

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DE LA COULEUR DANS L'ŒUVRE PICTURAL
DE JEAN-PAUL JÉRÔME

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
JULIE GAGNÉ

AVRIL 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord et avant tout Monsieur Jean-Paul Jérôme qui, sans hésitation, a accepté d'être le centre de ce travail. Je lui suis profondément reconnaissante d'avoir accueilli mon projet de recherche avec autant d'enthousiasme et d'avoir fait tout ce qui lui était possible pour me fournir la documentation nécessaire afin de bien mener ce travail. Je remercie également les collectionneurs, plus particulièrement Monsieur André Rivard, qui ont collaboré de près ou de loin à ce projet en me donnant des informations précieuses autant sur l'artiste que sur sa production. Je remercie également ma famille et mes amis pour leur soutien tout au long de ce périple. Vos encouragements et votre confiance en mes capacités de mener ce projet à terme m'ont été d'un précieux secours dans les moments les plus difficiles. Finalement, je remercie Madame Nycole Paquin, professeure titulaire au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, pour m'avoir épaulée dès le début. Sans ses précieux encouragements et nombreux conseils, ce travail n'aurait jamais vu le jour.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	viii
LISTE DES TABLEAUX	xv
LISTE DES TEXTES DE JEAN-PAUL JÉRÔME.....	xvi
RÉSUMÉ.....	xix
INTRODUCTION.....	1
Présentation de Jean-Paul Jérôme	1
Présentation des chapitres.....	6
PARTIE I	
THÉORIES, MÉTHODOLOGIE, FORTUNE CRITIQUE ET ÉCRITS.....	9
CHAPITRE I	
LES ASSISES THÉORIQUES ET LA MÉTHODOLOGIE	10
1.1 La théorie de Fernande Saint-Martin.....	10
1.2 Les théories spécifiques à la couleur	12
1.2.1 Une définition de la couleur.....	13
1.2.2 Identification/détection de la couleur.....	14
1.2.3 Temps.....	15
1.2.4 La nomenclature des couleurs et les pôles chromatiques.....	16
1.2.5 Les qualités des couleurs.....	18
1.2.6 Les couleurs primaires et couleurs secondaires	21
1.2.7 Le cercle chromatique et les divers systèmes de classification.....	22

1.2.8 Les couleurs complémentaires	23
1.2.9 L'harmonie des couleurs	25
1.2.10 Les lois d'interaction des couleurs	26
1.3 La méthodologie	29
1.4 Les points méthodologiques saillants	29
CHAPITRE II	
LA FORTUNE CRITIQUE CONSACRÉE À JEAN-PAUL JÉRÔME	31
2.1 Les outils promotionnels d'expositions solos	33
2.1.1 Les dépliants d'exposition et les cartons de promotion	33
2.1.2 Les communiqués de presse	36
2.2 Les articles de revues et de journaux consacrés entièrement à Jean-Paul Jérôme	38
2.2.1 La fortune critique des années cinquante	39
2.2.2 La fortune critique des années soixante	41
2.2.3 La fortune critique des années soixante-dix	44
2.2.4 La fortune critique des années quatre-vingts	48
2.2.5 La fortune critique des années quatre-vingt-dix	49
2.2.6 Un catalogue pour boucler la boucle	51
CHAPITRE III	
LES ÉCRITS DE JEAN-PAUL JÉRÔME	55
3.1 La composition des écrits	57
3.1.1 La date et le lieu	57
3.1.2 Les titres	58
3.1.3 La signature	58
3.1.4 Le style d'écriture	59
3.2 Le contrat iconographique	59
3.2.1 Le cosmos	60
3.2.2 Le mystérieux	61
3.2.3 L'imagination	62

3.2.4 La beauté	63
3.2.5 L'ordre et l'équilibre.....	64
3.2.6 L'harmonie.....	65
3.2.7 La figure de l'artiste.....	66
PARTIE II	
ANALYSE DE LA PRODUCTION PICTURALE	69
CHAPITRE IV	
LES ANNÉES 1950-1959	70
4.1 Présentation de la production et des œuvres majeures	70
4.2 Analyse de l'œuvre <i>Sans titre</i>	71
4.2.1 Couleur/tonalité	72
4.2.2 Frontière/forme	73
4.2.3 Dimensions des régions.....	74
4.2.4 Vectorialité.....	75
4.3 Reconnaissance iconique	77
4.4 Conclusion.....	77
CHAPITRE V	
LES ANNÉES 1960-1969	78
5.1 Présentation de la production et des œuvres majeures	78
5.2 Analyse de l'œuvre <i>Mire</i>	80
5.2.1 Couleur/tonalité	81
5.2.2 Frontière/forme	82
5.2.3 Dimensions des régions.....	84
5.2.4 Vectorialité.....	85
5.3 Reconnaissance iconique	86
5.4 Conclusion.....	87

CHAPITRE VI	
LES ANNÉES 1970-1979	88
6.1 Présentation de la production et des œuvres majeures	88
6.2 Analyse de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i>	90
6.2.1 Couleur/tonalité.....	91
6.2.2 Frontière/forme	94
6.2.3 Dimensions des régions	95
6.2.4 Vectorialité.....	96
6.3 Reconnaissance iconique	97
6.4 Conclusion.....	97
CHAPITRE VII	
LES ANNÉES 1980-1989	98
7.1 Présentation de la production et des œuvres majeures	98
7.2 Analyse de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i>	100
7.2.1 Couleur/tonalité	100
7.2.2 Frontière/forme	102
7.2.3 Dimensions des régions	103
7.2.4 Vectorialité.....	104
7.3 Reconnaissance iconique	105
7.4 Conclusion.....	105
CHAPITRE VIII	
LES ANNÉES 1990-1999	107
8.1 Présentation de la production et des œuvres majeures	107
8.2 Analyse de l'œuvre <i>Comète</i>	109
8.2.1 Couleur/tonalité.....	110
8.2.2 Frontière/forme	113
8.2.3 Dimensions des régions	114
8.2.4 Vectorialité.....	115

8.3 Reconnaissance iconique.....	116
8.4 Conclusion.....	116
CONCLUSION.....	117
LES ILLUSTRATIONS.....	121
APPENDICE A LISTES DES EXPOSITIONS AUXQUELLES JEAN-PAUL JÉRÔME A PARTICIPÉ.....	165
APPENDICE B LES ÉCRITS DE JEAN-PAUL JÉRÔME	169
BIBLIOGRAPHIE	227

LISTE DES ILLUSTRATIONS

	Page
Illustration 1	121
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1955, huile sur toile, 92 X 76 cm. Collection Musée National des beaux-arts du Québec, Québec.	
Illustration 2	122
Segmentation en régions et sous-régions de l'œuvre <i>Sans titre</i> de 1955.	
Illustration 3	123
Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre <i>Sans titre</i> de 1955.	
Illustration 4	124
Jean-Paul Jérôme, <i>Petit village de pêcheurs en Gaspésie</i> , 1952, huile sur panneau, 46 X 61 cm. Collection privée.	
Illustration 5	124
Jean-Paul Jérôme, <i>Nature morte</i> , 1954, huile sur panneau, 40 X 50 cm. Collection privée.	
Illustration 6	125
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1954, huile sur masonite, 52 X 100 cm. Collection privée.	
Illustration 7	125
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1957, huile sur toile, 162 X 130 cm. Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.	
Illustration 8	126
Jean-Paul Jérôme, <i>Le choc entre deux réalités</i> , 1957, huile sur toile, 73 X 92 cm. Collection Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup.	
Illustration 9	126
Jean-Paul Jérôme, <i>Songe</i> , 1957, huile sur toile, 64.8 X 80.8 cm. Collection Musée National des beaux-arts du Québec, Québec.	
Illustration 10	127
Jean-Paul Jérôme, <i>Une lueur dans la nuit</i> , 1959, huile sur toile, 73.5 X 115.5 cm. Collection privée.	

Illustration 11	128
Jean-Paul Jérôme, <i>Mire</i> , 1967, acrylique sur toile, 100 X 81.5 cm. Collection privée.	
Illustration 12	129
Segmentation en régions de l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 13	130
Les principales lignes directrices de l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 14	131
Segmentation en zones de l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 15	132
Répartition des couleurs bleue, blanche, grise et beige dans l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 16	132
Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 17	133
Le processus de reconnaissance iconique dans l'œuvre <i>Mire</i> .	
Illustration 18	133
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1960, pastel sur papier, 48 X 83 cm. Collection privée.	
Illustration 19	134
Jean-Paul Jérôme, <i>Les chanteurs</i> , 1961, huile sur toile, 80.5 X 116 cm. Collection privée.	
Illustration 20	134
Jean-Paul Jérôme, <i>La ville du soir</i> , 1964, huile sur toile, 64.5 X 92 cm. Collection privée.	
Illustration 21	135
Jean-Paul Jérôme, <i>Au grand canal</i> , 1966, médium mixte sur toile, 61 X 72 cm. Collection privée.	
Illustration 22	135
Jean-Paul Jérôme, <i>Taches d'encre</i> , 1969, encre sur papier, 14 X 20 cm. Collection privée.	

Illustration 23	136
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 6 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 22 X 35.5 cm. Collection privée.	
Illustration 24	137
Reconstitution par ordinateur de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> .	
Illustration 25	138
Segmentation en régions de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> .	
Illustration 26	138
Segmentation en super-régions de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> .	
Illustration 27	139
Identification de l'avant-plan de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> , représenté par les zones noires.	
Illustration 28	139
Identification du plan intermédiaire de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> , représenté par les zones noires.	
Illustration 29	140
Identification de l'arrière-plan de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> , représenté par les zones noires.	
Illustration 30	140
Regroupement de certaines régions de l'œuvre <i>Cirque 6 la nuit</i> en formes simples par le processus de bonniformisation.	
Illustration 31	141
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 1 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.	
Illustration 32	141
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 2 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.	
Illustration 33	142
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 3 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.	
Illustration 34	142
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 4 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.	

Illustration 35	143
Jean-Paul Jérôme, <i>Cirque 5 la nuit</i> , 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.	
Illustration 36	143
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1970, encre sur papier, 20 X 20 cm. Collection privée.	
Illustration 37	144
Jean-Paul Jérôme, <i>Marécage ininterrompu</i> , 1971, acrylique sur toile, 73 X 113 cm. Collection privée.	
Illustration 38	144
Jean-Paul Jérôme, <i>Un temps de Saint-Ours</i> , 1972, acrylique sur toile, 92.5 X 72 cm. Collection privée.	
Illustration 39	145
Jean-Paul Jérôme, <i>L'envers de l'eau</i> , 1973, acrylique sur toile, 114 X 147 cm. Collection privée.	
Illustration 40	145
Jean-Paul Jérôme, <i>La course sous le vent</i> , 1974, acrylique sur toile, 46 X 66 cm. Collection privée.	
Illustration 41	146
Jean-Paul Jérôme, <i>Les heures chaudes</i> , 1978, acrylique sur toile, 45.5 X 54.5 cm. Collection privée.	
Illustration 42	146
Jean-Paul Jérôme, <i>Joyaux-vivaces</i> , 1987, acrylique sur toile, 12 X 24 cm. Collection privée.	
Illustration 43	147
Reconstitution par ordinateur de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> .	
Illustration 44	148
Segmentation en régions et sous-régions de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> .	
Illustration 45	148
Segmentation en super-régions de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> .	
Illustration 46	149
Points de rencontre résultant de la continuité des frontières de certaines régions de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> .	

Illustration 47	149
Poursuite virtuelle de certaines régions de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> .	
Illustration 48	150
Lignes directrices principales de l'œuvre <i>Joyaux-vivaces</i> ..	
Illustration 49	150
Jean-Paul Jérôme, <i>La terre ruisselle</i> , 1981, acrylique sur toile, 96.5 X 160 cm. Collection privée.	
Illustration 50	151
Jean-Paul Jérôme, <i>Élans rompus</i> , 1983, acrylique sur toile, 55 X 45.5 cm. Collection privée.	
Illustration 51	151
Jean-Paul Jérôme, <i>Gynécée</i> , 1985, acrylique sur toile, 61 X 61 cm. Collection privée.	
Illustration 52	152
Jean-Paul Jérôme, <i>Minestrel neuvième</i> , 1986, acrylique sur toile, 22 X 14.5 cm. Collection privée.	
Illustration 53	152
Jean-Paul Jérôme, <i>Aux sables mauves</i> , 1988, acrylique sur toile, 45.5 X 56 cm. Collection privée.	
Illustration 54	153
Jean-Paul Jérôme, <i>Mousquetaire 7</i> , 1989, acrylique sur toile, 30.5 X 61 cm. Collection privée.	
Illustration 55	153
Jean-Paul Jérôme, <i>Comète</i> , 1993, acrylique sur toile, 142 X 167.5 cm. Collection privée.	
Illustration 56	154
Reconstitution par ordinateur de l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 57	155
Segmentation en régions de l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 58	155
Segmentation en super-régions de l'œuvre <i>Comète</i> .	

Illustration 59	156
Regroupement de régions par la continuité des frontières de l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 60	156
Poursuite virtuelle vers l'extérieur des frontières de certaines régions de l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 61	157
Quelques exemples du processus de bonniformisation dans l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 62	157
Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre <i>Comète</i> .	
Illustration 63	158
Jean-Paul Jérôme, <i>Paradis d'un rêve</i> , 1990, acrylique sur toile, 41.5 X 33.5 cm. Collection privée.	
Illustration 64	158
Jean-Paul Jérôme, <i>Les arches à leurs corolles vertes du ciel</i> , 1991, acrylique sur toile, 127 X 178 cm. Collection privée.	
Illustration 65	159
Jean-Paul Jérôme, <i>Les portails du soleil</i> , 1992, acrylique sur toile, 167.5 X 190.5 cm. Collection privée.	
Illustration 66	159
Jean-Paul Jérôme, <i>Arcana</i> , 1994, acrylique sur toile, 61 X 76 cm. Collection privée.	
Illustration 67	160
Jean-Paul Jérôme, <i>Plumes</i> , 1995, acrylique sur carton découpé, 25.5 X 33.5 cm. Collection privée.	
Illustration 68	160
Jean-Paul Jérôme, <i>Sans titre</i> , 1995, acrylique sur toile, 152.5 X 183 cm. Collection privée.	
Illustration 69	161
Jean-Paul Jérôme, <i>Série vent du ciel 7</i> , 1996, acrylique sur carton, 11 X 12.5 cm. Collection privée.	
Illustration 70	161
Jean-Paul Jérôme, <i>Lavande</i> , 1996, acrylique sur toile, 152.5 X 162.5 cm. Collection privée.	

Illustration 71	162
Jean-Paul Jérôme, <i>Contraste #3</i> , 1997, acrylique sur toile, 142 X 183 cm.	
Collection privée.	
Illustration 72	162
Jean-Paul Jérôme, <i>Cristal de mer</i> , 1997, acrylique sur carton, 20 X 25.5 cm.	
Collection privée.	
Illustration 73	163
Jean-Paul Jérôme, <i>La marée</i> , 1998, acrylique sur toile, 61 X 76 cm.	
Collection privée.	
Illustration 74	163
Jean-Paul Jérôme, <i>Langage</i> , 1998, acrylique sur toile, 101 X 137 cm.	
Collection privée.	
Illustration 75	164
Jean-Paul Jérôme, <i>Prisme 6</i> , 1999, acrylique sur toile, 61 X 61 cm.	
Collection privée.	

LISTE DES TABLEAUX

	Page
Tableau 1 Ordre de présentation des couleurs, en partant de la pointe interne des régions	81
Tableau 2 États de jonctions d'après les couleurs et tonalités caractérisant les régions	92
Tableau 3 Tableau de correspondance des différents plans entre les régions et les super-régions	93

LISTE DES TEXTES DE JEAN-PAUL JÉRÔME

	Page
Texte 1 <i>[Sans titre], 1975.</i>	170
Texte 2 <i>Accueillir la nuit, 1976.</i>	171
Texte 3 <i>8/5/76, 8 mai 1976.</i>	172
Texte 4 <i>Parcours – 1978, 1978.</i>	173
Texte 5 <i>Dialogue d'un peintre et son visiteur entre les associations de couleurs et la lumière flamboyante, 1^{er} février 1978.</i>	174
Texte 6 <i>Il n'y a pas d'amour de peindre sans désespoir de peindre, 27 mai 1980.</i>	176
Texte 7 <i>[Sans titre], 5 septembre 1985.</i>	177
Texte 8 <i>Le double «Parc d'automne» nord-sud, 10 septembre 1985.</i>	181
Texte 9 <i>Panneaux de lin ou second miroir de verre..., 11 septembre 1985.</i>	182
Texte 10 <i>«Au portail de la nuit» est-ouest (duo 60X24), 19 septembre 1985.</i>	184
Texte 11 <i>[Sans titre], 10 novembre 1985.</i>	186
Texte 12 <i>La série des tuiles, 9 décembre 1985.</i>	188
Texte 13 <i>[Sans titre], 26 décembre 1985.</i>	189

Texte 14	190
<i>Une réflexion du peintre sur son travail au début de 1986, 1986.</i>	
Texte 15	191
<i>Carton-peinture, 28 janvier 1986.</i>	
Texte 16	193
<i>Présentation de mes nouvelles toiles de 1987, 27 mars, 1987.</i>	
Texte 17	194
<i>Convergence brisée..., janvier 1990.</i>	
Texte 18	198
<i>La couleur de voir, 26 janvier 1990.</i>	
Texte 19	200
<i>La Couleur intérieure ou carambolages des couleurs – clairs, 26 janvier 1990.</i>	
Texte 20	201
<i>La mystique des couleurs, août 1990.</i>	
Texte 21	202
<i>La Grande Digue (1982-1983)(Deuxième édition, août 1990), août 1990.</i>	
Texte 22	206
<i>[Sans titre], 18 août 1993.</i>	
Texte 23	207
<i>Révélation et exploration, 22 août 1993.</i>	
Texte 24	209
<i>La couleur • la lumière • la forme, 1^{er} avril 1994.</i>	
Texte 25	210
<i>Les interstices du temps, 1995.</i>	
Texte 26	211
<i>Le tableau-objet a sa poésie... sur le champ de vie, 1^{er} janvier 1995.</i>	
Texte 27	212
<i>La vie à se faire, 14 juin 1995.</i>	
Texte 28	213
<i>Mes constructions, 28 décembre 1995.</i>	

Texte 29	214
<i>Le temps mural ou peintures monumentales</i> , 30 janvier 1996.	
Texte 30	216
<i>Savoir regarder le monde visuel du peintre</i> , 1 ^{er} novembre 1996.	
Texte 31	218
<i>Peinture et compositions sont perfections</i> , 20 juin 1998.	
Texte 32	219
<i>Toiles de Varennes</i> , 9 juillet 1998.	
Texte 33	220
<i>Un jalon dans l'évolution du peintre Jean-Paul Jérôme – ce 17 octobre 1998</i> , 17 octobre 1998.	
Texte 34	221
<i>Un monde. Lequel?</i> , 23 octobre 1998.	
Texte 35	224
<i>1999... tableaux plasticiens!</i> , 22 février 1999.	

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'œuvre de Jean-Paul Jérôme et a pour objectif de démontrer l'importance de la couleur dans l'ensemble de sa production. Trois types de corpus partagés par décennies font l'objet de cette étude : la fortune critique étant exclusivement consacrée à Jérôme, ses écrits et sa production picturale dont l'œuvre la plus caractéristique de chacune des décennies est analysée en profondeur. Étant donné la diversité de ces trois corpus, chacun devait être traité sous un angle qui lui convenait. Nycole Paquin (pour la fortune critique), Jean-Marc Poinot (pour les écrits d'artistes) et Fernande Saint-Martin (pour les œuvres), ont servi de modèles et la théorie de chacun est présentée au fur et à mesure de l'étude.

