux-ci, bien souvent, tournaient en superbes soliloques.

Homme des profondeurs - il s'y connaissait en matière de secrets de pénombre - il aurait pu faire sien cet axiome: c'est dans les profondeurs que gît la lumière.

Pourtant ce visionnaire se montrait paradoxalement comme farouchement épris de rationalité. Ce qui ne l'empêchait pas de se ménager une échappatoire si un palabre butait sur une impasse dialectique.

Néanmoins ce pseudo rationaliste nourrissait en son tréfonds un vrai besoin de transcendance et quand dans une discussion il nommait "Dieu" ce n'était jamais pour la commodité d'une métaphore. L'artiste était un et multiple dont l'œuvre au-

jourd'hui témoigne magnifiquement que son auteur éclaire le monde dans le même temps qu'il cherche à créer en lui-même des sentiers de lumière.

S'il nous fallait proposer une seule œuvre qui illustre son génie sous une forme cristalline, j'inviterais à la contemplation du Retable qu'il réalisa en 1987 pour la chapelle Saint-Charles de Porrentruy, son chef-d'œuvre, synthèse grandiose d'un art qui aura su donner sens à l'univers en le recréant sur la toile, sur le papier, dans le travail du fer, touche par touche, trait après trait.

Alors jaillit cette illumination, retentit ce chant que Bregnard, sa vie durant, a souvent traqué dans la douleur et la fièvre, mais aussi, parfois, comme une récompense inespérée, dans la jubilation et l'émerveillement.

Son œuvre nous interpelle sans fin et nous accompagne, elle entre avec le Voyant dans l'énigme de l'éternité.

Adieu prononcé aux obsèques de GB
à Bressaucourt, le 10 avril 2003

Bregnard voyant fraternel

*Venu du ciel en décembre
parmi les flocons de neige
où déjà tu étais contre toute raison
fleur de cerisier
tu fis bientôt
parler les roseaux phosphorescents
et tu fis taire les cailloux
les plus menteurs de la création.
Puis tu te mis à effeuiller des images
moins sages que toutes les images connues alors.
Dans l'œil de lune de l'orvet
tu parafas mille éclairs.
Tu fus abeille, fourmi, colchique, scarabée
et noisette sur toutes les tables bien mises
où cuillères et fourchettes
dansaient selon ton rire.
Tu as montré le chemin à tout
ce qui grouille et hésite aux carrefours.
Aujourd'hui les scalpels rentrent
dans l'ordre des choses
et les natures mortes grâce à toi
accèdent à la vie éternelle.*

Un épisode dans la vie du peintre Gérard Bregnard

*L'obsession de Picasso fut de peindre
des raisins que les oiseaux viendraient
becqueter sur la toile.*

André Breton

Au début de l'an 1969, il semble que la Place d'armes de Bure, que le Département militaire fédéral a voulue à tout prix, soit une affaire classée. La construction est pratiquement achevée et les militants qui l'ont combattue ont rengainé, avec une amertume qui s'exprime encore çà et là selon les circonstances.

Lors d'un échange de vœux dans les premiers jours de janvier, le peintre Jean-François Comment, qui fut un opposant notoire au projet fédéral, m'informe qu'il a été invité par la Direction des constructions fédérales à un concours restreint pour la décoration du mess de la nouvelle caserne et qu'il a aussitôt signifié son refus. Il a appris qu'un artiste bernois avait été aussi invité, probablement pour la forme, et qu'un autre peintre, jurassien celui-là, était du nombre des pressentis, qu'il s'agissait de Gérard Bregnard, qui avait quant à lui accepté de présenter un projet. Un peintre du Jura, éminent et estimé, prêtant la main à ce que Comment lui-même a qualifié de "salo-berne"...

En ces temps troublés où la lutte jurassienne crépite de partout, au moindre prétexte la rue s'enflamme et toute provocation de la part du pouvoir (l'affaire, ici, est ressentie comme telle) allume de nouveaux brasiers. Bien entendu, voilà un brûlot que les autonomistes ne manquent pas de brandir et d'attiser. Jean Cuttat, qui est alors adjoint de Roland Béguelin à la rédaction de l'hebdomadaire du mouvement, publie dans "Le Jura libre" du 26 février, sous le titre *Voici le mur des crève-cœur*, un violent article qui s'en prend aux instigateurs des basses œuvres, département militaire, commissions fédérales, direction des travaux, et dénonçant "l'épouvantail planté par la main étrangère dans le champ de la patrie". Cuttat veut bien qu'on donne la parole aux artistes compétents et, ajoute-t-il, "on ne les paiera jamais assez". En revanche, "ce qui est haïssable, c'est le dilemme dans lequel on a placé ces artistes qui partagent en profondeur les aspirations de leur pays. Accepter l'offre fédérale c'est se renier, se couper de ses frères. Refuser, c'est rester fidèle à soi-même, c'est aussi décider de se taire alors qu'on est un homme d'expression; c'est renoncer à ce qui fait la raison d'être peintre. Renoncer, c'est se couper la main. Accepter, c'est écraser son cœur." Et il demande impli-

citement à tout “candidat” de renoncer aux “deniers Judas” de ce qu’il nomme un “horrible marché”.

Deuxième acte.

Vers la fin février 69, au cours d’une soirée passée à Courcelon où il est alors établi, Gérard m’annonce qu’il sera l’hôte d’été de la réputée ferme-galerie du Grand Cachot de Vent, dans les Montagnes neuchâteloises, que patronne peu ou prou Lermite, le peintre du voisinage. A cette occasion, il me dit souhaiter que je rédige une préface à son catalogue et que je présente l’exposition lors du vernissage. Je lui réponds... que j’y réfléchirai et lui donnerai ma réponse sans tarder... Je ne traîne pas, en effet, et en date du 2 mars, je lui fais savoir que son attitude dans l’affaire de la “décoration” de la caserne de Bure m’a affecté et qu’elle continue à me troubler, que je ne le juge pas mais que, compte tenu des circonstances, consentir à ce geste d’amitié et d’estime ne serait pas cohérent de ma part et, de surcroît, je ne serais pas compris de mes pairs. Sa réplique, elle aussi, ne se fait pas attendre. Le 4 mars, il m’écrit une lettre tour à tour furieuse et amère de quatre pleines pages qui s’en prend à notre vain combat, “celui des purs contre les méchants” selon lequel lui-même “ne devrait pas loger chez Zachée”.

Il proteste de sa bonne foi et d’intentions les plus nobles. “On m’aurait demandé de glorifier la boucherie, j’aurais refusé. Mais la place d’armes existe, existera après. Je la dynamite-rai, elle serait reconstruite et moi détruit. (...) Le char de combat me blesse et on me donne l’occasion (...) de l’exorciser, pour moi et pour les autres”. Néanmoins, il dit comprendre mes “réticences” tout en clamant : “mais je n’accepte pas de passer pour moins pur que vous”. *Exorciser*, vient-il d’affirmer, je veux exorciser ce lieu de destruction humaine. La belle formule! pensais-je, voilà bien de l’utopie, de l’imprécation géardiennes...

Nous sommes, n’est-ce pas, hommes de débat. Celui qui vient de commencer, à fleurets tout juste mouchetés, ne saurait s’arrêter là. Dans une nouvelle lettre, je lui reproche de s’enfermer dans son faux pas, d’ignorer l’exemple de Comment. Tes exorcismes, lui ai-je alors lancé dans mon élan, tous tes exorcismes ne suffiront pas à arrêter l’immolation de ce pays. La riposte, comme je m’y attendais, vient le surlendemain. “Mon action, argumente-t-il, *celle du peintre* (c’est lui qui souligne), entre dans le processus de mûrissement des “esprits” par *l’intermédiaire du subconscient* c’est-à-dire sans douleur, de façon *irréversible*.”

Et il ajoute: “Ce que je ne comprends pas, c’est votre obstination d’apprentis sorciers à transformer votre habit de Poète en

bleus de cantonnier. “ Nos points de vue, de toute façon, sont inconciliables... Quoi qu’il en soit, devant la polémique qui s’est installée dans la presse, la direction des constructions fédérales fait machine arrière, annule le concours et commande en bonne et due forme une décoration à un artiste jusque-là non pressenti.

Troisième acte.