La *partie I* du mémoire couvre les assises théoriques, la méthodologie, l'étude de la fortune critique et des écrits de l'artiste.

Le *premier chapitre* aborde la notion de couleur à partir des hypothèses de nombreux scientifiques et chercheurs, autant dans le domaine des sciences (chimie, physique) que dans celui des sciences humaines (sociologie, psychologie). L'objectif est de faire ressortir les concepts majeurs sur le sujet en lien avec la production de Jérôme. Les points saillants de la méthodologie de Saint-Martin utilisée pour l'analyse de la production picturale sont également présentés dans ce chapitre.

Le *deuxième chapitre* porte sur la fortune critique exclusivement consacrée à l'artiste. Le modèle théorique et méthodologique de Nycole Paquin a servi de base à l'analyse des documents regroupant des outils promotionnels d'expositions solo, tels que des dépliants d'exposition, des cartons d'invitation, des communiqués, et des articles de revues et de journaux.

Le *troisième chapitre* concerne les écrits de l'artiste et les textes sont analysés à partir de la théorie de Jean-Marc Poinot. Cette analyse s'attarde spécifiquement au «ton» de l'écriture, c'est-à-dire la manière dont l'artiste-auteur a réfléchi tant sur sa propre production que sur les arts en général en utilisant un vocabulaire particulier.

La *partie II* du mémoire est partagée en cinq chapitres, chacun étant réservée à l'analyse d'une œuvre.

Le *quatrième chapitre* présente la production picturale des années 1950 à 1959, donc les débuts de Jérôme sur la scène artistique professionnelle. L'œuvre *Sans titre* de 1955 est analysée en profondeur.

Le *cinquième chapitre* couvre les années 1960 à 1969 et traite à la fois des styles lyrique et plasticien, principaux styles adoptés par l'artiste pendant cette décennie. L'œuvre *Mire* est analysée de manière exhaustive.

Le *sixième chapitre* aborde les années 1970 à 1979, période charnière dans la vie artistique et professionnelle de Jérôme. La présentation de la production picturale de cette décennie est suivie de l'analyse approfondie de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*.

Le *septième chapitre* propose un compte-rendu de la production plasticienne des années 1980 à 1989. Suite à la présentation des œuvres majeures de cette décennie et de leur qualités picturales, l'analyse poussée de l'œuvre *Joyaux-vivaces* est présentée.

Finalement, le *huitième chapitre* est réservée aux œuvres plasticiennes des années 1990 à 1999. Le développement de cette production est décortiqué et accompagné par l'analyse minutieuse de l'œuvre *Comète*.

Mots-clés : Jean-Paul Jérôme, plasticien, couleur, écrits d'artiste, critiques.

INTRODUCTION

Ce mémoire porte sur l'œuvre de Jean-Paul Jérôme et a pour objectif de démontrer l'importance de la couleur dans l'ensemble de sa production. Trois types de corpus partagés par décennies font l'objet de cette étude: la fortune critique étant exclusivement consacrée à Jérôme, les écrits de l'artiste ainsi que sa production picturale dont l'œuvre la plus caractéristique de chacune des décennies est analysée en profondeur. Étant donné la diversité de ces trois corpus, chacun devait être traité sous un angle qui lui convenait. Les assises théoriques de Nycole Paquin (pour la fortune critique), Jean-Marc Poinot (pour les écrits d'artistes) et Fernande Saint-Martin (pour les œuvres) ont servi de modèles et la théorie de chacun est présentée au fur et à mesure de l'étude.

Présentation de Jean-Paul Jérôme

La vie artistique professionnelle de Jérôme couvre une période de plus de cinquante ans (1950-2004). À chacune des décennies correspond une caractéristique picturale particulière. Entre 1950 et 1959, Jérôme passe du figuratif au cubisme et du plasticisme au lyrisme. C'est au cours de cette période qu'il fixe les bases de sa conception de la peinture. Entre 1960 et 1969, il poursuit une production gestuelle, s'éloignant de sa formation aux beaux-arts et à l'atelier de Cosgrove, mais aborde quand même de temps à autre le style plasticien. Au début des années soixante-dix, il délaisse le style lyrique pour revenir définitivement au plasticisme, caractérisé principalement par l'application en aplat des couleurs et par l'atténuation de la texture. Des réseaux de lignes et des portions de toile laissées à l'état brut définissent la production de cette période. Toujours dans un style plasticien, la production des années quatre-vingts arbore autant les couleurs terreuses, dans

les premières années, que des couleurs lumineuses dans les dernières années. Différentes, les œuvres plasticiennes de la décennie quatre-vingt-dix contiennent des couleurs à très haut degré de saturation et de luminosité, alors que les formes sont parfois simples, parfois très complexes. Bien qu'au cours des trois dernières décennies les œuvres de Jérôme soient principalement plasticiennes, l'artiste s'adonnait parfois à une peinture figurative¹.

Les années de formation

Jean-Paul Jérôme est né à Montréal en 1928. Au moment où la modernité fait son apparition au Québec, il n'a que huit ans. Il copie les œuvres de Francesco Iacurto (1908-2001) et de Clarence Gagnon (1887-1942) trouvées dans les journaux de l'époque et commence déjà à composer ses propres œuvres en utilisant le service de coutellerie de la maison pour faire des mises en scène qu'il tente de reproduire fidèlement². Préférant les arts aux sports, il aménage un petit atelier au sous-sol de la maison familiale où il passe pratiquement tous ses temps libres. Déjà ses efforts sont récompensés, puisque ses professeurs à l'école primaire détectent chez lui un certain talent et lui permettent d'exposer ses dessins dans la classe. Une sortie scolaire au Musée des beaux-arts de Montréal, où l'on expose, entre autres, des œuvres de Van Gogh, renforce son désir de s'adonner à la peinture³. Plus tard, ses parents ne s'objecteront pas à l'idée qu'il étudie aux beaux-arts mais il devra lui-même en assumer les coûts. Jeune adulte, Jérôme travaille pendant cinq étés consécutifs sur un bateau voyageant sur le fleuve Saint-Laurent. Le capitaine l'autorise à s'installer dans la proue où il peut poursuivre son activité préférée⁴. En 1943, il s'inscrit aux cours du soir donnés à l'École des beaux-arts de Montréal. L'année suivante, il suit également les cours du jour tout en poursuivant ceux du soir, et ce, jusqu'en 1949, alors qu'il reçoit son diplôme de professorat de dessin⁵. Bien que sa formation en arts ait été classique et traditionnelle⁶, il

¹ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

² Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

³ Rodolphe de Repentigny, «La peinture, «un jeu d'esprit», affirme le plasticien Jérôme», *La Presse*, Montréal, 1^{er} décembre 1954, p. 41.

⁴ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

⁵ Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5p-510/45.

⁶ André Jasmin, «Le climat du milieu artistique dans les années 40», *Peinture canadienne-française (débat)*, Collectif, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Conférences j.a. de sève 11-12», 1971, p. 19-21.

préfère un travail instinctif⁷. Suite à ses études, il s'inscrit au cours de fresque donné par Stanley Cosgrove (1911-2002), toujours à l'École des beaux-arts de Montréal. Cette formation dure trois ans et, parallèlement, il poursuit une exploration artistique qui lui permet davantage d'inventivité. À cette époque, il lit *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* de Kandinsky et est déjà attiré par l'art abstrait. Mais ce n'est qu'une fois ses études terminées qu'il explore plus sérieusement l'abstraction.

Les débuts professionnels

À la sortie de l'atelier de Cosgrove, Jérôme entreprend un voyage en Gaspésie⁸ où il réalise des paysages et quelques natures mortes fortement apparentés au style de son maître. À son retour à Montréal, pour subvenir à ses besoins, il travaille à Radio-Canada comme accessoiriste-décorateur⁹, ce travail lui permettant d'économiser en vue de se rendre éventuellement à Paris, plaque tournante de l'art moderne. Au niveau pictural, c'est par le cubisme qu'il s'éloigne de la figuration. En 1954, après avoir soumis un dossier au Musée des beaux-arts de Montréal, il est invité à exposer ses œuvres à la Galerie XII¹⁰. C'est sa première exposition professionnelle où étaient présentés ses tableaux cubistes et d'autres de constructions géométriques abstraites¹¹. Suite à cette exposition, il rencontre trois peintres avec qui il fonde le groupe *Les Plasticiens*: Rodolphe de Repentigny (1926-1959), alias Jauran, Louis Belzile (1929-) et Fernand Toupin (1930-). Tous les quatre ont une conception commune de la peinture dont les formes géométriques devraient conduire à la purification de l'art pictural¹². Dès l'été 1954, ils se rencontrent régulièrement pour discuter de peinture et, en février 1955, ils font une première exposition officielle en tant que groupe au restaurant

⁷ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

⁸ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

⁹ Je n'ai trouvé aucune preuve de ce travail. Basé sur les dires de l'artiste. Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

¹⁰ Voir l'appendice A du présent travail ainsi que l'article de Rodolphe de Repentigny, «La peinture...», *loc. cit.* p. 41.

¹¹ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

¹² Claudine Lussier, «L'histoire du groupe des premiers Plasticiens de Montréal», *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 19.

L'Échourie¹³. Cette exposition est accompagnée de leur texte *Manifeste et aphorismes plasticiens*. Jusqu'en septembre 1956, Jérôme participera à diverses expositions en tant que membre du groupe.

Le séjour à Paris (1956-1958)¹⁴

Le 12 septembre 1956, après plusieurs années de préparation, Jérôme quitte Montréal par bateau pour se rendre en Europe. Mais, avant de partir, il lit plusieurs ouvrages qui le familiarisent davantage avec les artistes qui l'ont inspiré depuis les dernières années, dont Mondrian et Kandinsky¹⁵. De septembre 1956 à novembre 1958, il réside à l'Hôtel des académies, rue de la Grande Chaumière. Lors de ce séjour à Paris, il rencontre plusieurs artistes alors en vogue, dont André Bloc (1896-1966), Hans Hartung (1904-1989), Richard Mortensen (1910-1993), Émile Gilioli (1911-1977), Robert Jacobsen (1912-1993), Olle Baertling (1911-1981), Jean Atlan (1913-1960) et Martin Barré (1924-1993). Il fréquente les galeries Denise René, Maeght, Louis Carré, Jeanne Bucher, la Galerie de France et la Galerie Arnaud. Il assiste aux vernissages et aux lancements de livres portant sur l'histoire de l'art¹⁶ où il croise quelques Canadiens, eux aussi de passage à Paris, mais préfère ne pas trop les côtoyer pour se consacrer entièrement à la culture européenne¹⁷. Mais en 1957, il participera à une exposition collective au Grand Magasin du Louvres réunissant plusieurs de ces artistes.¹⁸ La même année, il fait une exposition solo à la Galerie Arnaud. La seule trace

¹³ Avant cette exposition, ils avaient exposé au moins deux fois à la Librairie Tranquille mais avec d'autres artistes. Voir l'appendice A du présent travail.

¹⁴ Les informations de cette partie de mon mémoire sont tirées d'une recherche faite par Johanne Jérôme, la nièce de l'artiste et qui ont été confirmées par l'artiste lui-même en plus de documents officiels.

¹⁵ Il était abonné aux revues *La pensée Française* (depuis 1950), *Les carnets du Séminaire des Arts – Les Arts Plastiques* (date du début d'abonnement inconnue), *Aujourd'hui, art et architecture* (depuis 1953), *L'oeil, l'art sous toutes ses formes* (depuis 1950). Il avait également lu les livres suivants: *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Kandinsky), *L'avant-garde russe en peinture* (auteur inconnu), *Mondrian, créateur du mouvement abstrait* (auteur inconnu) ainsi que *Permeke – dessins* (auteur inconnu). Tous ces documents sont dans la bibliothèque personnelle de l'artiste.

¹⁶ Dont les lancements des livres suivants: *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Michel Seuphor), *L'aventure de l'art abstrait* (Michel Ragon) et *Art abstrait* (Marcel Brion).

¹⁷ Entre autres Marcelle Ferron, Robert Roussil et Edmund Alleyn. Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

¹⁸ D'après l'artiste, cette exposition aurait eu lieu en 1957 soit au Grand Magasin du Louvre ou à la Fayette, à Paris. Aucune preuve n'a été retrouvée de cette exposition. Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

officielle qui reste de cette exposition est un petit encadré dans un journal français¹⁹ où l'on a reproduit l'œuvre intitulée *Climat*²⁰. À cette époque, ses recherches picturales le conduisent autant du côté du lyrisme que du formalisme. À court de ressources financières, il rentre à Montréal le 27 novembre 1958 avec l'intention de retourner à Paris une fois réunis les fonds nécessaires, projet qui ne se réalisera jamais.

Le retour à Montréal (1958)

Dès son retour à Montréal Jérôme accepte l'offre d'enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal. Parallèlement, il poursuit ses recherches artistiques et se joint à l'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal (AANFM). Il expose en solo et en groupe. Mais, vers le milieu des années soixante, son enseignement exige de plus en plus de temps et il est moins visible dans le milieu des expositions. Il enseigne tour à tour à Montréal, Varennes puis Sorel, dans des écoles secondaires. Au cours de cette période pédagogique intense qui s'achèvera en 1972, il fait table rase avec l'enseignement qu'il a lui-même reçu aux beaux-arts. En continuité avec sa production parisienne, il fait des œuvres très gestuelles, mais demeure parfois fidèle au style plasticien.

La peinture avant tout

En 1972, Jérôme quitte définitivement l'enseignement pour se consacrer entièrement à la peinture. Afin d'opérer une coupure définitive avec l'enseignement et ses apprentissages académiques, il délaisse l'huile et utilise l'acrylique. Il revient alors à une conception picturale plus structurée, expose fréquemment dans les galeries montréalaises et se mérite quelque notoriété dans le marché de l'art. Peu à peu, son réseau de collectionneurs s'agrandit et il parvient à vivre de sa peinture. Or, probablement en raison d'un style qui ne cadre pas avec les tendances picturales du moment, les années quatre-vingts sont pour lui très difficiles:

¹⁹ Anonyme, «Par un peintre canadien à Paris», Paris, 1957, non paginé.

²⁰ Comme la reproduction de l'œuvre est en noir et blanc et de mauvaise qualité, je réfère le lecteur à l'œuvre *Songe* (ill. 9). Cette œuvre a également été faite en France en 1957 et se rapproche de *Climat*.

les ventes chutent malgré plusieurs expositions. Mais, certains collectionneurs lui restent fidèles et lui achètent des œuvres de temps à autre. Si, dans plusieurs œuvres, la composition géométrique rappelle sa pratique plasticienne, les couleurs s'assombrissent et suggèrent celles de la terre.

À partir de 1986, et ce jusqu'à la fin de la vie de l'artiste, les couleurs vives et les compositions équilibrées reprennent de la vivacité. Trois semaines seulement avant son décès le 14 août 2004, il peignait encore dans son atelier.

Présentation des chapitres

La partie I du mémoire est partagée en trois chapitres.

Le premier chapitre aborde la notion de couleur à partir des hypothèses de nombreux scientifiques et chercheurs, autant dans le domaine des sciences (chimie, physique) que dans celui des sciences humaines (sociologie, psychologie). L'objectif est de faire ressortir les concepts majeurs sur le sujet en lien avec la production de Jérôme. Ces assises théoriques ont été rendues opératoires dans les analyses de cas, sans que tous les auteurs soient nécessairement spécifiquement appelés; elles ont surtout servi de base à notre réflexion sur la meilleure façon de traiter le sujet général de l'étude. Les points saillants de la méthodologie de Saint-Martin²¹ utilisée pour l'analyse de la production picturale sont également présentés dans ce chapitre.

²¹ Ce texte a été élaboré à partir des textes de Fernande Saint-Martin suivants: *Les fondements topologiques de la peinture: essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 184 p.; *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 137 p.; *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1994, 307 p.; «La tragédie, l'extase et les autres émotions...», *Nouveaux actes sémiotiques sur Rothko*, Limoges, nos 34-35-36, 1994, pp. 101 à 123.

Le *second chapitre* porte sur la fortune critique exclusivement consacrée à l'artiste. Le modèle théorique et méthodologique de Nycole Paquin²² a servi de base à l'analyse des documents regroupant des outils promotionnels d'expositions solo, tels que des dépliants d'expositions, des cartons d'invitation, des communiqués, et des articles de revues et de journaux. Les documents retenus sont traités à la fois par types et par décennies dans le but de profiler l'image que les auteurs et les critiques ont laissé de l'œuvre. Ici encore, l'accent est mis sur tout ce qui touche la couleur.

Le *troisième chapitre* concerne les écrits de l'artiste et les textes sont analysés à partir de la théorie de Jean-Marc Poinso²³. Parmi des centaines de feuilles éparses gardées par Jérôme et auxquelles j'ai eu accès, seuls les textes datés et signés ont été conservés pour les fins de la présente études. Cette analyse s'attarde spécifiquement au «ton» de l'écriture, c'est-à-dire la manière dont l'artiste-auteur a réfléchi, tant sur sa propre production que sur les arts en général en utilisant un vocabulaire particulier. Cependant, une attention particulière est portée aux propos concernant la couleur.

La *partie II* du mémoire est partagée en cinq chapitres, chacun étant réservé à l'analyse d'une œuvre picturale.

Le *quatrième chapitre* présente la production picturale des années 1950 à 1959, donc les débuts de Jérôme sur la scène artistique professionnelle. L'œuvre *Sans titre* de 1955 est analysée en profondeur.

Le *cinquième chapitre* couvre les années 1960 à 1969 et traite à la fois des styles lyrique et plasticien, principaux styles adoptés par l'artiste pendant cette décennie. L'œuvre *Mire* est analysée de manière exhaustive.

²² Nycole Paquin, «Le catalogue d'exposition de sculptures: fraction et fiction», *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Francine Couture (dir.), Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 176-220.

²³ Jean-Marc Poinso, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain & Art édition, 1999, 314 p.

Le *sixième chapitre* aborde les années 1970 à 1979, période charnière dans la vie artistique et professionnelle de Jérôme. La présentation de la production picturale de cette décennie est suivie de l'analyse approfondie de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*.

Le *septième chapitre* propose un compte-rendu de la production plasticienne des années 1980 à 1989. Suite à la présentation des œuvres majeures de cette décennie et de leur qualités picturales, l'analyse poussée de l'œuvre *Joyaux-vivaces* est présentée.

Finalement, le *huitième chapitre* est réservé aux œuvres plasticiennes des années 1990 à 1999. Le développement de cette production est décortiqué et accompagné par l'analyse minutieuse de l'œuvre *Comète*.

PARTIE I

THÉORIES, MÉTHODOLOGIE, FORTUNE CRITIQUE ET ÉCRITS

CHAPITRE I

LES ASSISES THÉORIQUES ET LA MÉTHODOLOGIE

1.1 La théorie de Fernande Saint-Martin¹

Fernande Saint-Martin élabore sa théorie au moment où l'art abstrait prend de plus en plus de place dans le champ des arts visuels, c'est-à-dire pendant les années soixante-dix. Elle s'appuie sur la sémiologie linguistique, les travaux de la Gestalt et la psychologie expérimentale et fournit ainsi un modèle théorique inédit pour l'analyse d'œuvres non figuratives.

Saint-Martin est cependant consciente qu'il est difficile d'établir des liens entre la sémiologie verbale et la sémiologie visuelle, puisque les caractéristiques des deux langages semblent les dissocier l'un de l'autre. Le problème réside alors dans les éléments de base du langage visuel, dits éléments premiers. Il faut, dit-elle, isoler des éléments de ce langage afin de pouvoir les analyser et en faire ressortir les lois syntaxiques, comme c'est le cas en linguistique. Elle se réfère, entre autres, à Iouri Lotman: «Par langage, nous entendons tout système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière²».

¹ Ce texte a été élaboré à partir des textes suivants de Fernande Saint-Martin: *Les fondements topologiques de la peinture: essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 184 p.; *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 137 p.; *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1994, 307 p.; «La tragédie, l'extase et les autres émotions...» *Nouveaux actes sémiotiques sur Rothko*, Limoges, nos 34-35-36, 1994, pp. 101 à 123.

² Lotman in Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, op. cit., p. XII.

Pour identifier cet élément premier, Saint-Martin propose de relever les caractéristiques communes aux images. Il s'agit de la couleur, la texture, la frontière, la dimension, l'orientation et l'implantation dans le plan pictural qu'elle qualifie de variables visuelles et qui interagissent les unes sur les autres. Saint-Martin suggère donc de réunir ces caractéristiques pour former l'élément premier, auquel elle donne le nom de colorème. Et c'est le colorème qui va être «l'alphabet» du langage visuel.

Une précision importante est à considérer: «il est impossible de percevoir, dans une même centration, plusieurs colorèmes dans un champ visuel³». Un colorème relève d'une centration. Par contre, il peut y avoir plus d'une centration dans un champ visuel, donc, plus d'un colorème. Cela dépend de la grandeur du champ visuel. La multiplication des centrations a également une influence sur la perception d'une œuvre, puisque chaque centration, et par conséquent chaque colorème, interagit sur la suivante⁴. Les centrations initiales influenceront la perception de l'image. Saint-Martin explique que les premières centrations relèvent de mécanismes innés alors que les suivantes sont davantage construites en vue de la compréhension du tableau⁵. Dit autrement, on commence par percevoir, on identifie, puis on met les variables en relation pour faire ressortir la structure globale du tableau.

Les colorèmes se suivent, s'influencent les uns sur les autres, commandant des modifications constantes. Par contre, il est difficile d'établir une notion de temps dans ce système puisque tout se fait de manière continue. Il n'y a pas d'étape pré-définie, ni d'ordre et le début et la fin ne peuvent être identifiés *a priori*. Tout se passe comme dans une boucle que l'on pourrait représenter par le symbole de l'infini (∞).

³ Saint-Martin, *ibid.*, p. 10.

⁴ «Les différents percepts réalisés dans ce parcours dans le temps et l'espace, emmagasinés dans la mémoire, agiront aussitôt les uns sur les autres, au niveau cortical, influençant de façon décisive la production des percepts subséquents, qui devront à leur tour être intégrés aux premiers». *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

Si le colorème résulte d'une centration composée de variables visuelles, il fonctionne dans les trois dimensions: verticalement, horizontalement et profondément. Deux volumes le composent: le volume extérieur⁶, qui est quantifiable, et le volume intérieur⁷, qui est illusoire.

La topologie demeure l'approche fondamentale pour la découverte de l'espace qui nous entoure, puisque nous percevons toujours un objet par rapport à un autre. Accordant instinctivement une priorité aux notions topologiques plutôt qu'à la notion euclidienne pour découvrir la réalité, on peut conclure que le vide n'existe pas; un objet est toujours entouré de quelque chose, même si, visuellement, il ne touche à rien. Dans l'analyse des colorèmes, ces notions topologiques deviennent importantes⁸. La sémiologie topologique rejette l'idée de l'existence exclusive de l'espace euclidien.

Par sa théorie, Saint-Martin innove dans le domaine de l'analyse de l'image. Cette manière de concevoir l'œuvre d'art comme un système autonome ayant sa propre signification ouvre la porte à un monde infini de possibilités.

1.2 Les théories spécifiques à la couleur

La possibilité d'étudier la couleur selon diverses approches fait en sorte qu'une panoplie d'études existe sur ce sujet. M'inspirant grandement de la théorie de Saint-Martin, je me suis basée sur cette dernière pour écrire le texte qui suit. Je m'intéresse principalement à ce que Saint-Martin dit sur la couleur tout en mettant ses affirmations en confrontation avec celles d'autres théoriciens.

⁶ Le volume extérieur, appelé aussi espace euclidien, correspond aux dimensions de l'œuvre étudiée. Piaget indiquait que ce volume «correspond à la place occupée dans l'environnement». Ses relations par rapport aux autres objets l'entourant sont métriques, quantifiables. *Ibid.*, p. 13.

⁷ «[Le volume intérieur] est perçu comme une quantification non métrique, comme le "remplissage des enveloppements" qui constituent l'objet, c'est-à-dire "ce qui est enveloppé par un ensemble de frontières constituées par les surfaces visibles du dehors..."». *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 14.

1.2.1 Une définition de la couleur

Avant d'élaborer sur la couleur, il est impératif de la définir. Durant l'Antiquité grecque, on considérait «la couleur comme une propriété intrinsèque, ne requérant la lumière que pour l'activer⁹». Pour les Grecs antiques, la couleur a la qualité de l'objet, et, pour eux, cela semblait aller de soi. Par contre, avec Aristote, une liaison plus directe est faite entre la lumière et la couleur: «la couleur est fonction de l'éclairage¹⁰». Peu à peu, on accepte l'interrelation entre ces deux éléments, mais sans qu'il n'y ait d'explication scientifique. Certains phénomènes, comme l'arc-en-ciel ou la production de reflets colorés lorsqu'un rayon lumineux traverse un corps transparent, démontrent qu'il y a un lien indéniable entre la lumière et la couleur. La couleur, contrairement à ce qui était pensé au départ, n'est pas propre à l'objet mais bien à la lumière. Aussi, ce n'est pas Newton qui le premier témoigne que la lumière passant à travers un prisme de verre décompose le spectre de cette dernière. On le savait déjà depuis un moment. Par contre, c'est lui qui «conclut que “la lumière elle-même est un mélange hétérogène de différents rayons réfrangibles”, et démontre que ces rayons, diffractés à travers un prisme dans une chambre noire, étaient des “couleurs à l'état simple” qui ne peuvent pas être davantage divisées par un second prisme¹¹». Par la suite, au XIX^e siècle, on a pris en considération un troisième élément dans la manifestation de la couleur: le système visuel¹². Aujourd'hui, il ne fait plus de doute que pour qu'il y ait de la couleur, il faut de la lumière, un objet et un système visuel. Les conséquences de définir une théorie à trois éléments insinuent que si une caractéristique d'un de ces éléments change, c'est le résultat qui en est affecté. Ce qui porte Saint-Martin à déclarer que «la couleur ne peut être considérée comme une propriété d'une matière¹³». Le fait que la perception des couleurs soit si variable, changeante, instable, fait dire à Paquin que «la couleur sera toujours traitée de manière aléatoire¹⁴». Le Groupe μ ¹⁵ et Ball¹⁶ avancent l'idée que la couleur, si on

⁹ Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs. 5 000 ans de peinture racontés par les pigments*. Paris, Hazan, 2005, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² Aristote avait fait allusion à cela dans ses travaux. Mais, dans la littérature réservée spécifiquement à l'étude de la couleur, il faut attendre le XIX^e siècle pour que le système perceptuel soit inclus de manière «automatique» au processus de perception des couleurs. Libero Zuppiroli et Marie-Noëlle Bussac, *Traité des couleurs*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2001, p. 9 et Ball, *op. cit.*, p. 41.

¹³ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Nycole Paquin, *L'objet-peinture: pour une esthétique de la réception*. LaSalle, Hurtubise HMH, 1990, p. 87.

peut en discuter de manière isolée d'un point de vue théorique, il en est tout autrement dans la pratique, c'est-à-dire dans l'acte de perception. La perception de la couleur n'est pas uniquement influencée par la source lumineuse, la matière et le système de vision, plusieurs autres facteurs entrent en corrélation avec cette variable visuelle. Sans perdre de vue que les six variables visuelles définies par Saint-Martin s'influencent les unes sur les autres, regardons les problèmes que soulève la couleur¹⁷.

1.2.2 Identification/détection de la couleur

Il est évident que pour identifier une couleur, il faut d'abord la percevoir. Mais cette perception ne se fait pas sans heurt, car les couleurs environnantes agissent également dans le phénomène de perception. Une couleur n'est jamais vue seule en raison de la présence d'autres couleurs et, forcément, d'autres variables visuelles. Cette considération est importante tout autant dans la psychologie de la perception que dans la symbolique ou la sociologie des couleurs¹⁸. Au niveau de la perception, cela va entraîner des conséquences non négligeables, d'abord dans le temps de détection/perception, puis dans les phénomènes d'interaction des couleurs, et par le fait même, de l'interprétation d'une œuvre d'art.

¹⁵ Groupe μ , *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection La couleur des idées, 1992, p. 227.

¹⁶ Ball, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷ Dès ce stade, il est important de préciser qu'il existe deux types de couleurs: la couleur-matière et la couleur-lumière. Comme ce travail porte sur des œuvres d'art, il est question davantage de couleur-matière. La couleur-matière est celle qui correspond à la longueur d'onde qu'un corps renvoie et qui fait qu'on attribue cette couleur à l'objet. La couleur lumière est lorsqu'un faisceau lumineux ne contient pas toutes les longueurs d'onde. Ce faisceau a alors une couleur, appelée couleur-lumière. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 33-37.

¹⁸ Pastoureau, qui aborde la couleur avec une approche sociologique, touche à cette question. Michel Pastoureau, «La couleur et l'histoire», *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 32.

1.2.3 Temps¹⁹

On a longtemps considéré la peinture comme un objet qui «se présente instantanément au sens de la vue, contrairement à la musique²⁰». Aujourd'hui, plusieurs théoriciens, dont Chalifour²¹, Lamblin²², Küppers²³ et Theewes²⁴, suggèrent l'inverse. Il faut du temps, aussi minime soit-il, pour percevoir une œuvre, même une œuvre abstraite et en apparence minimaliste. Chalifour traite de la notion de temps de deux manières. Premièrement, l'œuvre ne se donne pas à voir d'un coup. Il faut la parcourir du regard, donc, il faut du temps pour la percevoir²⁵. Chalifour introduit la notion de temps également au niveau physiologique et neurobiologique. Ce deuxième temps est beaucoup plus court que dans le cas de la première notion. En fait, cela se passe en microsecondes. Faisant référence à la détection minimale de la couleur, Chalifour indique que «plus grande est la différence, plus rapide est la recherche, (...) et inversement; plus les stimuli sont semblables, plus le temps de repérage sera long²⁶». Est-ce à dire que la couleur est le premier élément perçu et détecté lorsqu'on regarde une œuvre d'art? Il n'en est pas si sûr. Certains basent leur théorie uniquement sur le principe de ressemblance/différence en faisant fi d'autres considérations. C'est le cas de Saint-Martin qui prône le fait que le système visuel fonctionne par jonction/disjonction, c'est-à-dire que tout est détecté en fonction des différences et des ressemblances qu'il y a entre ce qu'on regarde et l'environnement de ce qui est regardé. S'il n'y a pas de différence, ça ne peut être perçu comme deux entités différentes. D'autres avancent que la distinction entre les couleurs «devient sensible plus tôt dans le processus de la vision que la différence entre les formes²⁷». Il semble difficile de trancher la question de manière absolue. Tout comme le préconise Saint-Martin, il est sage de mettre les variables

¹⁹ Saint-Martin n'aborde pas la notion de temps de manière directe. Par contre, je trouve important d'en discuter puisque cette notion est présente dans plusieurs théories relatives à la perception de la couleur.

²⁰ François Chalifour, «Rubeus, Rubens: une sémiologie de la couleur à partir de Nicolas Poussin et Pierre-Paul Rubens», Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 20 et 111-116.

²² Bernard Lamblin, «La temporalité de la perception de l'œuvre peinte», *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 45.

²³ Harald Küppers, *La couleur, origine, méthodologie, application*, Freiburg, Office du Livre, 1975, p. 22.

²⁴ Theewes in Chalifour, *op. cit.*, p. 116.

²⁵ Saint-Martin, tout comme Paquin, accepte ce postulat. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 104 et Nicole Paquin, *Le corps juge, sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ éditeur, collection Documents, 1998, p. 210.

²⁶ Chalifour, *op. cit.*, p. 114.

²⁷ Theewes in Chalifour, *ibid.*, p. 116.

visuelles sur un même pied d'égalité. Par contre, selon la situation et l'organisation formelle de l'œuvre présentée au récepteur, il se peut que ce dernier détecte la couleur avant la forme, tout autant que la forme avant la couleur. Si la différenciation se situe davantage au niveau de la forme qu'au niveau de la couleur, c'est cette première variable visuelle qui sera détectée avant la deuxième. Et à l'inverse, s'il y a plus de différenciation au niveau chromatique, la couleur sera détectée avant la forme.

1.2.4 La nomenclature des couleurs et les pôles chromatiques

Il est intéressant de porter attention aux différents phénomènes de la couleur, encore faut-il pouvoir nommer ces dernières. La question de la nomenclature des couleurs a été soulevée par plusieurs théoriciens, surtout des sociologues²⁸ et des linguistes²⁹. Au niveau de la physique, chaque longueur d'onde fait naître une couleur particulière lorsque perçue par un système visuel. Par exemple certains ont établi qu'entre telles longueurs d'onde et telles autres, il s'agissait de violet³⁰; entre 435 et 180 nm, il est question de jaune³¹. Les limites établies entre les différentes couleurs sont fixes mais subjectives. De plus, sans l'instrumentation nécessaire pour mesurer les longueurs d'onde, il est difficile d'attribuer un nom exact pour une couleur vue. Aussi, comme on le verra plus loin, la perception d'une couleur change selon l'environnement dans lequel elle est perçue. Un turquoise quelconque vu près d'un rouge X sur une surface Y avec un éclairage Z sera perçu différemment si l'on change l'une des trois variables. Il semblera peut-être davantage vert dans une situation et bleu dans une autre. Alors comment arriver à nommer ce qu'on voit? Paquin³² et Saint-Martin³³, entre autres, expliquent cette difficulté de nommer une couleur par le fait qu'il y a un transfert du langage visuel au langage verbal, l'un variable et illimité, l'autre davantage stable et limité. Le langage verbal ne peut, pour le moment, attribuer un terme pour chacune

²⁸ Pastoreau, *loc. cit.*, pp. 21-40.

²⁹ Jacques Ninio, «La couleur», *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, pp. 75-84.

³⁰ Pour cette couleur, il s'agit des longueurs d'onde situées entre 560 et 580 nm., Zuppiroli et Bussac, *op. cit.*, p. 142.

³¹ *Ibid.*

³² Paquin, *L'objet-peinture...*, *op. cit.*, p. 88.

³³ Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 30-31.

des couleurs et des tonalités perçues. Il faut alors, comme le propose Chalifour, faire des «généralisation[s] et [des] catégorisation[s] qui] tendraient à produire une sorte de pression de regroupement sur les couleurs afin d'arriver non pas à voir un grand nombre de teintes toutes différentes, mais à se limiter seulement à quelques dominantes³⁴». Pour sa part, Caron³⁵ se base sur le spectre lumineux afin de définir ces termes, Ninio³⁶ fait pour sa part appel à ce qu'il nomme la «classification naturelle des couleurs, repérable chez l'enfant dès l'âge de quatre mois. (...). Il réagit au passage des frontières entre le rouge et le jaune, le jaune et le vert, le vert et le bleu³⁷». Pour Caron, ces couleurs constituent donc la base de la nomenclature de cette variable visuelle. Cette proposition soulève une seconde interrogation: où débute et où se termine une couleur? Où est la frontière entre un rouge et un orangé? Ninio³⁸, ainsi que Hjelmlev³⁹, ont observé que les frontières diffèrent d'une culture à une autre. Ce qui est gris pour un francophone, peut entrer dans la catégorie du bleu pour celui qui parle la langue Kymrique. Des études sociolinguistiques démontrent qu'un certain nombre de noms de couleur sont communs à toutes les langues. Il s'agit du blanc, noir, rouge, vert, jaune, bleu, brun, pourpre, orange, rose et gris⁴⁰. Saint-Martin⁴¹ s'est basée sur ces études, ainsi que sur des études en neurophysiologie de la vision, pour établir ce qu'elle nomme des pôles chromatiques. La sémiologie visuelle a défini 13 pôles chromatiques, c'est-à-dire, 13 termes recouvrant, comme le disait Küppers, «des gammes de nuances proches les unes des autres⁴²». Ces termes sont les suivants: rouge, bleu, jaune, vert, orangé, violet, ocre, pourpre, brun, rose, blanc, noir et gris⁴³. Par contre, cette manière de faire ne supprime pas le problème de frontières, de limites, de zones couvertes par chacun des pôles. On constate donc que malgré plusieurs tentatives pour nommer les couleurs, La solution n'est pas encore trouvée.

³⁴ Chalifour, *op. cit.*, p. 148. Küppers avait fait cette proposition avant lui. Küppers, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ Chalifour, *ibid.*, p. 144.

³⁶ Ninio, *loc. cit.*, p. 75.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Hjelmlev in Saint-Martin, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Ball, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ Cette liste a été établit suite à des expériences «neurophysiologique[s] de la vision «qui définissent les cônes récepteurs de la couleur comme voués, non à l'activation d'une seule couleur, mais plutôt d'une gamme, d'un faisceau de nuances se rapportant à un pôle coloré et présentant des caractéristiques communes», Saint-Martin, *op. cit.*, p. 41-42.

⁴² Küppers, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 42.

1.2.5 Les qualités des couleurs

À défaut d'avoir un vocabulaire précis pour identifier une plage colorée, il existe divers termes pour qualifier la couleur. Saint-Martin explique cinq qualités que peut avoir une couleur⁴⁴, tandis que le Groupe μ n'en considère que trois⁴⁵.

Chromaticité

Pour Saint-Martin, la chromaticité c'est «le caractère sensoriel spécifique qui distingue une couleur, qui la différencie ou l'oppose à une autre couleur⁴⁶». La chromaticité d'une couleur est sa qualité qui permet au percepteur de lui donner un nom, de la considérer de tel pôle chromatique au lieu d'un autre. Le Groupe μ ⁴⁷ utilise davantage les termes de «dominance colorée» et explique que «l'impression colorée ressentie dépend de la longueur d'onde du signal⁴⁸». Itten⁴⁹, au lieu d'utiliser le terme de «chromaticité», parle du «caractère d'une couleur».

Saturation

Selon Saint-Martin⁵⁰, la saturation est «le niveau maximal de vibration qu'une couleur ou un chroma particulier peut générer sans se transformer en une autre couleur ou diminuer radicalement son quotient particulier de vibrations⁵¹». Par ailleurs Baroni⁵² utilise les termes de «pureté» et d'«intensité». Une couleur à sa saturation maximale est une couleur dite «pure», ne contenant aucun blanc, aucun noir, aucun gris, de même qu'aucune autre

⁴⁴ La chromaticité, la saturation, la tonalité, la luminosité et la complémentarité. *Ibid.*, p. 45.

⁴⁵ La dominance colorée, la saturation, la luminance. Groupe μ , *op. cit.*, p. 75-76.

⁴⁶ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷ Groupe μ , *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Johannes Itten, *L'art de la couleur*, édition abrégée, Paris, Dessain et Tolra, 1961, p. 17.

⁵⁰ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Danièle Baroni, «La couleur comme signe», *Art graphique design*, s.l., Chêne, 1987, p. 186.

couleur avec un moindre degré de saturation. Le mélange de deux couleurs à saturation maximale donnera une couleur également saturée, sauf s'il s'agit du mélange de deux couleurs complémentaires. La saturation atteint alors son plus bas niveau⁵³. Comme une couleur est toujours perçue dans un environnement contenant d'autres couleurs, cette dernière peut paraître avoir un haut degré de saturation dans un cas et un faible degré de saturation dans un autre cas. Le degré de saturation des couleurs avoisinantes influence considérablement dans la perception de cette qualité.