Mon amitié pour Bregnard, nonobstant notre dispute sur cette affaire de Bure, n’a pas baissé d’un cran et la sienne ne flanchera pas non plus. Tout au plus un froid nous a-t-il passagèrement tempérés. Fin juin de cette même année, je suis présent au vernissage de son importante exposition du Grand Cachot, celle qu’il m’avait demandé de présenter. L’accrochage est, dans ce lieu étrange et beau, vraiment superbe. Les années 60 ont été fécondes et son œuvre a parcouru un immense territoire. Faisant le tour des cimaises, je me sens soudain littéralement happé par un tableau, d’ailleurs installé bien en vue, qui me stupéfie, que je contemple longuement, fasciné, et le mot qui me vient aujourd’hui pour qualifier mon état d’alors est “interdit”. Me voilà comme *interdit* devant une toile rectangulaire d’un peu plus d’un mètre carré et je suis incapable d’expliquer le trouble réel dans lequel me plonge cette œuvre-là et pourquoi, parmi tant d’autres d’admirable facture, celle-ci m’envoûte à ce point. En m’approchant, je lis sur l’étiquette, à côté du tableau, sinon le titre, du moins son “identité”: *Projet de décoration pour la caserne de Bure (non réalisée)*. Je passe alors par les sentiments les plus variés, de la perplexité à la confusion et une sorte de honte grandissante. Car cette œuvre-là, puissamment concentrée en éclats de canons, lambeaux de chars blindés et de corps humains, hallucinant patchwork de réalités guerrières, cette œuvre est criante d’authenticité. La vérité, la seule plausible, y est terriblement infuse.

Aussitôt je sus, je compris de toutes les fibres de mon être que Bregnard, sans l’ombre d’un doute, avait conçu voire fomenté son projet comme l’*exorcisme* qu’il m’annonçait avec exaltation alors même que je n’y entendais que bravade. Je savais depuis longtemps que Gérard était çà et là porté par des élans mystiques, tout rationaliste qu’il se proclamât. Mais il avait aussi fréquenté Jérôme Bosch et Pieter Bruegel l’Ancien qui valaient, au plan de la dérision militante, bien des surréalistes proches de nous.

Il n’avait d’ailleurs nullement invoqué pour se justifier, ce qui eût été commode, les grands exemples de l’histoire de l’art, Goya l’Aragonais, André Masson le contemporain, ni même

le Picasso de Guernica. Il n'avait besoin ni de modèles ni de parrains. Sa conviction intime et l'étonnante énergie qui animait toutes ses entreprises lui suffisaient amplement.

Ce jour-là, je sus aussi que la fidélité à notre engagement nous avait bouché les yeux devant l'autre choix d'un artiste sincère et pur. Dans ces circonstances, que je relate avec les ressources fragiles de la mémoire, je reconnais avoir été aveuglé par ma propre cause, hâtif, sectaire et injuste envers un artiste d'exception. J'en ai longtemps porté un regret navré et je m'étais promis de m'en ouvrir à lui un jour, ce que je négligeai, à ma grande confusion désormais...

Au moins, veuille la postérité enregistrer que, faisant amende honorable, je m'incline devant la mémoire d'un créateur aussi probe que génial dont l'œuvre nous tient en haleine et nous aide à vivre. Ainsi, comme dit un personnage de Pirandello, "l'art venge la vie".



Jean-René Moeschler
"Raz l'horizon" 2005, 1487
Acryl et huile sur toile 100 x 170 cm et bois



Sylvie Aubry
2002
technique mixte, pigments et liant



Sylvie Aubry
2002
technique mixte, pigments et liant

La poésie, la voix: la chanson

Note : le texte que voici est, tel quel, celui qui m'a servi de base pour l'exposé que j'ai fait devant l'Institut. Je lui a laissé la forme didactique un peu lourde qui m'avait paru nécessaire pour qu'un public non spécialiste pût me suivre: les italiques et les petites capitales mettent en évidence des éléments qui figureraient sous les yeux des écoutants; les soulignements sont des balises à mon usage pour faire démarrer des exemples musicaux.

Le 22 septembre 2004

Mesdames et Messieurs, chers Collègues,

comme les peintres de l'Institut nous font pénétrer dans leur atelier, comme les écrivains nous lisent de leurs œuvres, je veux vous faire entrer dans mon cabinet de travail et tâcher de vous donner l'idée de ce que peut être un de mes séminaires, en me concentrant sur les conclusions.

J'ai donné cet été un séminaire de *stylistique* consacré à la *chanson*. Comment parler stylistiquement d'un texte (*les paroles* d'une chanson) qui n'a pas d'autonomie, comme l'a le poème ? J'ai posé le problème, et cela m'a fait arriver à quelques réponses qui m'ont permis en retour de mieux saisir ce qu'est le poème, en isolant ce qu'il y a de commun et de différent entre ces deux états de la poésie que sont le texte à chanson et le poème, et aussi de reprendre à nouveaux frais certains éléments de mon livre *Eloge du phrasé*.

1. Non-autonomie du texte à chanson

Il faut opposer RADICALEMENT le poème et le texte à chanson.

Il existe des *textes qui sont faits pour ne pas rester sur la page*, ce sont les textes à chanson. Ces textes sont à l'étroit sur la page, on leur fait violence en les y confinant, par exemple en publiant en livre les textes d'un Brel ou d'un Leclerc.

Pour mettre sous vos yeux un texte de Brassens, je fais l'inverse de ce que fait le compositeur lorsqu'il met un poème en musique: je remets *en page* un texte qui a été fait pour être chanté et qui résonne en nous, assurément, sous forme de chanson.

La version du texte qu'on lit dans l'édition (au Seuil) des chansons de Brassens est ce que vous avez, en extrait, sous numéro 1. J'ajoute en numéro 3 une édition du texte qui me paraît plus satisfaisante.

On voit tout de suite ceci: la matière textuelle est *versifiée*, elle est faite d'énoncés où un sujet revendique une certaine situation sociale en la mettant en rapport analogique avec d'autres situations sociales, et il fait cela à l'aide d'*une paire d'images récurrentes*, celle des fleurs que l'on rencontre dans les bois parisiens et celle des fleurs métaphoriques que l'on rencontre dans un jardin plus intime et tout affectif.

La structure du texte imbrique une variation sur l'image des fleurs et un discours plus continu qui décrit la situation sociale du sujet.

Cette édition du texte est *très insatisfaisante* sur un point significatif: dans la dernière strophe, le fait du vers et l'absence de virgule avant l'adverbe *fidèlement* font que cet adverbe est rapporté spontanément par le lecteur à «chaque fois que je meurs», alors que le sens et le mouvement du texte font nettement comprendre «fidèlement ils suivent mon enterrement». C'est très clair aussi dans la façon de chanter que Brassens adopte [audition/lecture: « Au Bois ... »]: il respecte ici un véritable silence (marqué dans mon texte par un blanc), alors que dans les moments correspondants des autres couplets, les mesures du chant sont tout à fait liées.

Attention, ce n'est pas un détail, car nous avons là un *moment tout à fait significatif des tensions qui peuvent naître dans la superposition des structures textuelle et musicale d'une chanson*.

L'adverbe appartient évidemment à l'octosyllabe «Chaque fois que je meurs, fidèlement», et tout aussi évidemment à la proposition «fidèlement ils suivent mon enterrement» – ce que le chanteur fait entendre en liant distinctement l'adverbe et le pronom.

Que faire de ces observations? Je crois qu'on ne s'est pas encore demandé sérieusement ce qu'était *un texte à chanson*, ni encore moins ce que *c'est qu'un texte dans une chanson*.

^{1°} le poème existe toujours en soi; même quand il est mis en musique, il existe indépendamment de cette musique.

C'est un poème, point final. Au contraire, le texte d'une chanson n'a pas d'existence autonome.

^{2°} On croit que le texte de la chanson existe avant la chanson

– et cela est logique du point de vue de l'écriture; mais nous ne le percevons que sous forme de chanson, et pour nous, auditeurs, le texte ne peut exister que dans son rapport à une musique et aussi dans son rapport avec une façon de chanter.

Et pourtant ce texte existe bien et la difficulté de notre travail consiste à considérer le texte à la fois comme un texte dans son indépendance et comme un texte lié à quelque chose d'autre, qui le dépasse.

Sous ce rapport Brassens nous complique l'existence, car dire que Brassens est un poète n'est pas une façon de parler, ni un raccourci polémique, ni une marque d'admiration. *Le poème que je donne sous chiffre 2*, poème certes virtuel, me paraît marquer ce texte sous *les différents aspects de la poésie*: on y trouve la poésie pure à la façon de l'abbé Bremond, la *poésie de la présence* d'un Jaccottet ou d'un Bonnefoy, la *rhétorique poétique* d'un Malherbe, le sens du mètre – tout y est.

Mais Brassens lui-même *considérerait qu'il n'était pas un poète*, et attention s'il vous plaît, ce n'était pas sa légendaire modestie qui le lui faisait dire, c'était *la réalité de son art*. Dire «je ne suis pas poète» était un art poétique, la revendication d'un autre état de la poésie et du poète, celui d'auteur de chansons !

Le premier corollaire de mon hypothèse est celui-ci: c'est *la tension, voire la contradiction entre ce que j'appellerai le fait du poème et ce que j'appellerai le fait de la chanson*. Dans l'exemple qui nous occupe, c'est la tension entre le poème [2] et le texte [3].

Dans la chanson, il y a des spécificités qu'il faut soigneusement relever :

- *la structuration de la matière textuelle*;
- le traitement du texte selon les exigences ou l'appel des structures musicales à venir;
- les répétitions très étranges qui habitent la chanson et qui en sont l'élément le plus original.

Tout cela est très spécifique et n'appartient qu'au texte à chanson, ici le texte [3].

A la lecture de mon poème virtuel [2], il est évident que Brassens est poète ; à l'audition de la chanson (accompagnée de la lecture de ma version [3], il est évident qu'il est autre chose.

Il ressort de cette analyse que l'art de Brassens n'est pas d'écrire un poème, c'est littéralement de *composer* un texte en même temps que sa musique.

L'art de Brassens comme auteur ne se voit ni dans mon *poème virtuel* (2), ni dans le *texte intégral* (3), il est dans la co-existence des deux versions et dans la tension de l'une vers l'autre et de l'autre vers l'une. Seule une interprétation de la chanson en tant que chanson, parole et musique, peut lui rendre justice.

2. La question du mètre et du rythme, en poésie et en chanson

Je voudrais DISTINGUER LE RYTHME ET LE MÈTRE plus radicalement qu'on ne le fait d'habitude.

Le mètre est lié à la prosodie, il est fait de régularité, par exemple d'un battement, du décompte régulier des temps.

Le rythme, c'est tout cela plus autre chose, de plus impondérable.

Je veux à partir de là distinguer radicalement deux sortes de rythmes:

- un RYTHME QUE JE QUALIFIERAI DE SIMPLE, qui est dans les mètres, dans l'agencement des vers en strophes et des strophes en un tout.
- et un RYTHME QUE JE QUALIFIERAI DE COMPLEXE, qui se situe du côté du sens, de l'organisation de la matière thématique et des images, qui est de la sorte fait de tous les rapports qui s'établissent progressivement autant que régressivement, par des avancées-retours, par des projections syntaxiques et le balisage de la mémoire sémantique; il construit le système des images et des significations par une progression régulière.

Pour illustrer ces deux types de rythme, les exemples ne manquent pas dans la chanson française. J'en prendrai un tout à fait caractéristique: une chanson de Romain Didier sur un texte d'Allain Leprest.

Des textes comme celui-ci ont des FORMULES STROPHIQUES NETTEMENT DESSINÉES et s'organisent autour d'une IDÉE-FORCE, la plupart du temps manifestée par une IMAGE, ici celle de la grille, et se développant en des images parentes, ici les variétés de grilles qui balisent la vie du sujet chantant, et

qui forment un véritable petit système.

LE RYTHME SIMPLE est repérable dans la consécution des vers, souvent courts, assez exactement rimés, et des images en série.

Le RYTHME COMPLEXE est dans la parenté sémantique et phonique des mots-images, dans le réseau élémentaire et composé que forment les images.

D'une strophe à l'autre, vous le voyez, des éléments se répètent, d'autres varient; à chaque vers correspond scrupuleusement ou librement, exactement ou légèrement décalé, un élément analogue, ou dont le rapport est à établir par l'écouter. L'accompagnement instrumental corrobore ce que j'ai appelé le rythme simple en donnant une pulsation, un BATTEMENT REGULIER, plus ou moins élémentaire, qui traverse toute la chanson; mais aussi le rythme complexe, ici par un crescendo dans le chant et l'orchestre qui habite toute la chanson, et constitue la liaison des parties.

[audition/lecture: *les Grilles*]

Faites attention à l'accompagnement aussi, cela nous servira plus tard, au moment de conclure.

Par les éléments formels que j'ai mis en évidence, PAR LA COMBINAISON DU RYTHME SIMPLE ET DU RYTHME COMPLEXE, L'AUDITEUR EST CONDUIT À PENSER, un peu ou profondément, en même temps qu'il écoute; il est RAMENÉ régulièrement à ce qu'il a déjà entendu, il anticipe ce qui va venir, l'attend, et son attente, déçue ou comblée, est la substance tout aussi bien sensible que sémantique d'un rythme qui se forme peu à peu.

La musique de R. Didier saisit parfaitement le rythme en devenir ou en train de s'élaborer du texte; elle y insiste, de la façon la plus ferme et la plus réservée à la fois: la mélodie reproduit ce que j'appellerai «le fait de la strophe»; elle imite par ses moyens propres l'organisation du poème en strophes et en vers, elle met en évidence les structures, mais aussi les blancs qui séparent et unissent; elle répète ce qui se répète, mais en le variant comme il sied. LE RYTHME PROPRE A LA MUSIQUE est dominé par le binaire; la battue très systématique et s'étalant du début à la fin de la chanson lui donne quelque chose d'obsessionnel.

Je n'entre pas plus dans le détail de l'analyse musicale, me limitant à dégager des rapports entre texte et musique, et me concentrant sur ce qui est parfaitement audible par l'auditeur non musicien.

Ce qui ressort le plus évidemment de cet examen, c'est que DANS UNE (BONNE) CHANSON, LE RYTHME LE PLUS NOURRICIER, CELUI QUI IMPORTE VRAIMENT QUANT AU SENS, N'EST PAS DONNÉ PAR LA MUSIQUE, IL EST DONNÉ PAR LE TEXTE.

3. *L'image comme problème*

La question que je pose sous cette rubrique est celle-ci : l'image, et je parle ici de l'image en tant que fait de langage, l'image est-elle entendue comme elle est lue? En d'autres termes, peut-on la percevoir de la même façon, la décoder, la traduire *in petto* de la même façon quand on l'entend enrobée de musique ou quand on l'isole dans un poème que nous lisons. J'emprunte à Brassens un exemple quasi limite, «Pénélope», une chanson qui est extrêmement élaborée des deux points de vue du texte et de la musique. Vous avez ce texte sous les yeux et je vous suggère de le lire en écoutant Brassens. [audition/lecture de «Pénélope»] Je vous prie là aussi de bien écouter l'accompagnement en contre-chant de la deuxième guitare.

Le titre emprunte à la mythologie une figure qui est devenue un symbole; mais la chanson s'adresse à une personne d'aujourd'hui, à une femme qui attend un «Ulysse de banlieue». Le thème qui est traité sous cette figure de Pénélope n'a rien de classique: le discours qui est tenu par le poète est ce qu'on pourrait appeler une «incitation au bovarysme»: la fidélité est louable; mais il est permis de rêver à l'amour.

Ce propos est tenu à travers des énoncés qui sont indirects en grande majorité: des métaphores, des images, des métaphores brièvement filées. Pour être intelligible, l'énoncé «toi qui n'as point d'accroc dans ta robe de mariée» impose une brève analyse du lecteur (de l'auditeur); «compter de nouvelles étoiles au ciel d'un autre lit» implique de faire attention au double sens d'«étoile», au double sens de «ciel de lit» et à ce qu'implique le mot «autre»; «mettre la marguerite au jardin potager / La pomme défendue aux branches du verger» joue subtilement sur le symbolisme usuel et culturel de la marguerite et de la pomme; etc. Tout cela impose une lecture du texte qui soit

préalable à notre audition ou qui accompagne cette audition autant que faire se peut.

Mais il faut dire aussi que le vers et le mètre, que j'ai considérés jusqu'ici comme un élément essentiel de ce qu'on pourrait appeler le balisage du sens, que le vers et le mètre peuvent compromettre l'intelligibilité de ces métaphores filées. Quant il s'agit d'images filées, donc de celles qui demandent pour être comprises que l'on établisse des liens entre des mots, l'organisation métrique peut être contreproductive, et la prose devrait logiquement mieux que le vers disposer la matière verbale.

Les mètres de la poésie organisent la matière verbale en éléments équilibrés, mais cette organisation ne porte pas sur les éléments du sens. On le perçoit bien dans un vers comme «Toi qui n'as point d'accroc dans ta robe de mariée»; on ferait fausse route en considérant que l'*idée d'accroc* occupe un hémistiche et l'*idée de robe de mariée*, l'autre. L'image est celle d'un «accroc dans la robe de mariée», et l'expression de cette image est interrompue par la pause virtuelle de la césure. C'est plus net encore pour le «En suivant ton petit bonhomme de bonheur»: la césure après «petit» coupe «petit bonheur»; cela compromet-il pour autant le sens de l'énoncé? Non, mais cette espèce de balancement qui résulte d'une brève attente donne à la déclamation un aspect qui n'est pas celui du discours ordinaire, qui n'est pas essentiellement au service de l'intelligibilité.