Tonalité

Saint-Martin définit la tonalité comme étant «une caractéristique de la couleur, pour autant qu'elle est définie comme la quantité de clair et de sombre apportée à une couleur donnée par leur incorporation ou mélange à du noir et à du blanc⁵⁴». La tonalité est donc différente de la chromaticité et Itten⁵⁵ va lui-même également dans ce sens. Baroni⁵⁶, elle, ne semble pas faire cette distinction. Pour elle, tonalité et chromaticité sont synonymes: «La tonalité ou chromaticité est ce qui permet de classer les couleurs telles que le rouge, le jaune...⁵⁷». Curieusement, la tonalité n'est pas une qualité que le Groupe μ particularise. Elle est plutôt incluse dans ce que Saint-Martin appelle la luminosité⁵⁸. D'autres chercheurs parlent de «brillance», par exemple Ball⁵⁹, qui se réfère au système de couleur de la CIE et dit que la brillance est «considérée comme l'ombre du gris que la couleur produit dans une photographie noir et blanc⁶⁰». La tonalité est la qualité se rapprochant le plus de la notion de brillance développée par la CIE. L'exemple de la couleur rouge est éloquent à ce niveau. Si l'on prend un rouge et un jaune, tous deux à saturation maximale sur une photographie noir et blanc, le rouge paraîtra noir et le jaune blanc, ou du moins gris pâle. En ajoutant du blanc à ces deux couleurs, le rouge, alors rose, paraîtra d'un gris plus foncé que le jaune, même si à

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵ Itten, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ Baroni, *loc. cit.*, 1987, p. 186.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Groupe μ , *op. cit.*, p. 74-75.

⁵⁹ Commission Internationale de l'Éclairage

⁶⁰ Ball, *op. cit.*, p. 51.

la base la même quantité de blanc a été ajoutée aux deux couleurs. Donc la relation que fait Ball entre la brillance et le niveau de gris dans une photographie noir et blanc n'est pas exacte puisque, pour reprendre l'exemple précédent, un rouge peut être brillant et, transféré dans une photographie noir et blanc, paraîtra très foncé.

Luminosité

Saint-Martin postule que la luminosité, aux premiers abords, peut se confondre avec la tonalité en ce sens qu'il est question de «l'intensité de la vibration des rayons lumineux⁶¹». On pourrait affirmer que plus une couleur est claire (tonalité) plus elle est lumineuse, alors que ce n'est pas le cas. Le meilleur exemple que je pourrais apporter pour expliquer cette différenciation est le cas de la couleur jaune. Un jaune, à saturation maximale sera très lumineux, ainsi que de tonalité claire. Par contre, je peux rendre ce jaune encore plus clair en y ajoutant du blanc. Mais par le fait même, son degré de luminosité sera amoindri par cet ajout. Donc, une couleur lumineuse ne veut pas dire une couleur claire. Plus une couleur est lumineuse, plus elle sollicitera le nerf optique, et plus la surface qu'elle recouvre paraîtra opaque tout en semblant rayonner⁶². Le Groupe μ , en utilisant le terme de «luminance», parle de «quantité d'énergie radiante⁶³». Baroni, alors que sa définition du terme «tonalité» correspond davantage à ce que Saint-Martin entend par «chromaticité», fait référence à la luminosité alors qu'elle parle de «couleur (...) plus ou moins claire⁶⁴», donc de tonalité! Baroni et Saint-Martin utilisent le même vocabulaire, mais suggèrent des définitions différentes pour les mêmes termes, ce qui pourrait porter parfois à confusion. Preuve en est qu'il n'y a pas seulement la nomenclature des couleurs qui est difficile à établir, mais les qualités qu'on leur accorde. Quoiqu'il en soit, dans mes analyses, lorsqu'il sera question des qualités des couleurs, je prendrai comme référence les définitions données par Saint-Martin.

⁶¹ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 46.

⁶² *Ibid.*, p. 47.

⁶³ Groupe μ , *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴ Baroni, *loc. cit.*, p. 186.

Complémentarité

Toujours selon Saint-Martin, la complémentarité n'est pas une qualité de la couleur mais bien un «phénomène perceptif qui fait que toute perception d'une couleur entraîne nécessairement la projection par l'œil d'une autre couleur, dite complémentaire, dans le champ visuel⁶⁵». Il sera également question de la complémentarité dans les pages qui suivent. Mais pour éviter la redondance, j'élaborerai davantage ce concept une fois que seront établies les notions de couleurs primaires, de couleurs secondaires ainsi que du cercle chromatique.

1.2.6 Les couleurs primaires et couleurs secondaires

Lorsqu'il a été question de l'élaboration des pôles chromatiques, j'ai fait allusion aux couleurs primaires et secondaires. L'identification de ces couleurs a longtemps porté à confusion. Le principe de base d'une couleur dite primaire, aussi appelée fondamentale, est le fait qu'elle ne peut être créée à partir d'autres couleurs, comme c'est le cas des couleurs secondaires, tertiaires et autres. Il est important de noter que les couleurs-matière primaires ne sont pas les mêmes que les couleurs-lumière primaires. L'élaboration de leur fonctionnement ne s'est pas fait non plus aux mêmes moments. Je vais donc traiter principalement des couleurs-matière de base tout en ajoutant quelques notions relatives aux couleurs-lumière.

La notion de couleur primaire était déjà présente au temps d'Aristote⁶⁶ qui attribuait une couleur (qu'il qualifiait de simple) aux quatre principaux éléments de la nature: le rouge pour le feu, le bleu pour l'air, le vert pour l'eau et le jaune pour la terre. Le classement des couleurs relevait des relations avec les éléments de la nature plus que de leur constitution puisque non connue à l'époque. Il faut attendre le milieu du XVII^e siècle avant que soient individuellement identifiées les couleurs-matière primaires telles qu'on les connaît

⁶⁵ Cette notion prend source dans les travaux de Chevreul, Saint-Martin, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25. Idée reprise par Alberti, *in* Chalifour, *op. cit.*, p. 82.

aujourd'hui: le bleu (cyan), le rouge (magenta) et le jaune⁶⁷. Ces couleurs diffèrent des couleurs-lumière⁶⁸: le bleu est davantage violacé, le rouge orangé et il n'est alors pas question de jaune mais de vert⁶⁹. Mais en quoi consiste véritablement ce concept de couleurs primaires et secondaires? Au niveau de la matière, une couleur primaire ne peut être créée par un mélange de pigments⁷⁰. Par exemple, je ne peux produire du bleu à partir du mixte de deux couleurs. Par contre, je peux obtenir du vert en mixant des pigments bleus avec des pigments jaunes. Selon la quantité de chacun des pigments de base que j'utiliserai, le vert que j'obtiendrai pourra être soit plus jaunâtre, soit plus bleuté. En utilisant la même quantité de jaune et de bleu, j'obtiendrai un vert, ni jaunâtre, ni bleuté. Mais pour ce faire, mes deux couleurs de base doivent être «pures», non contaminées par d'autres couleurs, ni même du blanc, du noir ou du gris. Donc, le bleu, le jaune et le rouge ne peuvent être obtenus à partir du mélange d'autres couleurs. Par contre, l'orangé, le vert et le violet, ainsi que toutes les autres couleurs peuvent être ainsi créés. Afin de bien s'y retrouver, plusieurs théoriciens ont élaboré des systèmes de classement des couleurs, le plus connu étant sans aucun doute le cercle chromatique.

1.2.7 Le cercle chromatique et les divers systèmes de classification

Le cercle chromatique est probablement l'outil le plus connu concernant la couleur. On y retrouve, au centre, les trois couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) occupant chacune un tiers de l'espace. Au second degré, il y a l'orange, le vert et le violet. L'orange se retrouve

⁶⁷ Ball, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ Il revient à Maxwell l'explication de la différence entre le mélange des couleurs-lumière et des couleurs-matière: «Mélanger la lumière, explique Maxwell, n'est pas pareil que de mélanger des pigments. En mêlant des rayons lumineux de différentes longueurs d'onde, on synthétise la couleur par l'addition de différents composants, qui ensemble stimulent la rétine et créent une sensation de couleur particulière. Cela s'appelle un mélange additif. (...) D'un autre côté, un mélange de pigments soustrait des longueurs d'onde de la lumière blanche. C'est-à-dire que les pigments ne sont pas en eux-mêmes les sources de la lumière provoquant une sensation de couleur, mais un moyen qui agit sur une source de lumière séparée. (...) Donc faire des couleurs en mélangeant des pigments s'appelle mélange soustractif». *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹ La couleur verte sera parfois considérée comme une couleur-matière primaire, faisant augmenter à quatre le nombre de couleurs de base. C'est le cas de Ostwald qui monte le nombre de couleurs principales à huit (jaune, bleu-outremer, orange, turquoise, rouge, vert-marin, violet et vert-feuille), et à quatre le nombre de couleurs fondamentales (jaune, bleu-outremer, rouge et vert-feuille). Chalifour, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁰ Baroni décrit le phénomène en ces mots: «Sont appelées "primaires" les couleurs considérées comme absolue et pures, impossibles à obtenir par mélange». Baroni, *loc. cit.*, p. 175.

placé entre le rouge et le jaune, puisque créé à partir du mélange de ces deux couleurs. Pour les mêmes raisons, le vert est entre le jaune et le bleu, et le violet entre le rouge et le bleu. Au troisième degré, il y a les couleurs tertiaires, c'est-à-dire le mélange de couleurs primaires avec les couleurs secondaires, donnant ainsi, par exemple si l'on mélange une portion de rouge avec de l'orangé, un rouge-orangé. Si l'on mélange une portion de bleu avec du violet, cela donnera un bleu-violacé, etc. Le cercle chromatique est donc un système de classification efficace pour voir rapidement le résultat du mélange des couleurs de base. Par contre, il a ses limites, car en raison de son organisation bidimensionnelle, il n'est pas possible de tenir compte de l'ajout du noir ou du blanc à ces couleurs. Pour ce faire, il faut alors insérer une troisième dimension. Plusieurs⁷¹ se sont penchés sur le problème, trouvant diverses solutions. Le système de classification considéré comme étant le plus efficace est celui du double cône d'Ostwald⁷². Par contre, je ne m'attarderai pas davantage à ce sujet, puisqu'il n'est pas nécessaire à mon argumentation. Mais je trouvais important de mentionner que certains théoriciens se sont attardés au problème et ont trouvé des solutions efficaces. La compréhension du cercle chromatique est certes utile mais, comme le mentionne Saint-Martin, «les divers classements de la couleur (...) sont réalisés à partir de certains besoins ou de certaines hypothèses pragmatiques. Ils ne nous renseignent en rien sur les propriétés dynamiques de la couleur, sur ses comportements et interactions, que la sémiologie a pour objet de comprendre et de décrire⁷³». Suivant donc la pensée de Saint-Martin, je réfère le lecteur à ma bibliographie pour approfondir davantage ce sujet.

1.2.8 Les couleurs complémentaires

La constitution du cercle chromatique et de différents systèmes de classification des couleurs a été abordée dans la section précédente. D'abord, nous avons vu que le cercle chromatique est constitué de couleurs primaires au centre suivies de couleurs secondaires, qui sont le mélange de deux couleurs primaires. Comme les couleurs secondaires sont constituées du mélange de deux couleurs primaires sur trois, on dira alors que la couleur secondaire et la

⁷¹ Ostwald, Küppers, Itten, Runge, Young, Helmholtz, Maxwell, Hering Monge...

⁷² Chalifour, *op. cit.*, p. 87-88.

⁷³ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 27-28.

couleur primaire non utilisée pour le mélange de la première, sont complémentaires. Cela se traduit, dans le cercle chromatique, par leur position diamétralement opposée. Voici les couples de couleurs complémentaires: jaune et violet, orange et bleu, rouge et vert. Mais en quoi consiste cette notion? En fait, un couple de complémentaires recouvre à lui seul le cercle chromatique au complet puisque créé par les trois couleurs primaires. Donc, visuellement, le fait de voir deux couleurs complémentaires dans une œuvre a des conséquences non négligeables. Saint-Martin identifie deux processus perceptuels, liés directement à la présence de couleurs complémentaires dans un plan pictural:

Deux couleurs complémentaires posées côte à côte vont s'exalter l'une l'autre, vont vibrer ou rayonner davantage, atteindre le maximum de leur intensité chromatique. (...) L'œil qui a vu une certaine couleur cherche spontanément, est attiré par sa complémentaire qui se trouve dans un autre lieu de ce champ. (...) Cet effet est si fort que lorsque des couleurs complémentaires sont réunies dans une région de peu d'étendue, elles ont tendance à se regrouper de façon autonome et à s'isoler de l'ensemble, créant une disjonction dans le tissu spatial. Lorsque cependant la complémentaire d'une couleur ne se retrouve pas dans le même champ visuel, il se crée aussitôt pour l'œil une tension extrêmement forte qui résultera dans la production des contrastes de tonalité, des contrastes chromatiques simultanés et successifs.⁷⁴

Saint-Martin n'a pas été la seule à observer ce type de comportement du système perceptuel face aux couleurs complémentaires. Plusieurs théoriciens ont tenté d'expliquer ce phénomène. Goethe affirme que l'œil, lorsqu'il perçoit une couleur, en crée une autre qui lui est complémentaire, afin «d'englober la totalité du cercle chromatique⁷⁵». Le domaine de la neurophysiologie relate la «fatigue rétinienne ou (...) l'usure des quantités chimiques constituant les divers cônes récepteurs de couleur, provoquant un rôle plus actif des cônes environnant⁷⁶». Il était pour moi nécessaire d'aborder cette notion de couleurs complémentaires maintenant afin de bien comprendre le sujet suivant, c'est-à-dire les théories relatives à l'harmonie des couleurs.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁵ Goethe in Saint-Martin, *ibid.*, p. 50.

⁷⁶ *Ibid.*

1.2.9 L'harmonie des couleurs

L'harmonie des couleurs est une notion qui est débattue depuis bien longtemps et qui n'a pas encore trouvé de réponse adéquate. Chacun semble y aller de sa propre théorie. Saint-Martin est contre l'idée d'une théorie de l'harmonie dans la mesure où cela impliquerait que l'on doive extraire «la variable de la couleur des autres variables qui la transforment⁷⁷». Par contre, comme c'est un concept sur lequel on a longuement écrit, il me semble intéressant de voir en quoi il consiste.

Le principe de la théorie de l'harmonie est de trouver une loi qui fera en sorte que si elle est appliquée à une œuvre, cette œuvre sera agréable à regarder⁷⁸. La difficulté réside dans le fait de définir ce qui est agréable ou non, ce qui relève de l'esthétique. On se retrouve donc devant plusieurs théories relatives à l'harmonie des couleurs. Dans l'Antiquité, et ce jusqu'à Newton, les recherches tentaient d'établir des relations entre les harmonies musicales et chromatiques, attribuant une couleur par note de la gamme musicale⁷⁹. Newton, entre autres, avait séparé le spectre chromatique en sept couleurs, chacune correspondant à une note de la gamme. Cette théorie en a séduit plus d'un⁸⁰. Certains ont même poussé l'audace en fabriquant des instruments de musique où, au lieu de produire des sons, l'instrument fait de la lumière. D'autres ont cessé de chercher des corrélations entre l'art musical et l'art pictural et sont revenus à la source même de l'harmonie dans la peinture: les couleurs. Goethe, en 1810, décrit l'harmonie chromatique en ces termes:

Quand l'œil perçoit la couleur, il est en même temps mis en action et il est conforme à sa nature de faire surgir, aussi inconsciemment que cela est nécessaire, une autre couleur à la place, qui, avec la couleur donnée renferme la totalité du cercle chromatique. Une couleur isolée excite dans l'œil, par son impression spécifique, l'aspiration à l'universalité. Pour devenir conscient de cette totalité, pour se satisfaire soi-même, il cherche à côté de tout espace coloré un espace qui ne le soit pas, afin d'y faire surgir la couleur désirée. C'est ici la loi fondamentale de toute l'harmonie des couleurs.⁸¹

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Ostwald in Chalifour, *op. cit.*, p. 91. Aussi «le terme "harmonie" implique un jugement de valeur sur la justesse, le bonheur des choix chromatiques», Chalifour, *ibid.*, p. 99.

⁷⁹ Zuppiroli et Bussac, *op. cit.*, p. 199-201.

⁸⁰ Voltaire, Jameson, Rimington, Corra, Baranoff-Rossin et plusieurs autres. *Ibid.*, p. 203-204.

⁸¹ Goethe in Itten, *op.cit.*, 1967, p. 22.

Gœthe réfère en quelque sorte à la notion de couleur complémentaire où les couples réunis totalisent à eux seuls le cercle chromatique au complet. Le développement des systèmes de classification suit celui de l'élaboration d'une théorie de l'harmonie. On structure les couleurs afin d'ordonner des règles d'harmonie. On tente de mathématiser, de rationaliser les couleurs. La théorie de l'harmonie des couleurs de Ostwald⁸² est un bon exemple de cette rationalisation. Selon son modèle de classification des couleurs (double cône), «toutes teintes reliées entre elles par une ligne droite à l'intérieur du solide produiront des effets harmonieux⁸³».

1.2.10 Les lois d'interaction des couleurs

Au lieu de parler d'harmonie, Saint-Martin suggère plutôt des lois d'interaction des couleurs. Au nombre de cinq, elles relèvent à la fois «des matériaux chromatiques et des mécanismes de la perception visuelle⁸⁴». Ces lois permettent d'«[articuler] des règles proprement syntaxiques dans les rapports entre les éléments du langage visuel⁸⁵». C'est Chevreul le premier qui, en 1839, a établi certaines de ces lois⁸⁶. Par la suite, le développement de la science de l'optique, et par le fait même une meilleure compréhension du système visuel et de la perception visuelle, permet de rectifier ou d'élaborer de nouvelles lois. Küppers⁸⁷ et Itten⁸⁸ sont de ceux qui ont beaucoup étudié ces lois d'interaction des couleurs et leurs travaux ont été repris par la majorité des théoriciens qui abordent le sujet de la perception des couleurs. Voici en quoi elles consistent.

⁸² Chalifour, *op. cit.*, p. 92.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Léonde Laget, 1969, 571 p.

⁸⁷ Küppers, *op. cit.*, 154 p.

⁸⁸ Itten, *op. cit.*, 155 p.

Loi d'égalisation

Saint-Martin résume la loi d'égalisation dans les termes suivants: «on appelle phénomène d'égalisation celui par lequel l'action exercée entre plusieurs surfaces différentes produit une atténuation de leurs différences⁸⁹». Cette loi fait en sorte que certaines parties d'un plan pictural sont vues comme faisant partie d'un groupe. L'atténuation de leur différenciation chromatique, par conséquent, l'augmentation de leur ressemblance chromatique, suggère que des regroupements sont faits entre ces plages colorées. Le temps de perception est alors important, puisque le processus d'égalisation peut s'inverser si ce temps est plus ou moins long. Cela est vrai pour la couleur mais également pour les autres variables visuelles⁹⁰.

Contraste simultané chromatique et contraste simultané de tonalité

Le contraste simultané chromatique «est le phénomène qui fait qu'une surface chromatique contiguë à une autre surface de couleur différente s'enrichit d'une composante antagoniste par rapport à la couleur de cette seconde surface⁹¹». Cette loi est intimement liée à la notion de complémentarité décrite plus haut selon laquelle lorsqu'on voit une couleur, le cerveau produit sa complémentaire afin de couvrir tout le champ chromatique possible. Donc, lorsqu'on se retrouve devant deux ou plusieurs couleurs, cet enrichissement chromatique des plages colorées les unes sur les autres intervient grandement dans la perception des couleurs. Le phénomène est semblable concernant la tonalité des surfaces colorées, la seule différence réside dans la qualité où ce phénomène se produit. Küppers⁹² et Itten⁹³ ne développent pas de manière distincte les deux lois, telles que le font Saint-Martin⁹⁴ et Chevreul⁹⁵. Par contre, tous

⁸⁹ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

⁹² Küppers, *op. cit.*, p. 37.

⁹³ Itten, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁴ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 55-61.

⁹⁵ Chevreul, *op. cit.*, p. 5.

précisent que le contraste simultané se situe autant au niveau chromatique que de la tonalité. Pour sa part, le Groupe μ utilise le terme d'«induction antagoniste⁹⁶».

Contrastes tonaux et chromatiques successifs

Le phénomène du contraste chromatique successif est assez simple à expliquer. Cela se passe lorsqu'une centration prolongée en précède une autre, et qu'un film coloré de la première centration s'interpose sur la deuxième. La particularité de ce film est qu'il est formé des couleurs et tonalités complémentaires de la première centration⁹⁷. Il est évident que ce phénomène vient perturber la deuxième centration, puisque le perceuteur se retrouve avec plusieurs éléments visuels plus ou moins intenses au même moment. Cette interaction entre la première et la deuxième centration se nomme alors «contraste mixte⁹⁸». Pour sa part, Ball utilise le terme d'«image persistante⁹⁹», mais la définition demeure la même.

Mélange optique

Cette loi dit que «deux teintes juxtaposées, perçues à une certaine distance, produisent dans l'œil une troisième couleur appelée couleur résultante¹⁰⁰». Les peintres rattachés au mouvement pointilliste avaient très bien saisi cette loi et l'impact qu'elle a sur la perception des œuvres.

⁹⁶ Groupe μ , *op. cit.*, p. 77.

⁹⁷ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 62-64 et Itten, *op. cit.*, 1967, p. 21.

⁹⁸ Saint-Martin, *ibid.*, p. 62.

⁹⁹ Ball, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁰ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 64.

1.3 La méthodologie

La méthode choisie pour l'analyse de mon corpus s'inspire de celle élaborée par Saint-Martin dans son ouvrage *Sémiologie du langage visuel*¹⁰¹, bien que j'ai tenu compte des caractéristiques spécifiques des œuvres de Jérôme.

Selon Saint-Martin, il est important de segmenter la surface picturale par régions susceptibles d'orienter l'interprétation de l'image en raison des effets produits sur la perception visuelle. Il ne s'agit pas ici de faire un traité théorique de la perception visuelle, mais bien d'emprunter le modèle méthodologique sans toutefois délaissier la réflexion sur les pressions qu'exercent les images sur le récepteur. Au fur et à mesure des analyses de cas, avec des références précises à Saint-Martin, il sera d'ailleurs ponctuellement question des pressions gestaltiennes produites par les œuvres de Jérôme. Or, le type de représentation des œuvres m'a aussi obligée à porter une certaine attention à la «figuration» et ainsi outrepasser le modèle méthodologique de Saint-Martin, toujours, cependant, en tenant compte que la reconnaissance de motifs plus ou moins référentiels passe par le décodage des formes sur la surface.

1.4 Les points méthodologiques saillants

Une attention particulière est portée à la segmentation des œuvres par régions et sous-régions, et parfois même en super-régions selon le modèle de Saint-Martin. Puis, chacune des variables visuelles est étudiée en fonction des jonctions/disjonctions des régions¹⁰². La question de la pression vers la reconnaissance iconique est traitée avec minutie,

¹⁰¹ *Ibid.*, chapitre 7, p 233. Je me suis également servi de ses ouvrages tels que *Les fondements topologiques de la peinture: essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 184 p.; *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 137 p.; «La tragédie, l'extase et les autres émotions...», *Nouveaux actes sémiotiques sur Rothko*, Limoges, nos 34, 35, 36, 1994, pp. 101 à 123.

¹⁰² Le bilan des jonctions/disjonction est établi d'après les rapports gestaltiens, l'interaction des couleurs, la pression vers la bonne forme, les opérateurs topologiques, l'inscription dans le Plan originel, le bilan des profondeurs et les systèmes perspectivistes présents dans l'œuvre analysée.

puisque c'est principalement par ce processus que le spectateur peut relier l'œuvre à ce qu'il connaît déjà.

Il est également important de préciser que les analyses des œuvres (chapitres IV à VIII) sont faites à partir de reproductions et de reconstitutions des œuvres. Les moyens informatiques d'aujourd'hui m'ont permis de reproduire fidèlement les couleurs des deux premières œuvres analysées à partir d'une diapositive¹⁰³. Malheureusement, cela n'a pas été possible avec les trois derniers cas analysés¹⁰⁴. Me concentrant principalement sur cette qualité plastique, il était primordial que j'aie des documents les plus fidèles possible à la réalité chromatique de l'œuvre. J'ai donc dû reconstituer les œuvres à l'aide d'un logiciel de dessin¹⁰⁵. Ces reconstitutions à l'ordinateur m'assurent d'avoir les couleurs le plus près possible de celles des œuvres originales que j'ai longuement observées.

Bien entendu, l'analyse produite à l'aide de reproductions ne peut tenir compte de toutes les subtilités matérielles des images, dont la texture. Mais, pour avoir côtoyé les œuvres originales sur une base régulière¹⁰⁶, il m'a été possible de les reconstituer avec le plus de justesse possible afin d'en faire une analyse éthique.

¹⁰³ Cela concerne les œuvres analysées du chapitre IV, *Sans titre* (ill. 1) et du chapitre V, *Mire* (ill. 11).

¹⁰⁴ Cela concerne les œuvres analysées du chapitre VI, *Cirque 6 la nuit* (ill. 23), du chapitre VII, *Joyaux-vivaces* (ill. 42) et du chapitre VIII, *Comète* (ill. 55).

¹⁰⁵ Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Cirque 6 la nuit* (ill. 24), Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Joyaux-vivaces* (ill. 43) et Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Comète* (ill. 56).

¹⁰⁶ Le collectionneur à qui appartiennent les œuvres analysées m'a très généreusement prêté ces œuvres pendant plusieurs semaines afin que je puisse mener à bien ce travail.

CHAPITRE II

LA FORTUNE CRITIQUE CONSACRÉE À JEAN-PAUL JÉRÔME

Pour cette étude, les documents faisant partie de la fortune critique portant sur l'œuvre de Jean-Paul Jérôme ont été partagés en deux catégories¹: 1.1 Outils promotionnels d'expositions solos; 1.2. Articles de revues et de journaux consacrés entièrement à l'artiste.

Pour l'analyse de ces documents, je me suis basée sur le modèle théorique et méthodologique de Nycole Paquin² qui a été élaboré sur un ensemble de textes critiques, plus particulièrement sur des catalogues d'exposition³. L'auteure reconnaît à ces textes six fonctions ou six portées critiques principales. La fonction *rhétorique*, largement métalinguistique, recouvre tout ce qui a rapport à «l'apparence» du document, tels le graphisme, le lieu de présentation des textes, le rapport visuel entre l'écriture et les illustrations⁴. Ici, cette fonction touche le type de document dans lequel apparaissent le texte critique, le statut des auteurs, les astuces de langage et le rapport de cohérence entre leurs propos et les illustrations des œuvres qui les accompagnent. La fonction *encyclopédique* «recense des données et constitue ainsi une banque de renseignements normatifs qu'elle

¹ J'ai également effectué une recherche dans les livres d'histoire de l'art et les journaux pour retrouver les textes où le nom de Jérôme était présent. Effectivement, l'artiste est nommé fréquemment. Par contre, l'analyse de ces documents n'était pas concluante pour ce présent travail et l'ajout d'une analyse sur ces derniers n'aurait fait qu'alourdir la lecture du travail par des propos redondants.

² Nycole Paquin, «Le catalogue d'exposition de sculptures: fraction et fiction», *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Francine Couture (dir.), Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 176-220.

³ L'auteure précise cependant que ces fonctions ont été tirées «à *posteriori* d'un ensemble de documents, et non d'une quelconque essence ou mission qui conviendrait à priori à tout catalogue d'exposition». *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*

inscrit au savoir général⁵». Dans le cas présent, cette fonction englobe les renseignements biographiques et les informations relatives aux expositions et aux événements artistiques auxquels Jérôme a participé. La fonction *épistémologique* «instruit le lecteur sur [le] projet» spécifique de l'exposition⁶; dans la présente étude, il s'agit du projet créateur de Jérôme. La fonction *historique* «situe la pratique artistique des artistes dans l'espace et dans le temps, et procède à des comparaisons de similitude et de différence dans le champ élargi des arts visuels⁷». L'analyse de cette fonction est ici particulièrement importante car, comme on va le voir, pendant les années soixante, quatre-vingts et quatre-vingt-dix, la critique s'est plutôt montrée silencieuse à l'égard des œuvres de Jérôme. La fonction *sociologique* rend compte «plus spécifiquement la manière dont les auteurs abordent la notion de public⁸». Ici, cela touche au rôle de Jérôme dans la société tout autant que la réception de son œuvre par le public. La fonction *esthétique* «concerne le discours analytique qui étudie la manière dont les œuvres sont susceptibles de produire des effets de perception sur les récepteurs dans un lieu donné. Ces commentaires, qui portent une attention privilégiée aux objets exposés, relie parfois les occurrences formelles ou thématiques à des critères d'ordre anthropologique ou philosophique⁹». Cette fonction a pour cette étude une importance capitale, car la fortune critique de l'œuvre de Jérôme est principalement axée sur les thèmes abordés par les auteurs en rapport avec la production de l'artiste. Étant donné que le partage catégoriel de ces textes est ordonné sur une base différente de celle du modèle élaboré par Paquin, les fonctions ne sont que ponctuellement évoquées au cours de l'analyse, bien qu'elles aient servi de base à la réflexion.

De prime abord, la fortune critique des œuvres de Jérôme semble quantitativement imposante, mais il s'agit, dans la majorité des articles, que de brefs comptes rendus, ce qui expliquerait partiellement la récurrence des thèmes abordés par les auteurs et l'utilisation d'un même vocabulaire d'un article à un autre. Étant donné que le mémoire vise à faire ressortir en priorité le rôle de la couleur dans les œuvres de l'artiste, c'est surtout cet aspect qui est ici prélevé des textes. Or, méthodologiquement cela pose un problème, car un nombre

⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁹ *Ibid.*, p. 175.

important de documents inédits me fut fourni par l'artiste lui-même qui n'avait pas souvent noté la source bibliographique de certains textes. Il m'a également donné accès à des outils promotionnels, par exemple des cartons d'invitation à ses expositions, reproduits en noir et blanc. Puisque certains d'entre eux remontent à plusieurs décennies, il est devenu impossible de les retracer et de vérifier les couleurs exactes des reproductions d'œuvres qui y figurent, ce qui m'aurait permis d'approfondir leur fonction rhétorique. Consciente de ces carences, j'ai néanmoins choisi de retenir ces documents afin de dresser un profil le plus exhaustif possible de la critique.

2.1 Les outils promotionnels d'expositions solos

Malgré les nombreuses expositions présentant exclusivement les œuvres de Jérôme¹⁰, seuls 14 documents promotionnels ont été retrouvés. Cet ensemble de documents regroupe huit dépliants, trois cartons de promotion commandés par Jérôme¹¹, ainsi que trois communiqués de presse. L'analyse des documents porte davantage sur ce qui est dit sur l'œuvre de Jérôme que sur les dates d'expositions, bien que celles-ci sont prises en considération.

2.1.1 Les dépliants d'exposition et les cartons de promotion¹²

Le premier fait notable ressortant de l'analyse des dépliants d'exposition et des cartons de promotion est que la moitié seulement (cinq sur onze) de tous les documents recueillis est accompagnée de reproductions¹³ et je sais que dans chacun de ces documents au

¹⁰ Voir l'appendice A du présent travail.

¹¹ Ces derniers ont été produits uniquement dans un but promotionnel, sans qu'aucune exposition y soit rattachée.

¹² Exceptionnellement, comme il y a peu de documents, onze dispersés entre 1959 et 1991, la structure d'analyse de type chronologique est mise de côté au profit d'une vision davantage thématique. Il sera donc question des images agrémentant les documents, le contenu et le vocabulaire utilisé ainsi que du thème de la couleur, abordé par plusieurs auteurs.

¹³ Voici les références de ceux contenant des reproductions: Robert Marteau, *Exposition des œuvres récentes de Jean-Paul Jérôme*, Montréal, Galerie Bernard Desroches, 1974, non paginé; Robert Marteau, *Jean-Paul Jérôme*, Montréal, 4 février 1980, non paginé; Mireille Vallée et Robert Marteau, «Pour une rencontre avec Jean-Paul Jérôme et son œuvre», Val-des-Monts, *Art Contact*, n°1, automne 1981, non paginé; Anonyme,

moins une est en couleur. Les œuvres reproduites sont contemporaines au moment de la promotion et elles «actualisent» ainsi la peinture de l'artiste. Le lieu d'insertion des images varie d'un document à un autre; certaines sont présentées en page couverture¹⁴, d'autres accompagnent le texte à l'intérieur du dépliant ou du carton¹⁵. Dans trois autres documents¹⁶, la page couverture est caractérisée par la reproduction couleur d'une œuvre de Jérôme prenant presque la totalité de l'espace disponible. L'intégration des reproductions couleur dans les documents de promotion fait état de la préoccupation première de l'artiste. Dans les cas d'absence de reproductions¹⁷, la relation entre le texte et les œuvres s'en trouve en quelque sorte court-circuitée et la rhétorique joue alors sur les mots, sur le discours lui-même, plutôt que sur les œuvres.

Quant au contenu des textes de promotion, certains documents¹⁸ développent peu l'aspect pictural de l'œuvre de Jérôme et mettent beaucoup plus l'accent sur des repères chronologiques. Ces informations d'ordre historique, présentées sous forme de listes, contiennent des données biographiques de l'artiste en plus d'informations sur les expositions antérieures (dates et lieux). D'autres documents¹⁹ sont signés par des personnes qui ne sont pas des spécialistes en histoire de l'art; ils sont des amateurs d'art avertis et des proches amis de l'artiste, par exemple Bernard Courteau²⁰, Fernand Ouellette²¹ et Robert Marteau²². Dans la majorité des cas, il ne s'agit pas d'une critique proprement dite, mais d'une description plus ou moins objective de la production de l'artiste.

Exposition Jean-Paul Jérôme, Hull, Galerie Pierre Bernard, 10-24 avril 1983, non paginé; Fernand Ouellette, *La joie de la lumière*, Montréal, Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain, 1991, non paginé.

¹⁴ Marteau, *op. cit.*, 1974, n.p.; Vallée et Marteau, *loc. cit.*, 1981, n.p.; Anonyme, *op. cit.*, 1983, n.p.

¹⁵ Marteau, *op. cit.*, 1974, n.p.; Ouellette, *op. cit.*, 1991, n.p.

¹⁶ Marteau, *op. cit.*, 1980, n.p.; Vallée et Marteau, *loc. cit.*, 1981, n.p.; Anonyme, *op. cit.*, 1983, n.p.

¹⁷ Anonyme, *Jean-Paul Jérôme peintures*, Montréal, Galerie Bernard Desroches, 3 au 22 octobre 1974, non paginé; Bernard Courteau, *Jean-Paul Jérôme: cheminements*, Montréal, 1977, non paginé; Fernand Ouellette, *Écrire en notre temps* (extrait), Montréal, Galerie Frédéric Palardy, 14 novembre au 9 décembre 1979, non paginé; Bernard Courteau, *Jean-Paul Jérôme, r.c.a., dont l'atelier se rêve à l'angle de ces toiles*, Montréal, Galerie La Cimaise, automne 1983, non paginé; Bernard Courteau, *Jean-Paul Jérôme, r.c.a., Entre deux mondes*, Montréal, 1985, non paginé.

¹⁸ Anonyme, *op. cit.*, 1974, n.p.; Anonyme, *op. cit.*, 1983, n.p.

¹⁹ Jean Simard, *Jean-Paul Jérôme*, Montréal, Galerie Denyse Delrue, 19 mai au 31 mai 1959, non paginé; Marteau, *op. cit.*, 1974, n.p.; Courteau, *op. cit.*, 1977, n.p.; Ouellette, *op. cit.*, 1979, n.p.; Marteau, *op. cit.*, 1980, n.p.; Courteau, *op. cit.*, 1983, n.p.; Courteau, *op. cit.*, 1985, n.p.; Ouellette, *op. cit.*, 1991, n.p.

²⁰ Il est poète et essayiste.

²¹ Il est poète, romancier et essayiste.

²² Il est poète, romancier et essayiste.

Dans ces textes, le vocabulaire utilisé pour parler de la peinture de Jérôme peut être regroupé sous cinq thèmes: la nature, l'espace, la musique, la poésie et la spiritualité et les auteurs utilisent le même vocabulaire pour l'ensemble de la production de l'artiste. Par exemple, Jean Simard qualifie les toiles de style lyrique de Jérôme produites en Europe «d'étranges toiles symphoniques²³», empruntant ainsi un langage propre au domaine musical. S'exprimant sur les œuvres plasticiennes, Bernard Courteau évoque aussi la musique en utilisant les termes suivants: «orchestre (...) chanter leur richesse (...) clavier (...) musique des plus audibles (...) arpège (...) sa propre symphonie (...) échos prémédités²⁴». Les thèmes de la nature et de la spiritualité sont également employés de façon récurrente dans l'ensemble des textes. Les termes tels que «la terre (...) la planète (...) la cristallerie des neiges²⁵» et «cathédrale (...) icône (...) temple²⁶», reviennent fréquemment. Jérôme, ayant laissé plusieurs textes²⁷, fait aussi allusion à ces thèmes et il est peut-être pertinent de se demander si c'est l'artiste qui s'est inspiré des textes promotionnels de son œuvre ou si c'est l'inverse.

La couleur est cependant l'élément le plus fréquemment souligné, peu importe la date de publication du texte. Elle est parfois spécifiquement décrite: «des toiles grises (...), brunes (...), bleues²⁸», tandis que l'organisation picturale des tableaux est également notée dans son rapport avec les tonalités. On parle, par exemple de «superposition et juxtaposition des tons²⁹». Souvent, des termes relatifs à la couleur accompagnent ceux qui réfèrent aux thèmes notés ci-haut. Par exemple, Fernand Ouellette établit un lien entre la couleur et la nature pour décrire «des évanescences grises imprégnées de fin du jour sur le fleuve³⁰».

²³ Simard, *op. cit.*, 1959, n.p.

²⁴ Courteau, *op. cit.*, 1983, n.p.

²⁵ Marteau, *op. cit.* 1974, n.p.

²⁶ Courteau, *op. cit.*, 1985, n.p.

²⁷ Voir le chapitre III ainsi que l'appendice B du présent travail.

²⁸ Simard, *op. cit.*, 1959, n.p.

²⁹ Ouellette, *op. cit.*, 1979, n.p.

³⁰ *Ibid.*

2.1.2 Les communiqués de presse

La fonction première des communiqués de presse est également de faire la promotion de l'exposition et de l'œuvre. Comme on va le voir, malgré l'aspect condensé des propos, certaines phrases excèdent la simple présentation de l'exposition. Trois communiqués parus à quelques décennies d'écart sont ici étudiés³¹.