J'ai suggéré dans *Éloge du phrasé*, que le vers et la musique rythmaient l'image. Je dois ajouter aujourd'hui deux choses:

- 1^o dans la logique de ce que j'essaie de démontrer, je dirai que dans une chanson comme «Pénélope», le rapport entre le vers, le mètre et l'image est relativement plus facile à percevoir dans le poème que dans la chanson;
- 2^o la compréhension en profondeur de l'image ne peut pas se faire de la même façon selon que cette image est soumise à la temporalité du langage articulé ou selon qu'elle est soumise à la temporalité de la musique. La temporalité propre au poème est tout à fait libre et dépend totalement du lecteur, alors que la temporalité propre à la chanson est celle qu'impose la musique, son tempo, sa façon d'aller comme toute musique vers l'avant, empêchant les pauses que le lecteur de poème peut librement aménager.

Cette considération me permet de passer au point suivant.

4. Problème du «Régime poétique»

A propos de «Pénélope», Brassens disait que c'était «de la littérature», et il avait évidemment raison. Littérature, cela veut dire en l'occurrence poésie. Et la question que l'on peut se poser à propos de ce texte, c'est: était-il vraiment fait pour être mis en musique? La question se pose même si la musique de Brassens est très belle, même si c'est une des mélodies les plus riches et les plus complexes qu'il ait trouvées.

Mais si vous m'avez suivi jusqu'ici, vous devez trouver comme moi que *ce texte est presque trop bon pour être mis en musique*, il est trop riche, les images en sont trop denses et complexes pour que nous puissions les capter vraiment en écoutant la chanson. Ce qui cependant fait ici la chanson (c'est-à-dire un texte qui soit tout de même intelligible «en temps réel», c'est-à-dire dans la temporalité que la musique impose), c'est que *les images s'associent en un réseau et vont toutes dans le même sens, à savoir l'incitation au bovarysme*. De sorte que même une analyse incomplète de la métaphore filée ne compromet pas la compréhension de la chanson. Et enfin, une telle chanson est faite pour être réécoutée, n'est-ce pas ?

La question que Brassens se posait intuitivement, je crois, en parlant de littérature, c'est la question du type de discours qui convient au texte à chanson, ou plus exactement *de l'état de poésie dont la chanson peut s'accommoder*. Et j'ajoute celle-ci: quel est l'état de la poésie qui peut s'accommoder de musique?

C'est peut-être ici qu'il faut être le plus ferme dans le propos, car c'est sous cet aspect qu'il y a le plus d'idées préconçues à balayer, voire de préjugés à réviser.

Je voudrais donc pour finir comparer des «régimes de la parole», voire des états de la poésie, car les types de discours peuvent se ressembler, mais pas les niveaux de cette parole. La poésie a d'autres ambitions que la chanson et elle doit les avoir. *La chanson est faite pour être entendue, le poème est fait pour être lu, poésie et chanson demandent un régime spécifique de la parole*.

Prenons un des plus beaux poèmes de la littérature universelle et comparons-le à une très belle chanson écrite sur le même thème.

«A une passante» est un sonnet et c'est un chef-d'oeuvre. Ces deux points m'importent. Car la raison du retentissement

de ce poème est à chercher dans la force de l'inspiration que suppose le thème de la passante autant que dans la perfection formelle que réclame le sonnet. L'idée du rapport extraordinairement fort mais tout à fait virtuel que l'on établit avec une inconnue est ce qui a frappé dans ce poème et qui a fait qu'on l'a traduit dans toutes les langues, car cette idée ne peut que fasciner et constituer un véritable mythe au moment même où elle est proposée. Mais on ne peut pas penser que cette idée seulement a pu agir autant sur les lecteurs: c'est la mise en œuvre de cette idée par le style qui lui assure le passage.

Le GÉNIE DU POÈTE est de trouver l'image de la passante et sa potentialité de fonctionner comme un véritable mythe moderne, le GÉNIE DU SONNET est de vouloir dire toute la profondeur de cette intuition en quatorze vers et donc de générer un discours qui sera de toute façon compact, d'une grande densité.

Autre constat : «*À une passante*» est un sonnet et un sonnet est fait pour être lu.

Quel est l'avantage de celui qui lit par rapport à celui qui écoute? Le lecteur de poésie voit tout de suite que c'est un sonnet; il repère tout de suite que le deuxième vers constitue un complément circonstanciel, il voit tout de suite, par l'absence de virgule au vers trois, que «d'une main fastueuse» est un complément circonstanciel antéposé; il note que, puisque la phrase se termine après le cinquième vers, ce vers appartient syntaxiquement au premier groupe de vers, en dépit de l'organisation du texte en deux quatrains et un sizain. Le sonnet, c'est quatre vers, plus quatre vers, plus six vers. «*À une passante*», c'est aussi cinq vers, plus trois vers, plus six vers.

Et ce lecteur de poésie note aussi la force extraordinaire de l'adjectif «fastueuse», épithète inattendue et d'ailleurs impropre, et partant géniale, de «main», et il note combien cet adjectif réussit à lui tout seul à exprimer un geste infiniment élégant et noble et par là inoubliable.

Le lecteur de poésie peut demeurer aussi longtemps qu'il veut sur les éléments qui décrivent compendieusement l'inconnue; sur la méta-phore du «ciel livide» qualifiant l'œil de la passante l'extravagant observateur, sur l'antithèse «Un éclair ... puis la nuit!» Et ainsi de suite.

Alors, ce poème est-il susceptible d'une mise en musique?

Non, car seule une lecture du texte sur la page peut amener le lecteur de poésie à lire tout ce que j'ai suggéré, et tant d'autres choses.

Pourtant c'est possible! [audition de Ferré, «*A une passante*»] Ferré a donc fait de «*A une passante*» une chanson, ou du moins de la poésie chantée, mais dans une atmosphère de «mélodie française» et de musique de chambre (piano et cordes).

C'est très beau, rien à dire là-dessus. Donc oui, on peut mettre «*A une passante*» en musique, et cela peut être fort beau.

Malgré la beauté de cette chanson, je persiste dans mon idée du jour:

- 1° que reste-t-il de la syntaxe retorse du sonnet? Les compléments circonstanciels dont j'ai parlé risquent d'être mal compris; le vers 12, avec sa série d'adverbe dont chacun a ses résonances infinies, devient un magma sémantique dont il est impossible de faire quoi que ce soit de sensé;
- 2° en écoutant Ferré, je ne retrouve pas le sonnet, car le sizain est transformé en un distique suivi d'un quatrain qui repose sur la mélodie entendue pour les deux quatrains; le sonnet est ainsi devenu un poème strophique;
- 3° écoutant Ferré, je suis pris par la temporalité propre à sa mélodie; elle ne me lâche plus, de sorte que je suis complètement incapable de laisser les images, les antithèses, les épithètes me dire tout ce qu'elles ont à me dire dans le poème.
- 4° la musique ajoute du contrechant et des rapports de toute sorte à un ensemble déjà riche, voire saturé. Or, *notre capacité à voir des rapports est limitée*, de sorte que ceux qui s'ajoutent vont s'ajouter au détriment de ceux qui sont dans le texte. Autrement dit, la mise en chanson d'un texte comme celui-ci est une absurdité, ou ne peut vraiment combler que les auditeurs dont les capacités de réception sont exceptionnelles.

Notez-le bien, ce que je dis ici vaut à plus forte raison pour la mélodie française, en dépit du bonheur que peuvent nous procurer les mélodies de Fauré, de Debussy, de Ravel ou de Poulenc.

Je crois que ce bonheur est purement musical, et nullement poétique, car la musique est tellement péremptoire qu'elle agit sur nous bien plus que le poème, et le poème parfois disparaît parce qu'il est impossible de continuer à le faire entendre.

Mais voici tout autre chose [[audition/lecture de Romain Didier, La Dame de Montparnasse](#)] Ici, le contre-chant est au violon.

Dans la chanson de Romain Didier, l'idée que nous avons admirée dans le sonnet de Baudelaire est rendue plus commune: Il suffit de comparer la vision de la passante et celle de la femme qui traverse le passage clouté; la fulgurance de la rencontre est dite par des images, comme chez Baudelaire, mais alors que chez Baudelaire elles nous font passer immédiatement du terrestre vers l'universel et du présent contingent vers l'éternel, dans la chanson, on reste au niveau des fantasmes du sujet parlant, qui imagine en fonction d'une expérience terne; on ne quitte pas la sphère du quotidien le plus banal.