Le premier communiqué³², non signé et publié par la Galerie Denyse Delrue, annonce une exposition de Jérôme tenue à cette même galerie au mois de mai 1959. Plusieurs informations d'ordre encyclopédique, concernant autant l'artiste que sa production, composent le billet. À propos des repères biographiques, l'accent est surtout mis sur le fait que l'artiste revient d'un voyage en Europe où il a exposé ses œuvres. Aussi en disant de la peinture de Jérôme qu'elle est «non-figurative, [et] pourtant “nord-américaine”» tant par «sa couleur, son climat, que par la magie de la mémoire inconsciente³³», l'auteur qualifie par le fait même toute la peinture de «nord-américaine» dont le point focal serait la couleur et, du même coup, fait entrer l'œuvre de Jérôme dans un champ artistique qui excéderait le régionalisme québécois.

Le second communiqué³⁴, également non signé et diffusé par la Galerie Bernard Desroches, fait la promotion de l'exposition de Jérôme tenue à l'automne 1976. Plusieurs thèmes traités dans les dépliants d'exposition et les cartons de promotion sont ici repris, telles la nature³⁵, la musique³⁶ et la spiritualité³⁷. Par exemple, l'auteur fait la relation entre la musique et la couleur, qui est un des éléments visuels attirant son attention: «[L]a lumière [de la toile] rend possible l'emploi du coloris en des zones coordonnées, stimulant ainsi son

³¹ Communiqué, *Communiqué*, non signé, Montréal, Galerie Denyse Delrue, 16 mai 1959, non paginé; Communiqué, *Jean-Paul Jérôme, à la Galerie Bernard Desroches*, non signé, Montréal, Galerie Bernard Desroches, septembre 1976, 2 p.; Communiqué, *Le peintre Jean-Paul Jérôme à la conquête de l'espace... à l'École des métiers de l'aérospatiale de Montréal*, Michelle Watrin, Montréal, CSDM, 4 septembre 1998, 1 p.

³² Communiqué, *op. cit.*, 1959, n.p.

³³ *Ibid.*

³⁴ Communiqué, *op. cit.*, 1976, 2 p.

³⁵ «Une géométrie y mûrit, lentement limpide comme l'air, plus cristalline, soutenue par une vie, par des rapports». *Ibid.*, p. 2.

³⁶ «rythmes cadencés, harmonieux», «pouvoir mélodique». *Ibid.*, p. 1.

³⁷ «(...) une source de résonances spirituelles qui envahit d'une manière particulière les rêves sensoriels et nous incite à saisir un certain mystère». *Ibid.*, p. 2.

pouvoir mélodique³⁸». Cependant, comme bien d'autres qui ont commenté la peinture de Jérôme, l'auteur fait le lien entre le chroma et les autres éléments de la composition:

(...) des aplats successifs, liés à chaque tonalité; des contrastes angulaires aux contours tranchants; des transparences lumineuses juxtaposées; des formes choisies, articulées, reliées entre elles à partir d'un espace tactile; bref, tout un ensemble d'éléments qui adhèrent d'instinct à une organisation visuelle imprégnée de mesure.³⁹

On notera ici l'absence de tout élément biographique de l'artiste dont la popularité était en croissance. Si le propos a forcément une portée historique, il fait l'histoire de «l'art» de Jérôme et non celle de «l'homme».

Le troisième communiqué⁴⁰, écrit en 1998 par Michelle Watrin, touche une exposition qui a eu lieu dans le hall principal de l'École des métiers de l'aérospatiale de Montréal. Dans ce texte, l'accent est mis davantage sur le rôle du lieu de présentation, différent des créneaux habituels d'expositions d'œuvres d'art, que sur l'artiste ou les œuvres exposées. À cet égard, quelques mots seulement font mention du fait que l'artiste ait été membre du groupe *Les Plasticiens*, faisant de lui «un des grands artistes du Québec⁴¹». En peu de mots, plusieurs caractéristiques de la production de Jérôme, dont la couleur, renseignent le visiteur. Il est écrit que l'exposition regroupe de «grandes murales ainsi que des sculptures réalisées au bord du fleuve dans son atelier de Varennes⁴²». Watrin spécifie que «[L'école est] un espace familial qui intègre magnifiquement l'architecture toute en couleurs de sa peinture» puisque c'est une «exposition spatiale⁴³».

Il est ici approprié de relever quelques différences entre ces trois communiqués respectivement parus en 1959, 1976 et 1998. Dans le premier⁴⁴, l'accent est mis sur la biographie de l'artiste; dans le second⁴⁵, c'est l'œuvre elle-même qui attire l'attention de

³⁸ *Ibid.*, p. 1.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Watrin, *op. cit.*, 1998, 1 p.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Communiqué, *op. cit.*, 1959, n.p.

⁴⁵ Communiqué, *op. cit.*, 1976, 2 p.

l'auteur et, dans le troisième⁴⁶, le lieu de présentation des tableaux a une importance capitale. Bien que le propos de ce mémoire ne soit pas de faire l'analyse des tendances de la critique au cours des cinq dernières décennies, il est néanmoins pertinent de souligner que ce passage de la biographie de l'artiste à un regard plus «formaliste» et à une réflexion plus épistémologique de l'exposition, correspond tout à fait aux modifications qu'a subies la critique d'art au cours des décennies. Il s'en suit forcément un ensemble hétéroclite d'opinions sur l'œuvre de Jérôme et ce phénomène du changement d'intérêt de la part de la critique expliquerait peut-être partiellement le peu d'intérêt porté à cette peinture au cours des années quatre-vingts.

2.2 Les articles de revues et de journaux consacrés entièrement à Jean-Paul Jérôme

Entre les années cinquante et les années quatre-vingt-dix, 33 articles entièrement consacrés à l'œuvre de Jérôme ont été publiés dans des revues ou des journaux⁴⁷: douze dans les années cinquante; trois dans les années soixante; onze dans les années soixante-dix; trois dans les années quatre-vingts et quatre dans les années quatre-vingt-dix.

La très grande majorité des textes a été publiée dans les journaux *La Presse* et *The Gazette* et de la revue *Vie des arts*. D'autres, cependant, sont parus dans des revues s'adressant à des collectionneurs potentiels, tel le *Montréal Médical Journal*. Les auteurs proviennent de différents domaines d'activité mais principalement de celui des arts. La longueur des textes varie énormément, du petit encart au texte de quelques pages et plus du trois-quarts sont accompagnés d'une photo de l'artiste ou de la reproduction d'une œuvre, en noir et blanc ou en couleur. Ces textes sont ici abordés par décennie.

⁴⁶ Watrin, *op. cit.*, 1998, 1 p.

⁴⁷ Certains articles contiennent différentes parties n'ayant aucun lien entre elles. Lorsqu'une de ces parties est réservée à Jérôme, le document est traité comme s'il s'agissait d'un article consacré exclusivement à l'artiste.

2.2.1 La fortune critique des années cinquante

Parmi les documents parus dans les journaux, plus de la moitié sont accompagnés d'une reproduction noir et blanc d'une œuvre⁴⁸ ou d'une photographie de Jérôme⁴⁹. Concernant les reproductions des œuvres, la plupart est accompagnée du titre de l'œuvre et d'un commentaire sur l'exposition dont elle fait partie. Au bas des photographies représentant Jérôme, son nom fait figure de légende. Les deux types d'images ont un impact différent: la reproduction d'une œuvre attire l'attention sur «l'art», alors que la photographie de l'artiste marque l'identité de «l'homme». Pour ce qui est des articles sans reproduction⁵⁰, une description assez précise des œuvres permet néanmoins au lecteur de se faire une «idée» du type de production dont il est question.

Le premier article consacré uniquement à Jean-Paul Jérôme fut écrit par Rodolphe de Repentigny et publié dans *La Presse* en décembre 1954⁵¹. Que l'auteur soit lui-même un artiste dont le travail est étroitement lié à celui de Jérôme n'est pas anodin. De Repentigny se situe d'ailleurs explicitement du point de vue de la création en insérant les paroles même de son collègue à un propos largement biographique; cet intérêt pour «l'homme-artiste» est en outre renforcé par la présence d'une photographie de l'artiste en accompagnement à une reproduction d'œuvre⁵². Dans un autre petit article à propos d'une exposition solo de Jérôme à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, le même auteur met cette fois l'accent sur la peinture: «L'exposition de Jean-Paul Jérôme (...) présente un spectacle d'un intérêt tout

⁴⁸ Rodolphe de Repentigny, «La peinture, «un jeu d'esprit», affirme le plasticien Jérôme», *La Presse*, Montréal, 1^{er} décembre 1954, p. 41; Rodolphe de Repentigny, «Tableaux de Jérôme et fleurs; virage à l'École des Beaux-arts», *La Presse*, Montréal, 30 mai 1959, p. 55; Anonyme, «Ici même dans la métropole», *Trait-d'union*, s. l., s. d., non paginé.

⁴⁹ Anonyme, «En Europe», *La Presse*, Montréal, 12 septembre 1956, p. 22; Anonyme, «Par un peintre canadien à Paris», Paris, 1957, non paginé; Anonyme, «Jérôme fait sa rentrée à la galerie Delrue», *La Presse*, Montréal, 19 mai 1959, p. 34; Robert Ayre, «And Three Other Exhibits», s. l., s. d., non paginé.

⁵⁰ Rodolphe de Repentigny, «Vigoureuse élimination de la sensiblerie dans la peinture de Jérôme», *La Presse*, Montréal, 16 novembre 1955, p. 31; Anonyme, «Exposition du peintre Jean-Paul Jérôme à Paris», Paris, octobre-novembre 1957, non paginé; Anonyme, «J.-P. Jérôme», s. l., 1957, non paginé; Dorothy Pfeiffer, «Jean-Paul Jérôme», *The Gazette*, Montréal, 23 mai 1959, p. 12; René Chicoine, «Cela s'appelle l'aurore (boréale)», *Le Devoir*, Montréal, 27 mai 1959, p. 9.

⁵¹ de Repentigny, *loc. cit.*, 1954, p. 41.

⁵² L'œuvre n'est pas identifiée dans l'article.

nouveau pour Montréal⁵³). Dans cet article, un intérêt tout particulier est porté à la couleur minutieusement analysée en des termes apparentés à la musique:

On remarque aussi comment les couleurs sont chacune séparées des autres par une forme verticale blanche – ainsi le peintre a-t-il évité d’attirer l’attention par des contrastes de couleurs; les couleurs, isolées qu’elles sont, atteignent à une puissance plus aiguë. Même les tons sombres sont dans ces tableaux très sonores.⁵⁴

Aussi, de Repentigny insiste sur les interrelations entre deux variables visuelles: la couleur et les formes. «(...) les couleurs vives ont été maîtrisées, les contrastes de valeurs se sont soumis en général à ceux des formes⁵⁵», écrit l’auteur. Cette interrelation reviendra d’ailleurs régulièrement dans d’autres articles ainsi que dans les écrits de l’artiste⁵⁶.

Le séjour de Jérôme à Paris, de 1956 à 1957, ne passe pas inaperçu puisque quatre articles en font mention⁵⁷, dont deux publiés à Paris et deux à Montréal. Ce sont de petits encarts de quelques lignes mais qui démontrent l’intérêt du milieu culturel pour les activités picturales de Jérôme. Les thèmes de la lumière chromatique et de la nature y sont le plus souvent notés et on parle, par exemple, d’«alternances de couleurs, de clarté et d’ombres⁵⁸», de «“Climat”, en gris, bleu et argentins⁵⁹». Il semble que, des deux côtés de l’Atlantique, on ait été sensible aux mêmes valeurs des œuvres de Jérôme.

Pendant que Jérôme est à Paris, ainsi qu’au cours des deux années subséquentes, les auteurs utilisent abondamment les termes *canadienne*, *nord-américaine* et *nordique* pour qualifier la peinture de l’artiste⁶⁰. Ce vocabulaire apparu pour la première fois dans un communiqué émis par la galerie Denyse Delrue⁶¹ fut repris par les critiques intéressés à

⁵³ de Repentigny, *loc. cit.*, 1955, p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Voir le chapitre III du présent travail.

⁵⁷ Anonyme, «En Europe», *loc. cit.*, 1956, n.p.; Anonyme, «Exposition du peintre Jean-Paul Jérôme à Paris», *loc. cit.*, 1957, n. p.; Anonyme, «J.-P. Jérôme», *loc. cit.*, 1957, n. p.; Anonyme, «Par un peintre canadien à Paris», *loc. cit.*, 1957, n.p.

⁵⁸ Anonyme, «J.-P. Jérôme», *loc. cit.*, 1957, n. p.

⁵⁹ Anonyme, «Par un peintre canadien à Paris», *loc. cit.*, 1957, n. p.

⁶⁰ On retrouve ces termes dans les textes suivants: Anonyme, «Jérôme fait sa rentrée à la galerie Delrue», *loc. cit.*, 1959, p. 34; de Repentigny, *loc. cit.*, 1959, p. 55; Pfeiffer, *loc. cit.*, 1959, p. 12; Chicoine, *loc. cit.*, 1959, p. 9.

⁶¹ Communiqué, *op. cit.*, 1959, n. p. Voir la partie 2.1.2. du présent chapitre, p. 36.

«localiser» la peinture de Jérôme, voir à en faire un emblème local. C'est le cas, entre autres, de René Chicoine⁶² qui s'exprime ainsi se référant explicitement à une nature nordique:

Le seul rapport que de toute manière je pourrais établir entre le caractère de cette peinture et les origines de son auteur, c'est que, tout abstraite qu'elle soit, elle fait penser immédiatement à des aurores boréales. (...) Ce serait donc, de mon point de vue, une question de représentation plutôt qu'une question d'esprit.⁶³

Et cette filiation de la peinture de Jérôme avec la nature sera constamment reprise par l'utilisation de mots tels *forêt*, *ciel* et *hiver*, comme si le projet pictural de l'artiste y était fondamentalement ancré malgré des œuvres parfois quasi-abstraites (*Une lueur dans la nuit* (ill. 10)). Par exemple, Dorothy Pfeiffer⁶⁴ fait référence au paysage canadien en décrivant les œuvres de style lyrique de la fin des années cinquante: «*This painting resembles a semi-abstract sea and landscape "Rouges luminescents" crackles and flames like fire in long grass, while "Perle" brings memories of Canadian forests. Some of Jérôme's expressions seem to have been inspired by our Northern Lights (...)*».

Il est intéressant de noter que cet extrait fait partie d'un ensemble de trois articles rédigés en anglais à la fin des années cinquante et au début des années soixante: deux de Dorothy Pfeiffer⁶⁵ et un autre de Robert Ayre⁶⁶ et cela fait foi d'un certain intérêt pour la peinture de Jérôme dès ses débuts dans le milieu culturel anglophone montréalais.

2.2.2 La fortune critique des années soixante

Pour les années soixante, trois articles seulement ont été trouvés⁶⁷. Le nombre restreint d'écrits sur Jérôme à cette période est dû au fait qu'il est peu présent sur la scène

⁶² Chicoine, *loc. cit.*, 1959, p. 9.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Pfeiffer, *loc. cit.*, 1959, p. 12.

⁶⁵ Pfeiffer, *loc. cit.*, 1959, p. 12; Dorothy Pfeiffer, «Designs In Pastels», *The Gazette*, Montréal, 12 novembre 1960, p. 20.

⁶⁶ Ayre, *loc. cit.*, non paginé.

⁶⁷ Paul Gladu, «Un poète de la lumière et un magicien du mouvement», *Le Petit Journal*, Montréal, semaine du 6 novembre 1960, p. 96; Pfeiffer, *loc. cit.*, 1960, p. 20; Jacques Simard, «Jean-Paul Jérôme», *Montréal Médical*, Montréal, janvier 1962 p. 21-23.

artistique⁶⁸, consacrant beaucoup de temps à l'enseignement. Il se peut, cependant, que sa production majoritairement lyrique n'ait pas tout à fait correspondu au goût du jour sur la scène artistique montréalaise. Néanmoins, le vocabulaire et les thèmes utilisés pour en parler demeurent les mêmes, alors que les lieux de publication sont cependant plus diversifiés. Dans les années soixante, on publie des articles sur Jérôme non seulement dans *The Gazette*⁶⁹, mais également dans *Le Petit Journal*⁷⁰ et *Montréal Médical*⁷¹, s'adressant de la sorte à un plus vaste public.

Dans un article rédigé par Paul Gladu en 1960 et intitulé «Un poète de la lumière et un magicien du mouvement», il est question d'émotion et de compréhension face à l'œuvre de Jérôme:

Quand les splendeurs nocturnes d'une aurore boréale vous font lever la tête ou que le givre sur une vitre invente d'exquises décorations, vous ne vous demandez pas: qu'est-ce que ça veut dire, ni qu'est-ce que ça représente, n'est-ce pas? On en peut dire autant des tableaux de Jean-Paul Jérôme.⁷²

La position de Gladu s'éloigne considérablement d'une approche strictement historique des œuvres ou de l'artiste dans la mesure où il préconise une perception attentive de ces dernières dans le but de «laisser monter les émotions». Comme un *poète*, mais avec des formes et des couleurs, Jérôme «a écouté les voix de sa sensibilité, et ce sont elles qui prennent forme dans ses toiles⁷³». Par contre, très peu de choses sont dites à propos de la couleur, ou du moins, rien de très précis. Seules des comparaisons donnent une indication sur son utilisation: «(...) ces visions qui évoquent la pluie, la neige, la chute de météores, la profondeur des cavernes et la grandeur des cathédrales⁷⁴». Ces expressions franchement lyriques, voire apocalyptiques sont fondées sur des pastels faits en 1959 et 1960 (*Sans titre* (ill. 18)), où les oppositions entre la lumière et la noirceur sont, il est vrai, éminentes.

⁶⁸ Voir l'appendice A du présent travail.

⁶⁹ Pfeiffer, *loc. cit.*, 1960, p. 20.

⁷⁰ Gladu, *loc. cit.*, 1960, p. 96.

⁷¹ Simard, *loc. cit.*, 1962, p. 21-23.

⁷² Gladu, *loc. cit.*, 1960, p. 96.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Alors que Gladu relie la peinture de Jérôme à la poésie, Dorothy Pfeiffer, dans «*Design in Pastel*»⁷⁵, l'associe à la musique: «*Almost sculpturally-conceived and composed, his designs on paradoxical "abstract-realist" themes of nature and atmosphere, bring to mind the music of such composers as Bach and Scarlatti played on a sonorous church organ*⁷⁶». En plus de noter l'importance de la couleur «musicale» dans les œuvres de Jérôme, Pfeiffer décrit explicitement la palette «naturaliste» de l'artiste: «*soft tones of browns and grays (...) delicate greens and silver beige (...) blues and white combined with black (...) autumns colors*⁷⁷».

Un article de cette période⁷⁸ est particulier par le fait qu'il fut écrit par un médecin, Jacques Simard, et publié dans une revue spécialisée du monde médical, *Montréal Médical*. Long de trois pages, ce texte s'attarde tout autant à la biographie de l'artiste qu'à son œuvre. En plus de comparer la peinture de Jérôme à celle de Mondrian⁷⁹, l'auteur prend le temps de décrire longuement les effets de couleurs:

Les dernières toiles de Jérôme montrent une évolution, les tons sombres, grisâtres, tendent à s'effacer de plus en plus, pour laisser place non pas aux couleurs vives et claires de sa période plasticienne, mais à des bleus et des rouges profonds, de toutes nuances, dans lesquels se fondent les autres couleurs qui semblent s'ordonner par rapport à eux, qui forment les lignes dominantes, centrales, du tableau, lui donnant sa structure propre. Les couleurs, à vrai dire ne sont pas nouvelles, mais l'équilibre du tableau est changé, les tons sont différents. Ils imposent une impression de calme, de plénitude, due à la maturité artistique.⁸⁰

Il est intéressant de constater que, dès le début des années soixante, ce propos vient d'un médecin qui a pris le temps de bien regarder, de bien «analyser» les œuvres de Jérôme sans se laisser aller à quelque discours vague et nébuleux.