Mais la musique, par le jeu riche du piano, par la qualité de la mélodie, par le contre-chant du violon, tout en préservant la transparence des images ou des situations évoquées, les élargit considérablement.

5 Conclusion: Éloge du contre-chant

Je finis sur une forme musicale qui synthétise tout ce que j'ai voulu dire, le contre-chant: c'est un terme musical que j'applique aussi au texte, pour en faire en même temps le coulis essentiel non seulement de mon propos d'aujourd'hui, mais je dirais même de ma conception du style. Vous le voyez, ce séminaire de stylistique consacré à un objet dont l'intérêt stylistique paraissait très limité m'a permis de me conforter dans la conception du style que je propose depuis quelques années à mes étudiants: elle est toute fondée sur la notion de rapport.

Contre-chant: c'est le chant autre que le chant principal et qui va son propre chemin, mais sur les mêmes harmonies que le chant principal.

Contre-chant: métaphore du rapport, forme-type qui s'établit en rapport entre une chose et une autre chose.

La musique (la mélodie, l'accompagnement, éventuellement la voix du chanteur) d'une chanson constituent le contre-chant de ce que l'on appelle «les paroles». Ces éléments sont analysés souvent comme des contre-chants au sens assez strict du terme en musique, mais ils peuvent aussi être écoutés comme des contre-chants dans un sens métaphorique, à savoir comme des éléments qui sont en résonance, qui prolongent le discours du texte, dialoguent avec lui.

Après tout ce que j'ai tenté de démontrer, j'espère qu'on aura compris à la fois que le contre-chant est inutile au poème (à

moins que ce ne soit notre voix et notre for intérieurs), alors que ce même contre-chant est un élément essentiel de la chanson.

Je lis Banville, que j'ai mis en épigraphe: «À quoi servent donc les vers? À chanter. À chanter désormais une musique dont l'expression est perdue, mais que nous entendons en nous, et qui seule est le Chant.» Dans l'esprit de cette pensée, je dirai que la mélodie et l'accompagnement composés sur un poème sont le contre-chant de ce chant qu'est le poème. Mais j'ajoute solennellement ceci : dans le poème, les mètres et l'image sont des absolus. On n'y peut rien ajouter, de sorte que pour le poème, ce contre-chant est peut-être de trop. Baudelaire n'a besoin ni de Ferré, ni de Fauré, ni de Debussy. Pour le texte à chanson, au contraire, le contre-chant est ce que le texte attendait. Le texte d'une chanson, avec ses «déficiences», avec ses «manques» (si on le compare à des textes poétiques d'un régime plus élevé) est un chant interrompu que le chant (par la musique, par l'accompagnement, et aussi par la voix du chanteur) reprend et développe. C'est ce que j'appelle le contre-chant.

Vous aurez compris que pour moi, la chanson est l'art du contre-chant, et c'est de ce contre-chant là qu'en tant qu'amateur de chanson, je voulais aujourd'hui faire l'éloge.

[1] **Au bois de mon coeur**
Au bois d'Clamart y'a des petit's fleurs,
Y'a des petit's fleurs,
Y'a des copains au, au bois d'mon coeur,
Au, au bois d'mon coeur.

Au fond d'ma cour j'suis renommé, (*bis*)
J'suis renommé
Pour avoir le coeur mal famé,
Le coeur mal famé.

[...]
Chaqu' fois qu'je meurs fidèlement, (*bis*)
Fidèlement,
Ils suivent mon enterrement
Mon enterrement.

...des petit's fleurs... (*bis*)
Au, au bois d'mon coeur... (*bis*)

Au bois d'Clamart, y'a des petites fleurs [2];
Y'a des copains, au bois de mon coeur.

Au fond de ma cour, je suis renommé
Pour avoir le coeur mal famé.

Au bois d'Vincennes, y'a des petites fleurs;
Y'a des copains, au bois de mon coeur.

Quand y'a plus de vin dans mon tonneau,
Ils n'ont pas peur de boire mon eau.

Au bois de Meudon, y'a des petites fleurs;
Y'a des copains, au bois de mon coeur.

Ils m'accompagnent à la mairie
Chaque fois que je me marie.

Au bois de Saint-Cloud, y'a des petites fleurs;
Y'a des copains, au bois de mon coeur.

Chaque fois que je meurs, fidèlement
Ils suivent mon enterrement.

[3] **Au bois de mon coeur**
Au bois d'Clamart, y'a des petit's fleurs –
Y'a des petit's fleurs;
Y'a des co-opains, au-au bois d'mon coeur –
Au-au bois d'mon coeur.

Au fond de ma cour, j'suis renommé –
Au fond de ma cour, j'suis renommé –
J'suis renommé
Pour avoir le coeur mal famé –
Le coe-cœur mal famé.

Au bois d'Vincenn's, y'a des petit's fleurs –
Y'a des petit's fleurs;
Y'a des co-opains au-au bois d'mon coeur –
Au-au bois d'mon coeur.

Quand y'a plus d'vin dans mon tonneau –
Quand y'a plus d'vin dans mon tonneau –
Dans mon tonneau,
Ils n'ont pas peur de boir' mon eau –
De boi-oire mon eau.

Au bois d'Meudon y'a des petit's fleurs –
Y'a des petit's fleurs;
Y'a des co-opains au-au bois d'mon coeur –
Au-au bois d'mon coeur.

Ils m'accompagn'nt à la mairie –
Ils m'accompagnent à la mairie –
A la mairie,
Chaque fois que je me marie –
Que je me marie

Au bois d'Saint-Cloud y'a des petit's fleurs –
Y'a des petit's fleurs;
Y'a des co-opains au-au bois d'mon coeur –
Au-au bois d'mon coeur.

Chaqu'fois qu'je meurs, fidèlement –
Chaqu'fois qu'je meurs, fidèlement –
Fidèlement
Ils suivent mon enterrement –
Mon en-enterrement.

...des petit's fleurs... des petit's fleurs ...
au-au bois d'mon coeur ... au-au bois d'mon
coeur... ...

Pénélope
Toi l'épouse modèle, le grillon du foyer,
Toi qui n'as point d'accroc dans ta robe de
mariée,
Toi l'intraitable Pénélope,
En suivant ton petit bonhomme de bonheur,
Ne berces-tu jamais, en tout bien tout hon-
neur,
De jolies pensées interlopes?

Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu,
En attendant l'retour d'un Ulysse de banlieue,
Penchée sur tes travaux de toile,
Les soirs de vague à l'âme et de mélancolie,
N'as-tu jamais en rêve, au ciel d'un autre lit,
Compté de nouvelles étoiles?

N'as-tu jamais encore appelé de tes vœux
L'amourette qui passe, qui vous prend aux
cheveux,
Qui vous conte des bagatelles
Qui met la marguerite au jardin potager,
La pomme défendue aux branches du verger,
Et le désordre à vos dentelles?

N'as-tu jamais souhaité de revoir en chemin
Cet ange, ce démon, qui, son arc à la main,
Décoche des flèches malignes,
Qui rend leur chair de femme aux plus froides
statues,
Les bascule de leur socl' bouscule leur
vertu,
Arrache leur feuille de vigne

N'aie crainte que le ciel ne t'en tienne rigueur,
Il n'y a vraiment pas là de quoi fouetter un
coeur
Qui bat la campagne et galope!
C'est la faute commune et le péché véniel,
C'est la face cachée de la lune de miel
Et la rançon de Pénélope.

Textes de Georges Brassens

A une passante
La rue assourdissante autour de moi
hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur
majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-
être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Poème de Charles Baudelaire

Les grilles

Deux ans biberon et coqueluche

Déjà le coeur gros
Un nounours en peluche

Un parc et des barreaux

Voir les petites filles
Derrière les grilles

Dix piges et dix heures de colle

L'hiver le préau
L'ardoise et l'école

Debout sur mon bureau

Toiser la ville
Derrière les grilles

Vingt berges l'amour en caserne

Le coeur en guérite
Le bois de Vincennes

Les yeux de Marguerite

Qui se déshabille
Derrière les grilles

Trente ans les Ponts et Chaussées

Le temps fait le mort
Et des mots croisés

Mais pas un mot ne sort

Du stylo-bille
Sur la grille

Province-Paris quarantaine

Un môme à Jussieu
Et un autre à Fresnes

Les reflets de ses yeux

Qui jouent aux billes
Derrière les grilles

Fécamp soixante ans retraite

Des sardines grillées
Des rires des arêtes

Et l'odeur des marées

Qui s'éparpille
Sur une grille

Plus vieux quatre vingt plus d'âge

Fumer en cachette
Un livre d'images

Des feux de cigarettes

Des braises qui brillent
Et qu'on grille...