⁷⁵ Pfeiffer, *loc. cit.*, 1960, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Simard, *loc. cit.*, 1962, pp. 21-23.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁰ *Ibid.*

2.2.3 La fortune critique des années soixante-dix

Dans les années soixante-dix, Jérôme vit son heure de gloire. En 1972⁸¹, il abandonne l'enseignement pour se consacrer entièrement à sa peinture et son retour sur la scène artistique est très bien accueilli. Plusieurs articles de journaux et de revues lui sont destinés⁸² et les lieux de diffusion de la critique sont vastes, allant du grand quotidien *La Presse* à la revue spécialisée *L'information médicale et paramédicale*. Des textes d'écrivains, tels Robert Marteau et Fernand Ouellette, côtoient ceux de critiques d'art, par exemple, Gilles Toupin, Nathalie Le Gris et Gilles Brown.

La très grande majorité des articles⁸³ est accompagnée de reproductions noir et blanc. Ce sont toutes des œuvres datant des années soixante-dix. La revue *Vie des arts*⁸⁴ a réservé la page couverture du numéro de l'été 1975 à une œuvre⁸⁵ de Jérôme, la montrant en pleine-page couleur, mettant ainsi l'artiste en avant-scène du milieu artistique québécois. Par contre, dans cette même revue, un article de trois pages⁸⁶ consacré à Jérôme est parsemé de quatre reproductions en noir et blanc⁸⁷. Aussi, dans cet article et dans celui de Robert Marteau⁸⁸, un document photographique montre Jérôme assis à sa table à dessin et donnent ainsi au lecteur un accès à l'univers intime de l'artiste.

L'article écrit par Gilles Brown⁸⁹, relatant l'exposition de Jean-Paul Jérôme à la Galerie Bernard Desroches, est également accompagné par des photographies noir et blanc du vernissage, montrant Jérôme parmi d'autres artistes et acteurs du milieu des arts, comme par

⁸¹ Cette date varie d'un document à l'autre. L'artiste lui-même n'a pu me confirmer l'année exacte où il a abandonné définitivement l'enseignement.

⁸² Onze articles en tout.

⁸³ Huit sur onze.

⁸⁴ *Vie des arts*, volume XX, no. 79.

⁸⁵ *Randonneur*, 1973, acrylique sur toile de lin, 115.8 X 88.9 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

⁸⁶ Fernand Ouellette, «Jean-Paul Jérôme; peintre de la relation», *Vie des Arts*, Montréal, été 1975, pp. 14-17.

⁸⁷ *Haut pays*, 1974, acrylique sur toile de lin, 182.8 X 60.9, collection privée; *Le jardin de la licorne*, 1973, fiche technique incomplète puisque l'œuvre a disparue en 1974; *Musique pour neige*, 1972, acrylique sur toile de lin, dimensions et collection inconnues; *Apollon*, 1974, acrylique sur toile de lin, 88.9 X 116.2 cm, collection privée.

⁸⁸ Robert Marteau, «Jean-Paul Jérôme: 18 toiles de 1978», *Le Devoir*, Montréal, 25 novembre 1978, p. 32.

⁸⁹ Gilles Brown, «Jean-Paul Jérôme expose ses œuvres à la Galerie Bernard Desroches», *Secrets des Artistes*, Montréal, 10 octobre 1976, p. 21.

exemple les peintres Yves Rajotte et Fernand Toupin. Cela démontre la notoriété atteinte par l'artiste pendant cette décennie.

Au cours de cette décennie, presque la moitié des articles ne fournit aucun renseignement biographique⁹⁰ (études, voyage, formation du groupe *Les Plasticiens*, expositions). On se concentre plutôt sur les œuvres elles-mêmes, comme on le fait parallèlement dans les cartons d'invitation et les communiqués de presse. Par exemple Robert Marteau⁹¹, dans son texte de 1974, entre directement dans le vif du sujet en parlant des œuvres exposées: «La fougue, la fureur de peindre, un registre d'une amplitude peu commune, une sensibilité que dominant la maîtrise et l'instinct, c'est tout cela qui dessine la première carte du ciel à nos yeux offerte par l'œuvre de Jérôme». C'est sur le même ton et d'ailleurs en référence à cet article que Jean-Claude Leblond⁹², dans un très court texte, met l'accent sur la production exposée: «Dans la dernière exposition qu'il présente chez Bernard Desroches, Jean-Paul Jérôme franchit un grand pas. Ses architectures, ses "cartes du ciel" comme le souligne un critique, font place à des modules qui se rencontrent en des configurations planétaires à peine spontanées». Mais en contrepartie, dans un article non signé⁹³ publié dans la revue *Vie des arts*, toute la place est presque exclusivement donnée à la parole de Jérôme qui explique longuement son passage d'une peinture plasticienne à une peinture lyrique: «Le processus de mon développement a son origine dans la perception d'un état, pour se dégager vers une peinture lyrique, plus aérée, qui s'affirme dans mon style particulier».

Dans les textes qui font référence à des faits biographiques⁹⁴, notamment aux années que Jérôme passa à l'École des beaux-arts de Montréal et au cours desquelles il travailla avec

⁹⁰ Gilles Toupin, «L'âme des choses», *La Presse*, Montréal, 11 mars 1972, D 14; Paul Dumas, «Les nouveaux tableaux de Jean-Paul Jérôme à la Galerie Bernard Desroches», *L'information médicale et paramédicale*, Montréal, 7 janvier 1975, p. 20; Ouellette, *loc. cit.*, 1975, p. 14-17; Brown, *loc. cit.*, 1976, p. 21.

⁹¹ Robert Marteau, «Jean-Paul Jérôme; un registre d'une amplitude peu commune», *Le Jour*, Montréal, 5 octobre 1974, p. 17.

⁹² Jean-Claude Leblond, «Dans la dernière exposition...», *Le Devoir*, Montréal, 9 octobre 1976, p. 17.

⁹³ Anonyme, «Jean-Paul Jérôme a la parole», *Vie des Arts*, Montréal, vol XXI n°84, automne 1976 p. 66.

⁹⁴ Toupin, *loc. cit.*, 1972, D 14; Gilles Toupin, «Chez J.-P. Jérôme, le plaisir de voir avant les questions», *La Presse*, Montréal, 12 octobre 1974, p. E22; Dumas, *loc. cit.*, 1975, p. 20; Ouellette, *loc. cit.*, 1975 p. 14-17; Brown, *loc. cit.*, 1976, p. 21; Marteau, *loc. cit.*, 1978, p. 32; Anonyme, «À la Galerie Frédéric», *Le Devoir*, Montréal, 8 mars 1978, p. 20.

Cosgrove, les informations sont présentées sous forme de liste ou introduites dans des textes à caractère historique.

Parfois, les auteurs ont recours à des métaphores pour comparer Jérôme à des artistes illustres du XX^e siècle. Entre autres, pour Fernand Ouellette, «[Jérôme] appartient bien à un *arbre*⁹⁵ de peintres où l'on pourrait mentionner Braque, Gris, Matisse, Mondrian, Malévitch, Magnelli, Léger ou Mortensen (...)»⁹⁶, tandis que pour Robert Marteau l'artiste fait partie d'une illustre constellation:

Raisonnement, théories, formalismes tombent face à un bout de planche peint par Fra Angelico, par Lorenzetti, par Memling, Van Eyck, face à une coiffe de Vermeer, à un cruchon de Chardin, à une frondaison de Cézanne. (...) Je ne cite pas n'importe quels témoins, il va de soi, mais ceux qui forment la constellation où Jérôme a son orbite.⁹⁷

Alors que Fernand Ouellette⁹⁸ compare le travail «solitaire» de Jérôme à celui de «l'enlumineur» du Moyen Âge, Robert Marteau⁹⁹ relie le «geste de la main» du peintre aux productions «de Lascaux et d'Altamira». Il est clair que, dans ces deux cas, on fait entrer Jérôme dans la «grande histoire de l'art», comme le fait aussi Paul Dumas en établissant une comparaison très nette entre Jérôme et Braque: «Comme toujours, chez Jérôme, les teintes étaient réservées, peu nombreuses, jamais bruyantes, des gris, des bruns, des beiges, des gris bleus, des gris verts, rappelant la palette discrète de Georges Braque (...)»¹⁰⁰.

Si le thème de la nature est encore récurrent dans ces textes, il s'agit ici davantage de l'espace cosmique. Par exemple, Robert Marteau parle de «carte du ciel», de «système stellaire¹⁰¹» et de «galaxie urbaine¹⁰²». Le terme *réseau*, revient aussi très régulièrement, comme dans le texte de Gilles Toupin¹⁰³, alors que Paul Dumas¹⁰⁴ réfère directement à «des

⁹⁵ Je souligne.

⁹⁶ Ouellette, *loc. cit.*, 1975, p. 17.

⁹⁷ Marteau, *loc. cit.*, 1978, p. 32.

⁹⁸ Ouellette, *loc. cit.*, 1975, p. 14.

⁹⁹ Marteau, *loc. cit.*, 1974, p. 17.

¹⁰⁰ Dumas, *loc. cit.*, 1975, p. 20.

¹⁰¹ Marteau, *loc. cit.*, 1974, p. 17.

¹⁰² Marteau, *loc. cit.*, 1978, p. 32.

¹⁰³ Toupin, *loc. cit.*, 1974, p. E22.

¹⁰⁴ Dumas, *loc. cit.*, 1975, p. 20.

réseaux électriques». Si, effectivement, ces métaphores sont justifiées par les œuvres des années soixante-dix (*La course sous le vent* (ill. 40)), elles témoignent de préoccupations très courantes et apparentées aux découvertes scientifiques et aux explorations spatiales de l'époque, cela tant de la part de l'artiste que de celle des commentateurs.

Le thème de la musique revient également au cours de la décennie et les mots utilisés, entre autres par Nathalie Le Gris «espace déjà rythmé musicalement» et «symphonie de tons¹⁰⁵», Fernand Ouellette «haute musique de l'être» et «grande sonorité noire¹⁰⁶», Paul Dumas «Jean-Paul Jérôme aura peut-être réussi à nous rendre la musique visible¹⁰⁷» et Gilles Brown «[il s'agit] une merveilleuse harmonie de formes et de couleurs¹⁰⁸» sont essentiellement les mêmes que ceux employés au cours des décennies précédentes.

Bien entendu, la couleur demeure au cœur de la critique, mais on tente de plus en plus de la «nommer» et d'identifier les teintes, ce souci de précision allant de pair avec une forme de discours caractéristique des années soixante-dix beaucoup plus axée sur les œuvres que sur la biographie de l'artiste. Pour Nathalie Le Gris, «Cette nouvelle série de toiles révèle une économie *ascétique*¹⁰⁹ de la couleur: les tons bruns, beiges, grenats ou gris, bleus, les blancs, un peu glacés semblent satisfaire l'artiste¹¹⁰»; Fernand Ouellette¹¹¹ est plus directement descriptif de la «matière» colorée: «brun *solide*¹¹²», «bleu *fin*¹¹³», «gris au blanc *vif*¹¹⁴», alors que Robert Marteau¹¹⁵ est beaucoup plus poétique: «bleu de la nuit», «diamant noir au zénith solaire», «féminines nuances».

¹⁰⁵ Nathalie Le Gris, «Jean-Paul Jérôme – un nouvel espace», *Vie des Arts*, Montréal, vol XXIII, n°91, été 1978, p. 66.

¹⁰⁶ Ouellette, *loc. cit.*, 1975, p. 14.

¹⁰⁷ Dumas, *loc. cit.*, 1975, p. 20.

¹⁰⁸ Brown, *loc. cit.*, 1976, p. 21.

¹⁰⁹ Je souligne.

¹¹⁰ Le Gris, *loc. cit.*, été 1978, p. 67.

¹¹¹ Ouellette, *loc. cit.*, 1975, p. 14.

¹¹² Je souligne.

¹¹³ Je souligne.

¹¹⁴ Je souligne.

¹¹⁵ Marteau, *loc. cit.*, 1974, p. 17.

2.2.4 La fortune critique des années quatre-vingts

La critique des années quatre-vingts, comparée à celle des années soixante-dix, n'est pas moins élogieuse pour l'artiste mais nettement moins abondante: trois articles seulement pour la décennie au complet, comparativement à onze pour les années soixante-dix. Cette baisse considérable du nombre de documents consacrés uniquement à l'œuvre de Jérôme s'explique surtout par l'apparition d'une nouvelle peinture s'éloignant des caractéristiques de la production de Jérôme. Au cours de la même décennie, il y a d'ailleurs peu d'expositions consacrées à l'artiste¹¹⁶.

Les trois articles¹¹⁷ dont il sera ici question sont parus entre 1980 et 1983 et il se passera près de dix ans (1991) avant que soit publié un autre article exclusivement consacré à Jérôme. Pourtant, les propos tenus par les critiques à l'égard de sa production ne sont pas moins élogieux qu'auparavant; le texte publié par la Galerie d'art de Joliette¹¹⁸ contient une reproduction noir et blanc, participant certainement à la promotion de sa peinture.

Le ton et le contenu des textes, cependant, ne sont pas renouvelés; deux articles¹¹⁹ fournissent des repères chronologiques et situent historiquement la production de Jérôme, tout en appuyant sur la portée esthétique des œuvres. Quant aux thèmes relevés, la nature et la musique reviennent comme leitmotiv dans des phrases telles «Il existe une pensée réfléchie, organisée et structurée pour en arriver à créer cette musique visuelle de ses tableaux¹²⁰» de Demers, ou «La forêt ne serait plus composée d'arbres mais d'un ensemble de verticales s'harmonisant avec des couleurs variées sans forme précise¹²¹» dans le papier du journal de Joliette. La question de la spiritualité revient, entre autres, chez Laurent Grenier: «l'art de Jérôme [est] un point d'affluences, le lieu privilégié où les forces distinctives,

¹¹⁶ Voir l'appendice A du présent travail.

¹¹⁷ Edgar Demers, «Jean-Paul Jérôme chez Pierre-Bernard; une peinture qu'on entend», *Le Droit*, Ottawa, 8 avril 1983, p. 10; Anonyme, «Les peintures sans image de Jean-Paul Jérôme à la Galerie d'art de Joliette», *Joliette Journal*, Joliette, 19 octobre 1983, p. C2; Laurent Grenier, «Hull: le dépassement de Jean-Paul Jérôme», *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXVIII, n°112, automne 1983, p. 77.

¹¹⁸ Anonyme, *loc. cit.*, 1983, p. C2.

¹¹⁹ Anonyme, *loc. cit.*, 1983, p. C2; Demers, *loc. cit.*, 1983, p. 10.

¹²⁰ Demers, *loc. cit.*, 1983, p. 10.

¹²¹ Anonyme, *loc. cit.*, 1983, p. C2.

déchirant les apparences, se résorbent en une seule préoccupation, supérieure et essentielle, et deviennent énergie vitale – l'endroit mystique¹²²».

Concernant la couleur, elle est encore la variable qui attire le plus l'attention des commentateurs qui soulignent l'utilisation du rouge, de l'ocre et du vert; on note ainsi la manière dont le peintre moussé les «sensations en harmonisant les couleurs, la lumière, les masses et les lignes (...)»¹²³. Il faut bien admettre que si, au cours de cette décennie, le nombre et la qualité des reproductions des œuvres de Jérôme sont susceptibles de séduire visuellement le lecteur, aucun commentaire n'emprunte un point de vue renouvelé sur une peinture qui a pourtant changé au cours des décennies, tel que nous le verrons plus loin en analyse de cas¹²⁴.

2.2.5 La fortune critique des années quatre-vingt-dix

La dernière décennie étudiée comporte quatre articles dédiés entièrement à Jérôme: trois en français¹²⁵ et un en anglais¹²⁶, tous publiés dans des quotidiens (*Le Devoir*, *La Presse* et *The Gazette*). Ces articles ont pour but premier d'annoncer une exposition ou un événement culturel mettant Jérôme à l'avant-plan, soit les expositions à la Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain et à la Galerie Waddington & Gorce et les journées de la culture, où les visiteurs peuvent rencontrer Jérôme à l'École des métiers de l'aérospatiale de Montréal où il expose. Cependant, on ne parle plus de Jérôme dans les revues spécialisées.

Si le vocabulaire descriptif demeure le même, ces textes ont ceci de particulier qu'on y présente des repères chronologiques pour rappeler (l'avait-on oublié?) que Jérôme a fait

¹²² Grenier, *loc. cit.*, 1983, p. 77.

¹²³ Anonyme, *loc. cit.*, 1983, p. C2.

¹²⁴ Voir la deuxième partie (chapitres IV à VIII) de ce présent travail.

¹²⁵ Marie-Michèle Cron, «Jean-Paul Jérôme, le corps-à-corps entre l'homme et la peinture», *Le Devoir*, Montréal, 27 juillet 1991, p. B5; Raymond Bernatchez, «La renaissance de Jean-Paul Jérôme», *La Presse*, Montréal, 13 avril 1996, p. D14; Marie-Ève Guérin, «Les dessous de l'art», *La Presse*, Montréal, 24 septembre 1998, p. D3.

¹²⁶ David Liss, «Eye-popping riot of colors from senior Quebec artist», *The Gazette*, Montréal, 27 avril 1996, p. 16.

partie du groupe *Les Plasticiens* en 1955. Dans trois articles¹²⁷ sur quatre, les auteurs insistent sur ce début de parcours de l'artiste dont la production s'en trouve «historicisée». Fait assez cocasse, suite aux expositions des œuvres de Jérôme à la Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain en 1991 et à la Galerie Waddington & Gorce en 1996, Raymond Bernatchez¹²⁸ et Marie-Michèle Cron¹²⁹ se montrent surpris, presque incrédules en constatant que l'artiste est toujours vivant et, qu'en plus, il peint encore. Il vaut la peine de citer Raymond Bernatchez à cet égard: «Vous l'estimiez mort et enterré ce bon vieux plasticien Jean-Paul Jérôme, né en 1928 sur la rue Casgrain à Montréal, signataire avec Jauran, Belzile et Toupin du *Manifeste des Plasticiens* de 1955, le papier qui a foutu la pagaille dans le camp automatiste au milieu des années 1950?¹³⁰». Quant à Marie-Michèle Cron, elle affirme avoir «pensé que cet artiste qui avait connu ses heures de gloire lors de l'émergence du mouvement plasticien dans les années 50 au Québec, avait disparu du réseau culturel, laissant seulement dans son sillage, les traces d'un parcours linéaire et docile¹³¹».

Pour sa part, Marie-Ève Gérin¹³² parle très peu des œuvres et fait surtout la promotion des journées de la culture en incitant les lecteurs de *La Presse* à se rendre à l'École des métiers de l'aérospatiale de Montréal pour y rencontrer l'artiste qui y expose des œuvres de grands formats du début des années quatre-vingt-dix.

Il est tout de même étonnant que les mots utilisés pour décrire la peinture récente de Jérôme n'aient pas changé depuis les dernières décennies. Par exemple, s'attardant aux couleurs «pétillantes», Marie-Michèle Cron y voit des «plage[s] sombre[s] comme la nuit», une «lame argentée du Saint-Laurent» et des «couleur[s] incantatoire[s]¹³³». Bernatchez réfère davantage au domaine musical en expliquant «[qu']il s'agit bel et bien d'une partition, au sens propre comme au sens figuré¹³⁴». David Liss y discerne aussi quelque évocation musicale, mais cette fois en qualifiant la peinture de Jérôme de cacophonique: «*Jérôme has*

¹²⁷ Liss, *loc. cit.*, 1996, p. 16; Bernatchez, *loc. cit.*, 1996, p. D14; Guérin, *loc. cit.*, 1998, p. D3.

¹²⁸ Bernatchez, *loc. cit.*, 1996, p. D14.