Mille ans des graviers des pas

Le vrai et la faux
La terre en repas

Et devant un caveau

Toute la famille
Derrière la grille.

Texte d'Allain Leprest

La Dame de Monparnasse

Vous qui traversez dans les clous

Le boulevard Monparnasse
A six heures moins le quart

Au milieu du flot de ces fous

Que la banlieue ramasse
Dans ses wagons du soir

Je donnerais cher pour qu'on me dise

Où vos pas vous conduisent
Vers quelles amours frileuses

Si dans votre maison grise

Vos rêves cicatrisent
Si vous vivez heureuse...

Vous êtes pressée, j'imagine

Métro landau caddie
Et journal du soir

Votre vie moi je vous la dessine

Un enfant qui sourit
Un mari qui s'égare

Je donnerais cher pour qu'on me dise

Si vous pleurez, soumise
Des larmes silencieuses

Si parfois belle, indécise,

Vous faites vos valises
Si vous vivez heureuse...

Vous qui me laissez malgré vous

Quelques poussières de vous
Sur le macadam

Vous dont je ne sais que le flou

Que le vague avant-goût
Que la myopie de l'âme

J'aimerais qu'avant l'automne

De ma vie on me donne
Dans vos saisons pluvieuses

D'être quelque temps cet homme

Que mes proches me pardonnent
Qui vous rendrait heureuse...

Texte de Romain Didier



Boris Rebetez
2002
Bibliothèque



Boris Rebetez
2002
Sièges

Pour inaugurer cette nouvelle série de cahiers, le comité de l'Institut jurassien a demandé à son secrétaire de dresser un état des lieux des beaux-arts dans le Jura. Il serait trop ambitieux et vain d'espérer être objectif et de rendre justice à tous. Par contre en tant qu'artiste peintre actif, j'ose un texte qui sera plus un témoignage d'approche des conditions de cohabitation locale entre amateurs et professionnels de l'art. Je me baserai en outre sur mon expérience à la tête du Conseil de la Fondation Joseph et Nicole Lachat, où je représente notre association. Ce conseil suit le travail des artistes âgés de moins de quarante ans, habitant ou ayant vécu au Jura et attribue une bourse aux meilleurs, peintres ou sculpteurs, au rythme du rendement de sa fortune.

Les derniers lauréats furent **Sylvie Aubry** (1990), **Michel Hue- lin** (1995), **Romain Crelier** (1997), **Stéphane Montavon** (1998), **Philippe Queloz** (2000) et **Boris Rebetez** (2002).

Ces artistes ne sont pas les seuls à travailler dans leur atelier, mais ils ont certainement été les plus engagés au yeux des membres des Conseils successifs.

Regard sur le passé

Définissent-ils un art dit jurassien? Et y a-t-il un art jurassien?

Il y a eu certainement une manière jurassienne de considérer les artistes, d'attribuer un qualificatif de liberté à leur action pour l'identifier à un contexte politique. La peinture gestuelle ne doit rien à la politique, l'expressionnisme puise ses racines dans les mouvements picturaux du nord de l'Europe et le constructivisme serait plus proche des planches à dessin des constructeurs de machines ou des expressions libertaires. Mais les artistes, en tant que citoyens friands de combats rhétoriques, de compositions à défendre et convaincus qu'il aurait été possible de créer un cadre socio-politique progressiste, en lutte contre l'injustice, ont embrassé à juste titre la cause de l'indépendance. Aucun artiste n'a inventé ici une peinture, un art qui pourrait être revendiqué pour son appartenance jurassienne. Cela n'a aucun sens, les courants de pensée se moquent des frontières, seuls quelques artistes ont arrimés leur travail, et donc le regard de leurs concitoyens, aux mouvements artistiques internationaux. Trop souvent d'autres se sont calfeutrés dans leur confort, en misant tout sur la reproduction du paysage ou le jeu abusif d'un modernisme pompier, c'est une autre histoire.

Vivant entre deux bassins et courants de langues, d'oc et d'oïl, entre Rhin et Rhône, ayant Genève et Bâle comme marmelles, nous sommes rompus à la rugosité de l'expressionnisme germanique, à la fulgurance de l'expressionnisme abstrait, à la rigueur de l'abstraction géométrique, à l'onirisme du surréalisme, et à toutes les traductions de l'École de Paris, de l'art conceptuel postduchampien, du maniérisme ou de l'art minimal, nous en apprécions l'interprétation faite par les artistes locaux et en cela nous les reconnaissons, et donc les acceptons. Comme partout. Seuls quelques rares créateurs ont l'occasion de montrer leur travail ailleurs, de se confronter à d'autres artistes, à d'autres publics et de mesurer ainsi leur propre degré de créativité. Les centaines de milliers de francs dépensés pour une série d'expositions nostalgiques et inutiles, auraient trouvé une réelle justification en osant ce pari de pays culturel ouvert. Mais c'est une autre histoire.

Émotion et curiosité

Mais que faisons-nous de ce qui surprend, inhabituel et incongru? Comment acceptons-nous les nouvelles propositions, que devient notre ouverture au monde sensible, notre appétit de découverte, notre esprit critique constructif, notre curiosité assouvie par la visite de nombreuses expositions ici et ailleurs? A chacun sa réponse.

La perplexité devant les oeuvres contemporaines n'est pas régionale, elle est générale. Elle ne se justifie pas par une comparaison avec le passé. Elle est une caractéristique de la lecture actuelle de ce qui se fait aujourd'hui. L'étonnement, le bouleversement des formes acceptées, éventuellement comprises, l'attitude nouvelle de certains créateurs face au monde, la remise en question des acquis, les stratégies pour y parvenir, les moyens et les contenus convoqués pour illustrer un propos, tous ces éléments nous parviennent souvent de manière chaotique, mais nécessaire. Tout doit faire événement, et trop souvent l'art singe les tabloïds. L'information mondialisée est quasi spontanée, sa compréhension demanderait du temps et de la retenue, mais le provincialisme permet de la plagier en toute impunité et sans rougir, et surtout sans savoir ni talent.

Il y a belle lurette que les arts dits plastiques, ne sont plus seuls à couvrir le champ de l'art visuel, toutes les formes d'expression et de réflexion, des sciences humaines au théâtre, sont actuellement convoquées pour étoffer le travail de l'artiste, et c'est tant mieux.

Pour aborder une oeuvre, sans trop grandes difficultés, il faut

prendre son temps, s'arrêter devant elle, quelle qu'elle soit, laisser son esprit ouvert, sans a priori, laisser passer les idées toutes faites qui viennent trop facilement à l'esprit et laisser le vide s'installer, nous pouvons alors prendre conscience de ce qui nous est réellement montré. Cela, sans garantie d'être nourri, mais en tous les cas, prêts à recevoir des informations, des intentions, voire une proposition souvent pertinente, parfois extraordinaire, plus rarement jubilatoire et fondatrice de conscience et de mémoire. Rare ne veut pas dire inexistante, mais peu fréquente, inhabituelle, donc précieuse et méritant attention et protection. Dans tous les cas, l'exercice de cohabitation avec l'art nous aura enrichi, nos certitudes remises en question, peut-être renforcées ou alors ébranlées, peut-être abolies. C'est le seul risque encouru par celui qui se met en danger de regard. Y a-t-il toujours à regarder, non, mais à être, assurément, en interrogeant le regard et le regardé. Et il y a assurément, sur notre territoire culturel, des lieux et des artistes pour assouvir cette curiosité.

Qui dit regard, suppose, pour le public, le confort du regard. L'art dans les lieux public joue un rôle primordial, notre propos n'est pas là. Mais l'art qui s'expose au regard privé, sans concession aux utilisateurs, sans compromis architecturaux, sans tendance à la séduction d'un jury, bref celui qui cherche, cet art là a besoin de lieux qui le respectent, qui facilitent la réflexion et sa compréhension. Pour que l'étrangeté, le contenu subtil ou l'attitude artistique se révèlent au spectateur, rien ne doit parasiter l'oeuvre, même et surtout pas ses voisines. L'art de l'accrochage est la mise en scène de l'art: une stratégie pour le rendre accessible et respectable. Un mauvais accrochage ou des lieux confus en font une vulgaire marchandise, juste bonne à satisfaire une attente convenue.

Il y a entre le pays de Montbéliard et les rives de l'Aar, des institutions (le Musée jurassien des arts à Moutier, l'espace d'art contemporain à Porrentruy, et osons le dire: le centre Pasqu'Art à Bienne), des espaces de tradition culturelle et touristique (l'abbatiale de Bellelay, le cloître de St-Ursanne) et des lieux professionnels (la galerie Courant d'art à Chevenez, la galerie Selz à Perrefitte). En principe, la rigueur et la qualité de la programmation devraient fidéliser les visiteurs et augmenter leur nombre, mais même les artistes locaux y font de très rares visites.

Les autres lieux foisonnent, conviviaux, interculturels ou transdisciplinaires, ils ont souvent le mérite de provoquer des rencontres nombreuses et fortuites entre commensaux et amateurs de peinture, (le centre culturel de St-Imier, la galerie du

Soleil à Saignelégier, la balade de Séprais). Et puis il y a tous ces lieux dont on ne sait que faire, sans risques ni cohérences...

Il y a l'art qui rend aveugle, il y a l'art qui rend lucide.

Avec le premier nous encourons le risque de fausser notre esprit, par paresse, et par convenance, avec le second nous pouvons être sujet au vertige, perdre pied et tout rejeter. Mais si nous acceptons d'entrer, attiré par ce qui nous semble être véritablement authentique et sincère, à cet instant où l'esthétique ne s'est pas encore imposée, le plaisir peut devenir intense, le bonheur d'une nouvelle rencontre augmentera notre curiosité et nous changerons imperceptiblement. Mais encore une fois c'est très rare et cela demande patience et quête incessante. Sans oublier évidemment qu'une analyse ouverte peu conduire à un rejet critique et nécessaire, c'est la règle et celui qui ne l'encourt pas ne mérite pas d'acceptation non plus.

La curiosité et l'émerveillement

Le rapport entre l'artiste et son public est très étroit, l'un forme l'autre et l'autre soutient le premier. Plus l'énergie et le pouvoir novateur du premier sont grands, plus son bassin d'expression peut être large. Un artiste qui vit dans une grande société cosmopolite trouvera son public parmi ses concitoyens, un artiste de la périphérie devra, en plus, loi des nombres, le chercher ailleurs et s'y faire accepter. (Le passage par les Hautes Écoles d'Art et le réseau de compétences et de relations que cela implique est une chance magnifique, peut-être nécessaire, assurément pas suffisante, sans compter l'apport extraordinaire de l'offre culturelle des grandes villes: galeries, musées, conférences, bibliothèques, universités, rencontres). Nos régions campagnardes subissent donc des désavantages multiples, qu'il s'agit de compenser par des initiatives novatrices: ateliers, lieux de rencontre et d'échanges, lieux d'expositions exigeants, soutien d'un public curieux.

En effet, chaque artiste engagé avec courage sur la voie de l'art, s'expose à des difficultés, des remises en question, des déceptions et des satisfactions à la mesure des risques encourus et de son isolement. La fragilité d'une démarche artistique oblige au respect de la personne qui crée, mais l'oeuvre, elle, entre dans le champ du débat, entre en interaction avec les autres propositions et les autres attitudes, et ainsi sa pertinence et son taux d'authenticité devraient être discutés. La capacité d'une oeuvre à nourrir le débat, ou simplement à

susciter de l'émotion, lui confère déjà une justification, mais son niveau d'expression lui donnera son autorité. Le Jura a la chance de compter plusieurs artistes qui méritent un grand intérêt, artistes qui ne se sont pas contentés de cultiver leur don, mais qui ont développé et affiné un véritable talent. L'actualité nous donne l'occasion de jeter un regard oblique sur le paysage culturel: en cette année 2004, ce sont des artistes du vallon de St-Imier qui retiennent l'attention et l'intérêt.

Inventaire sélectif et succinct

Eugenio Santoro, 84 ans, natif du Mezzogiorno, une des régions les plus miséreuses d'Italie, a vécu la guerre, la déportation, les travaux forcés en Allemagne, la faim, le dénuement, les humiliations, l'exil en Suisse depuis 40 ans. Il trouve un travail de manoeuvre à Courtelary, et crée parallèlement un univers sculptural remarquable de très grande qualité. Lui-même chétif, amaigri par les épreuves, il sculpte des troncs d'arbres fruitiers et crée des personnages gigantesques issus de sa propre mythologie. Ces êtres au faciès déformé, se trouvent au bord de l'abîme, leur tête généralement tournées de côté, disent le regard vers un passé sombre et représentent un peu l'âme qu'on lui a volée. Le corps perdu par les privations, est réincarné dans ses créations, particulièrement dans les figures féminines, auxquelles il donne le visage de sa fille. Force et créativité plastique, expression authentique d'un monde enfoui, révélé dans le bois et par la couleur, Santoro rend un hommage inconscient à tous les exclus, aux marginaux, à tous les oubliés de la prospérité. Le Musée de l'art brut à Lausanne lui consacre une grande exposition à voir absolument.

Frédéric Moser et Philippe Schwinger (nés en 1966 et 1961 à St-Imier) sont issus du théâtre. De 1988 à 1991, ils ont co-dirigé l' "atelier ici et maintenant", une organisation de théâtre indépendant à Lausanne. Intéressés par les arts plastiques, ils étudient alors à l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève, dans l'atelier "média mixte". Dans leurs films ou leurs installations, ils relient leur expérience théâtrale aux questionnements, aux techniques et aux pratiques de l'art contemporain. Leurs travaux ont comme point de départ une mise en scène critique de la puissance de l'image, du texte ou du spectacle. Ils analysent la multiplicité des possibilités que le spectacle offre par son pouvoir de transformation et par sa puissance émotionnelle. Ils représentent la Suisse à la Biennale de Sao Paolo, au Brésil, avec un travail tournant autour de l'affaire de l'ex-stagiaire de la Maison Blanche.

Retour sur le passé, l'intérêt, en cette année 2004, était porté sur le Musée des beaux-arts de Berne, où une magnifique exposition rendait hommage et justice au peintre delémontain **Albert Schnyder**. Le Jura retrouve, à la Hodlerstrasse, un des piliers qui a fondé l'esthétique des paysages bâtis durement, qui a ancré sa peinture dans l'art de son époque, qui a installé la solidité des couleurs, la rigueur des compositions, la poésie des lieux et des scènes peintes. Cette peinture magistrale et sombre, particulièrement celle élaborée jusque dans les années 1940, aura inspiré les meilleurs constructivistes.

Dans le calme de leurs ateliers certains artistes persévèrent et prennent des risques, d'autres continuent sur le terrain qui les a fait connaître.

Après le Cloître de St-Ursanne, **Pierre Marquis** a montré ses oeuvres à Delémont, renouant avec les thèmes floraux qui lui avaient valu un succès remarquable dans les années 70. À la galerie Selz de Perrefitte, Marquis les a laissés de côté pour revenir à une abstraction géométrique lyrique, où les accords de couleurs criardes et acides cherchent un équilibre avec une composition qui obéit à ses propres règles. L'artiste agit comme une espèce de dandy pop qui voudrait nous faire partager les saveurs interdites d'un repas théorique hallucinatoire. Ses profondes connaissances des couleurs ne suffisent parfois pas à nous faire franchir la frontalité des surfaces peintes, des traces des étapes de construction et de destruction successives, mais ne trahissent jamais cette volonté d'être au monde par le mystère et l'inconnu qu'il installe derrière la surface picturale, seule témoin de ses batailles.

Francis Monnin, en subtil pédagogue, est intervenu courageusement sur les accotements de l'A16 avec sa poésie formelle, très sensuelle, en hommage au corps féminin, tranché au laser dans l'acier. Art offert au regard des futurs voyageurs empruntant cet axe, avant l'effroi d'un machin prosélytiste à quelques bornes de là. Son travail est rare, mais sa sensibilité le rend précieux, la délicatesse empreinte de nostalgie de ses traits, offre à voir l'artiste curieux, par ailleurs prêt à se passionner pour les nouvelles techniques, pour interroger plus avant les paysages, les tranches de nature, qui ont toujours fait sa richesse.

René Myrha, après avoir peint les fenêtres multicolores de la figurations géométriques dans les années 70, les ouvre actuellement sur les scènes européennes de l'opéra. Il nous y montre des figures fantastiques et oniriques, joyeuses et graves,

réalisées avec un raffinement et une technique d'une très grande maîtrise. Remplies de couleurs riches de références, ses formes cursives placent le regard dans le confort des fantasmagories.

Andreas Straub Bâlois des Cerlatez, artiste cérébral, pousse la préoccupation artistique jusqu'à la mise en question des matérialités picturales. Il peint avec une rugosité toute rhénane sans y mêler les tourments de l'expressionnisme. Son oeuvre détourne la rigueur formelle construite, pour la remplacer par des structures cosmogoniques ou par l'évidence des citations philosophiques, religieuses voire anthropologiques. Le Cloître de St-Ursanne l'accueillait cet été.

Gérard Tolck frappe par la cohérence extrême de ses compositions, par l'adéquation entre la rigueur de ses oeuvres, en formes et en couleurs, et son engagement intellectuel. À l'affût de tout abus de pouvoir, de perversion intellectuelle ou de frivolité, il impose à son art la même austérité, mais elle est alors jubilatoire, profonde et empreinte de noblesse. Affranchie des modes actuelles, nourrie au source des réflexions plastiques des suprématistes, du futurisme italien ou du constructivisme, la peinture de Tolck ne se laisse récupérer par aucune tendance, elle se barricade pour mieux contenir la charge émotionnelle et sensuelle des accords de couleur et du rythme des compositions. Une telle énergie, que nous retrouvons dans les compositions de free jazz, naît aussi de la concentration consentie pour son travail d'atelier, à l'abri des tendances contemporaines.

Sylvie Aubry, du Noirmont, artiste sensible nourrit son art de son expérience de bijoutière et de femme. Formes serties, tracés concentriques aléatoires, tons diaphanes sur teintes minérales, terres, eau, air et feu, associations d'éléments cristallographiques, d'organes reproducteurs végétaux ou des plantes elles-mêmes, constituants de structures polymorphes, tels sont les intervenants de cet art séduisant, parfois grave, primésautier mais authentique, rendant l'émotion accessible sans trahir la rigueur du regard. Une série de monotypes montrés à la galerie Selz, paysages forestiers ou pâturages, ont démontré à quel point cette artiste pouvait se montrer incisive et pertinente.

Romain Crelier, de Chevenez, en archéologue des structures de sa conscience, trouve des formes archétypales, des signes d'une culture entre plein et vide, entre écriture et allusion architecturale ou en référence à sa propre iconographie. La dimen-

sion mentale prime aussi, mais affirme les allusions au vécu. Nous avons donc à constater la richesse retenue d'une oeuvre, les potentialités d'un artiste qui, conscient, réfléchit et organise sa vie pour préserver et exprimer ses qualités créatrices. Et son travail témoigne de cet engagement physique, au sens où le corps y participe par sa spatialité; conceptuel, au sens où les formes sous-entendent les possibles d'un état en devenir, hors de tout romantisme; finalement artisanal, au sens où l'artiste affirme les modes de fabrication, les procédés élevés au rang de vertus.

Philippe Queloz de St-Brais, réalise des installations et cherche à nous ouvrir les yeux. Par son travail, il veut peut-être à nous mettre en garde contre le danger des affirmations péremptoires, contre la prétention à définir le savoir, contre les abus de pouvoir. Il vit quotidiennement avec humilité devant les choses, et en nourrit son oeuvre, assez rare. Il tisse des liens dans les espaces, entre deux pôles, installe les mouvements du regard, pour induire ceux de la pensée, il matérialise cette expression dans des matériaux triviaux au plus près de son activité coutumière. Telle nous apparaît une démarche qui reste pleine d'un mystère fécond. Queloz calque son oeuvre sur sa vie intérieure et son implication dans le réel. Ses objets sont des métaphores de sa culture, ils ne sont pas là par hasard, mais ont grandi dans ses parages, choisis comme garants, témoins ou béquilles de la pensées profonde, ils sont amenés à former une grammaire plastique surprenante, jamais innocente.

Boris Rebetz de Bruxelles, cisèle le paysage du regard, il y observe des courbes, des creux, des bosses, toute une topographie sous-entendue qui l'habite de longue date et qu'il exprime par assemblage d'extraits de photographies. Réorganisant la vision, il nargue le paysage perspectif pour créer une association mentale de ses parties, qui vibrent entre elles, dans une relation non-figurative. Il métamorphose les signes, accélère le regard, impose une liberté d'attitude et imprime avec constance la volonté de faire vivre son idée de l'espace. Le collage remet tout à plat dans la logique du travail et dans sa volonté d'artiste. Ailleurs ses constructions sont des maquettes d'immeubles ou d'usine noire. Tout est toujours affaire de passage, de dépouillement, de laisser à l'arrière, d'abandon de certitude par l'identification aux volumes, aux espaces intérieurs. Ou alors matérialisation très subtiles et intelligentes d'impressions puisées sur les objets (de la collection du Musée d'art et d'histoire de Delémont, cet été 2004). Formes, couleurs, plans, structures spatiales, préceptes picturaux par

excellence, trahissent la vraie nature de Rebetez, nous rencontrons un peintre qui n'utilise plus de médium fluide et des pigments, donc plus de matière picturale, mais seulement les fondements de la peinture, et c'est suffisant.

Arno Hassler, romanche d'origine, établi depuis 25 ans au Jura, est connu pour son activité de lithographe et d'héliographe à l'atelier de gravure de Moutier. Son oeuvre habite les bâtiments publics par des interventions toujours subtiles qui reprennent une des composantes physiques des lieux, en général révélée par l'orientation du bâtiment par rapport au soleil dont il intercepte les rayons pour les diriger vers une forme concave ou convexe sculptée, ou pour créer des ombres significatives et typographiques. Aussi, c'est par la photographie, et particulièrement celle des panoramas, qu'il fait revisiter la géographie des gorges, des paysages jurassiens ou grisons, des lacs ou des pâturages boisés, des rues de Paris ou d'un carrefour de Brooklyn. Sculpteur de grands volumes mobiles qui laissaient des traces sur le sol, il finit par construire la caméra rotative pour capter les traces le cernant.

Jacques Bélat, le photographe de la tendresse, de la vérité, de la sensibilité, du regard posé sur toutes les facettes de la vie et des objets qui l'ont vu passer, s'ouvre aux champs de la gravure, pour associer le spectre des gris de ses clichés aux possibilités des noirs profonds de l'héliographie. La fusion de la mémoire des sels d'argent et des rétentions du cuivre, révélée par deux processus de lumière, il fallait un tel oeil pour y amener une telle profondeur.

Joël Tettamanti, des Breuleux est de cette génération de photographes qui montrent la profondeur des espaces, la complexité des lieux construits, la présence de l'homme par ses véhicules, ses constructions, ses invraisemblables possessions territoriales ou la vacuité malgré tout. Ceci par une maîtrise de la lumière nécessaire à dire un contenu que d'aucun ne saurait voir, et surtout par une utilisation telle de la lumière et des outils photographiques que chaque forme observée a une présence picturale. Chaque élément semble posé sur un fond, tel un support, et vibre par la contiguïté des autres tons. Leur présence sur le plan dépasse leur situation spatiale, sans la nier.

Ignacio Ruiz de Belprahon n'a pas besoin de la photographie pour rendre la réalité du paysage, mais la pointe de ses fusains trempés dans l'huile lui suffit. Il réussit à éviter le piège de l'illusion par la saveur et la vibration des valeurs et des structu-

res qui enrichissent son propos. Analyste du paysage et des lumières qui s'y perdent ou en rejaillissent, il laisse sourdre une réalité grave et joyeuse à la fois, usant des contrastes végétaux et minéraux, des eaux ruisselantes et des ombres pour exprimer la gravité et la tendresse d'être au monde.

Jean-Claude Prêtre certainement l'artiste le plus proche de l'iconographie classique, ayant accumulé et publié une somme de connaissances sur l'art de la Renaissance à travers ses propres oeuvres, frappe par la rigueur technique et visuelle de son travail. Son exposition à St-Ursanne est dans les mémoires, là nous avons pu comprendre la finesse de ses compositions, la subtilité de ses cadrages et l'à propos de ses tons. À Perrefitte cet automne, nous avons découvert sa passion renouvelée pour ces thèmes au travers des effets jubilatoires des algorithmes de l'image numérique.

A côté de cela, les sociétés d'artistes restent vivantes et continuent de présenter les travaux de leurs membres, occasions de joyeuses libations et de rencontres sans problèmes avec leur public. Les amateurs occupent le musée jurassien des arts, les professionnels les halles commerciales. Les centres culturels investissent les nouveaux espaces résultant des rénovations publics et y placent les artistes de la scène locale pour le plus grand plaisir des familles et des amis. Nous y avons fait des découvertes ou des confirmations d'oeuvres présentées pour la première fois où déjà vue dans les institutions mentionnées. Nous reparlerons plus tard des **Gabrielle Voisard, Charles Duplain, Marie Sacconi, François Kohler, Isabelle Roy, Léonard Félix, Yves Juillerat, Déborah Beuret**, les quatre premiers cités ayant déjà eu les honneurs de l'Espace d'art contemporain Les Halles à Porrentruy et sont actifs en Suisse.

Malleray, automne 2004



Romain Crelier
2002
Sièges en béton