¹²⁹ Cron, *loc. cit.*, 1991, p. B5.

¹³⁰ Bernatchez, *loc. cit.*, 1996, p. D14.

¹³¹ Cron, *loc. cit.*, 1991, p. B5.

¹³² Guérin, *loc. cit.*, 1998, p. D3.

¹³³ Cron, *loc. cit.*, 1991, p. B5.

¹³⁴ Bernatchez, *loc. cit.*, 1996, p. D14.

*constructed dense surfaces (...)competing in an eye-popping cacophony (...)*¹³⁵». Tous s'accordent pour reconnaître que la couleur a maintenant primauté sur la forme et Raymond Bernatchez s'exclame devant le travail récent de l'artiste qu'il qualifie «d'éblouissant de dynamisme¹³⁶».

Par comparaison aux textes critiques des deux décennies précédentes, ces derniers articles ont deux caractéristiques importantes: premièrement, les auteurs empruntent une position fortement historique, voire encyclopédique dans la mesure où l'investissement de Jérôme dans le groupe des *Plasticiens* est reconnu comme un apport majeur au développement de la peinture au Québec; deuxièmement, on s'attarde tout autant à l'esthétique des œuvres, aux couleurs, à la composition et aux formes. Il est amusant de constater que ces deux pôles d'intérêt, l'importance du peintre dans le développement de la peinture locale et la vivacité des couleurs de ses œuvres, sont exactement les mêmes auxquels s'était attaché Rodolphe de Repentigny au début des années cinquante!

2.2.6 Un catalogue pour boucler la boucle...

En 2001, le Musée du Bas-Saint-Laurent, à Rivière-du-Loup, a consacré une exposition rétrospective aux œuvres de Jérôme et a produit un catalogue substantiel¹³⁷, le seul exclusivement consacré à l'artiste au cours de sa carrière. Cette exposition, écrit le directeur du Musée Guy Bouchard, n'est pas «une rétrospective au sens classique du terme [mais] une réflexion majeure, (...) présentant une cinquantaine d'œuvre de Jean-Paul Jérôme, ses influences et son impact, le tout assorti d'une solide analyse et d'un découpage lumineux¹³⁸». L'exposition et le catalogue venaient clore cinquante ans de carrière.

¹³⁵ Liss, *loc. cit.*, 1996, p. 16.

¹³⁶ Bernatchez, *loc. cit.*, 1996, p. D14.

¹³⁷ Charles Bourget, *Jean-Paul Jérôme; les vibrations modernes*, Rivière-du-Loup, Musée du Bas-Saint-Laurent, 2001, 80 p.

¹³⁸ Guy Bouchard, «Des vibrations qui nous envahissent», *ibid.*, p. 5.

L'aspect visuel du catalogue est simple mais attrayant; la couverture noire, avec les inscriptions rouge et blanches, ainsi que la reproduction d'une œuvre des années 1990¹³⁹, avec des couleurs soutenues, aguiche le regard. La couverture lustrée et la haute qualité du papier pour les pages internes soulignent l'importance que l'on veut donner à Jérôme en lui dédiant un travail de grande qualité. La fonction rhétorique de ce catalogue en tant «qu'objet» est incontestable et digne des artistes dont la réputation est notoire.

Le document est construit en deux parties distinctes: une première partie analytique¹⁴⁰; une seconde plus axée sur les œuvres présentées dans l'exposition¹⁴¹. Tous les textes sont bilingues, français et anglais, visant ainsi à rejoindre un plus large public. La première partie est d'allure sobre; seules deux photographies en noir et blanc représentant l'artiste¹⁴² agrémentent les 31 pages de texte dont le contenu est autant historique et biographique qu'analytique, mettant l'accent sur l'«homme» plutôt que sur sa peinture. La seconde partie¹⁴³ reproduit l'ensemble des œuvres exposées¹⁴⁴. Divisée en cinq sections, cette seconde partie du catalogue présente les images sur la base d'une classification thématique (stylistique) et non strictement chronologique, chaque reproduction étant accompagnée d'un court texte mi-descriptif et mi-analytique. Cette division correspond à l'accrochage des œuvres dans les galeries du Musée.

C'est surtout le contenu de la première section du catalogue qu'il convient ici d'analyser. En introduction, Guy Bouchard reproche aux «historiens d'art [d'avoir] la mauvaise habitude de réduire l'œuvre d'un artiste à la période la plus «célèbre» de sa carrière¹⁴⁵». C'est ce que le musée aurait tenté de corriger en organisant cette rétrospective.

¹³⁹ *L'éclat au rouge*, 1991, acrylique sur toile, 198,1 X 138,1 cm, Musée du Bas-Saint-Laurent.

¹⁴⁰ Cette partie inclut les textes suivants: Bouchard, *loc. cit.*, p. 5-6; Charles Bourget, «Un œuvre fracassant», p. 7-22; Richard Barbeau, «Construire/explore: entrevue avec Jean-Paul Jérôme», p. 23-30.

¹⁴¹ Cette partie inclut les textes suivants: Charles Bourget, «Catalogue», p. 31-75; «Repères chronologiques», p. 76-77; «Catalogue de l'exposition», p. 78-79; «Bibliographie», p. 80.

¹⁴² Une première photographie est placée sur la page suivant la table des matières et montre l'artiste placée devant une œuvre regardant directement l'objectif, et une deuxième photographie, au milieu de l'ouvrage, montre l'artiste en plein travail dans son atelier.

¹⁴³ «Catalogue», *op. cit.*, p. 31-75.

¹⁴⁴ Il s'agissait d'une exposition itinérante. Ce ne sont pas toutes les œuvres qui ont été retenues pour les présentations à l'extérieur du Musée du Bas-Saint-Laurent.

¹⁴⁵ Bouchard, *op. cit.* p. 5.

La section écrite par l'historien d'art Charles Bourget intitulée «Un œuvre fracassant»¹⁴⁶ est quelque peu «nébuleuse» dans la mesure où il est difficile de savoir de quelles œuvres il est question. La première partie, «Au cœur du dynamisme moderne»¹⁴⁷, relate les faits saillants de la vie de Jérôme en relation avec sa production. Les faits sont entrecoupés d'éléments historiques et stylistiques et l'auteur compare l'œuvre de Jérôme à celle de nombreux peintres modernes du XX^e siècle. Dans les autres parties, «Une conception géométrique qui rime avec dynamisme»¹⁴⁸, «Des couleurs énergisant l'œil, une libération après des années de purisme»¹⁴⁹ et «Une minutie qui entraîne une complexité visuelle»¹⁵⁰, Bourget tente de démontrer «que la personnalité picturale de Jérôme s'exprime aussi bien à travers la construction formelle, l'utilisation de la couleur que par le rapport de l'artiste à son travail¹⁵¹». Là encore, de nombreuses références sont faites aux principaux mouvements picturaux et artistes célèbres du XX^e siècle. On peut certainement reprocher à l'auteur de tenir à certains moments un discours un peu trop général, mais il faut reconnaître que les arguments utilisés font définitivement entrer la peinture de Jérôme dans l'Histoire.

Bourget ne néglige pas la couleur dans l'œuvre de l'artiste et il s'y attarde même longuement. Il vaut la peine de citer ce long extrait qui résume en quelque sorte toute la critique d'art portant sur la peinture de Jérôme au cours des décennies, entre autres celle de Fernand Ouellette datant de 1975¹⁵². Bourget écrit:

Si les formes et la composition générale du tableau expriment clairement l'intérêt de Jérôme pour la construction dynamique de l'œuvre, son utilisation de la couleur temporise d'abord l'énergie générale exprimée. Avec le temps, par contre, il se convainc de la pertinence d'appuyer son propos formel par une dynamisation systématique de la couleur. Il est tout à fait significatif qu'avec les années, le mûrissement et l'évolution vers une plus grande liberté créatrice, comme il le dit lui-même, l'énergie intrinsèque des formes ait contaminé la dimension colorée des tableaux. En fait, tout se passe «comme si après une hésitation relative dans la première partie de sa carrière,

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 7-22.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 9-15.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 15-17.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 20-22.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵² Fernand Ouellette, «Jean-Paul Jérôme; peintre de la relation», *Vie des Arts*, Montréal, été 1975, p. 14.

l'impulsion avait été trop forte et que finalement, durant les années 1980, la couleur comme énergie avait gagné un véritable droit de cité.¹⁵³

Mais Bourget prend franchement partie pour les œuvres de Jérôme produites après les années quatre-vingts. Dans les œuvres préalables, dit-il, les couleurs «n'amplifient jamais la force intrinsèque des lignes et des formes (...) accus[ant] ainsi une position de totale neutralité face au propos formel¹⁵⁴». Ce n'est que dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix que «la modulation colorée se met enfin au service de l'énergie du tableau¹⁵⁵». La couleur, ainsi que la «maîtrise ultime de la forme¹⁵⁶», ont permis à Jérôme d'atteindre l'«ultime aboutissement de tendances antérieures¹⁵⁷».

Le catalogue comprend également le compte rendu d'une interview entre Richard Barbeau et l'artiste où il est strictement question d'esthétique et, bien entendu de couleur. Par exemple:

Richard Barbeau: Vous dites «j'ai trouvé ce que j'aimais en peinture»; est-ce que vous pourriez me préciser de quoi il s'agit?

Jean-Paul Jérôme: La grande révélation, c'est l'amour de la couleur (...).¹⁵⁸

Richard Barbeau: Vous parlez du plaisir de la couleur, mais les couleurs sont aussi prisonnières des formes, vous avez aussi un intérêt pour les formes?

Jean-Paul Jérôme: La relation de la couleur se fait avec la relation des formes, mais le mouvement des formes est indépendant du mouvement des couleurs.(...).¹⁵⁹

Dans son ensemble, les thèmes abordés dans l'entretien sont également abordés par l'artiste, tel qu'on le verra dans le chapitre qui suit intitulé *Les écrits de Jean-Paul Jérôme*.

¹⁵³ Bourget, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

CHAPITRE III

LES ÉCRITS DE JEAN-PAUL JÉRÔME

En plus d'avoir une production picturale imposante¹, Jean-Paul Jérôme a beaucoup écrit tout au long de sa vie. Par contre sa production littéraire, si on peut l'appeler ainsi, est difficile à évaluer, car il n'écrivait pas dans un cahier relié mais sur n'importe quel bout de papier qui lui tombait sous la main, augmentant évidemment le risque de la dispersion des documents. Pour ce travail, il a donc fallu faire un tri parmi les milliers de pages en ma possession². J'ai d'abord sélectionné les textes qui étaient datés et signés, m'assurant ainsi de l'authenticité des écrits³. Deuxièmement, puisque les écrits de Jérôme sont calligraphiés et que certains d'entre eux contiennent des passages difficiles à déchiffrer, je n'ai retenu que ceux dont l'entièreté du texte était lisible. Aussi, quelques textes avaient plusieurs versions dont certaines avaient été choisies par l'artiste et mises en forme par ordinateur, mais toujours sous sa supervision. Seule la version finale de ces derniers a été gardée pour éviter la redondance. En tout, ce chapitre porte sur 35 textes écrits entre les années 1975 et 1999⁴. À la lecture des textes retenus, il est évident que les idéologies picturales de Jérôme sont transposées en mots.

¹ Elle est évaluée à 5 000 œuvres.

² Ces documents m'ont été remis par l'artiste alors qu'il a pris connaissance de mon intérêt pour son travail afin que j'aie le plus de documentation possible pour mener à terme ce projet d'étude.

³ À travers ses propres écrits, Jérôme transcrivait des extraits de textes qu'il affectionnait particulièrement sans indiquer clairement la source de ces extraits.

⁴ Chacun des textes de Jean-Paul Jérôme a été identifié par un numéro. La numérotation est disponible en consultant la liste des textes de Jean-Paul Jérôme (p.xvi). Les textes sont placés par ordre chronologique. Aussi, le lecteur peut lui-même prendre connaissance des textes de Jean-Paul Jérôme en consultant l'appendice B du présent travail. J'ai moi-même fait la retranscription à l'ordinateur de tous les textes à l'étude pour uniformiser la mise-en-page du présent travail. Lors de cette retranscription, j'ai tenté le plus possible de me rapprocher de la pensée de Jérôme en retranscrivant également les fautes d'orthographe et de conjugaison et en respectant la ponctuation établie par Jérôme. J'ai également tenté de respecter la mise en page des textes originaux.

Il aurait été difficile, voire impossible, de traiter cette partie de mon étude de la même manière que la fortune critique, les écrits analysés ne couvrant pas toutes les décennies⁵. Aussi du modèle méthodologique et théorique de Paquin nous ne pouvons retenir que la fonction esthétique du corpus, qui s'applique à tous les textes. Pour faire l'analyse des textes de Jérôme, la théorie de Poinso⁶ semblait mieux appropriée.

Poinso⁷ explique que «des relations que l'artiste entretient avec le langage émerge un ensemble de production linguistique qui a la particularité d'accompagner systématiquement l'œuvre ou la prestation qui en tient lieu⁷». C'est ce qu'il qualifie de *récits autorisés*. Il est important de préciser que sans avoir l'intention de publier ses réflexions, Jérôme les soumettait à des amis, des membres de sa famille et des collectionneurs. Si ces écrits ne sont pas, dans le sens strict, des récits autorisés tels que définis par Poinso⁸, il est évident que le peintre s'adressait à autrui. Aussi, il ne s'agit pas de «récits», certainement pas de fiction dans le sens courant du terme mais, en un sens, Jérôme raconte son propre parcours. Les écrits, cependant, correspondent tout à fait à ce que Poinso⁹ définit comme étant le *contrat iconographique*, c'est-à-dire « la formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre⁸».

Quelques particularités des écrits de Jérôme méritent d'être soulignées. Par exemple, il titrait ses textes de la même façon que ses œuvres plastiques, c'est-à-dire avec des mots ou des expressions ce qui, selon ses dires⁹, lui permettait de mieux les repérer. Aussi, il faisait «encadrer» ses écrits, tout comme la majorité de ses œuvres picturales, comme s'ils étaient, eux aussi, de véritables œuvres d'art. C'est dire qu'il les mettait sur le même pied d'égalité et visait de la sorte à s'imposer, non seulement en tant que peintre mais en tant que théoricien. Selon Poinso¹⁰, c'est à travers de tels gestes que se profile la *figure de l'artiste*¹⁰.

⁵ Les textes étudiés ont été écrits entre 1975 et 1999.

⁶ Jean-Marc Poinso, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain & Art édition, 1999, 314 p.

⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

¹⁰ Poinso, *op. cit.*, p. 139.

Poinsot s'est particulièrement intéressé au «ton» des écrits d'artistes auquel il reconnaissait cinq types d'actes: *assertif*¹¹, *directif*¹², *promissif*¹³, *expressif*¹⁴ et de *déclaration*¹⁵. Une analyse des composantes majeures des écrits, par exemple les titres, les dates et la signature, ainsi que des différents concepts que l'artiste utilisait pour parler de la couleur, aspect sur lequel j'insiste d'ailleurs dans les analyses d'images¹⁶, servira à faire ressortir ces divers aspects de l'ensemble des textes.

3.1 La composition des écrits

D'un point de vue analytique, que Jérôme ait titré, daté et signé ses écrits n'est pas anodin et ces caractéristiques sont ici reprises une à une, en plus de son style d'écriture.

3.1.1 La date et le lieu

La datation et l'indication du lieu où les écrits ont été rédigés se précisent d'année en année. Au cours des années soixante-dix, Jérôme se contente d'inscrire uniquement l'année tandis que pendant les deux décennies suivantes, le jour et le mois sont indiqués dans la très grande majorité des textes. Quant au lieu de la rédaction, parfois il désigne le nom de l'atelier¹⁷, tel l'atelier *La Batelière* ou *Le Colombier*, alors qu'ailleurs, le nom d'une ville, par exemple Varennes ou Montréal, est ajouté. Cette minutie est le témoin de l'importance que Jérôme accorde à ses réflexions écrites qui lui servent d'aide-mémoire, tel un journal de bord.

¹¹ «Nous disons à autrui comment sont les choses». *Ibid.*, p. 251.

¹² «Nous essayons de faire faire des choses à autrui». *Ibid.*

¹³ «Nous nous engageons à faire des choses». *Ibid.*

¹⁴ «Nous exprimons nos sentiments et nos attitudes». *Ibid.*

¹⁵ Nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations». *Ibid.*

¹⁶ Voir la deuxième partie (chapitres IV à VIII) de ce présent travail.

¹⁷ Jérôme a donné des noms aux différents ateliers qu'il a occupés.

3.1.2 Les titres

Parmi les 35 textes à l'étude, seuls cinq¹⁸, échelonnés entre 1975 et 1993, ne sont pas titrés. Dès le début, Jérôme avait le souci de les identifier, et comme il le disait lui-même¹⁹, cette particularité facilitait leur repérage. Les titres qu'il donnait à ses écrits sont très révélateurs de ses préoccupations d'artiste. Par exemple les titres *La couleur intérieur ou carambolages des couleurs – clairs* (texte 19) et *La couleur • la lumière • la forme* (texte 24) sont représentatifs des sujets abordés par l'artiste dans sa production plasticienne. Dans plusieurs cas, il y a une correspondance directe avec les tableaux et tel est le cas du texte intitulé *Présentation de mes nouvelles toiles de 1987* (texte 16), dans lequel il est question des panneaux de lin qu'il a faits durant l'été 1985. Parfois, les titres des textes et ceux des tableaux sont les mêmes, par exemple *Le double «Parc d'automne» nord-sud* (texte 8), *La Grande Digue (1982-1983) (Deuxième édition, août 1990)* (texte 21) et *Les interstices du temps* (texte 25). Or, les écrits sont des renvois ou des références plus ou moins implicites aux œuvres plutôt que des descriptions détaillées de celles-ci.

3.1.3 La signature

Tant pour ses écrits que pour ses tableaux, la signature de Jérôme s'est modifiée entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix. Alors qu'au début il n'utilise que ses initiales, *JPJ*, au milieu des années quatre-vingts il signe *JP Jérôme*. En 1978 Jérôme est reçu membre de l'Académie Royale des Arts du Canada pour «avoir produit un corpus important de réalisations qui ont été reconnues par leurs pairs dans la discipline de leur choix et qui font preuve d'excellence et d'innovation²⁰». Mais ce n'est qu'en 1985 qu'il commence à intégrer cette reconnaissance à sa signature en ajoutant l'acronyme *RCA* à la suite de son nom. Fait intéressant, l'acronyme qu'il choisit est anglophone, *RCA* pour *Royal Canadian Academy*, celle francophone étant *ARC* pour *Académie Royale du Canada*. Cet ajout à sa signature

¹⁸ Textes 1, 7, 11, 13 et 22.

¹⁹ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

²⁰ Source: Académie Royale des Arts du Canada, *Élection à l'académie*, Toronto, Académie Royale des Arts du Canada, s. d., http://www.rca-arc.ca/fr/a_propos/election.asp, consulté le 9 novembre 2006.

correspond à la période où son art est peu en demande auprès des galeries et des collectionneurs, soit dans les années quatre-vingts. Au cours des années quatre-vingt-dix, les lettres RCA disparaissent de sa signature et Jérôme indique maintenant son nom en entier, *Jean-Paul Jérôme*.

Il est intéressant de noter que dans le cas des écrits, les textes mis en page à l'ordinateur, peu importe leur date, contiennent à la fois une signature manuscrite et le nom de l'artiste en lettres moulées, c'est dire à quel point la signature est extrêmement importante pour l'artiste qui se «réapproprie» ainsi constamment ses réflexions.

3.1.4 Le style d'écriture

Dans les écrits, la pensée de Jérôme est parfois difficile à suivre en raison, entre autres, du peu de signes de ponctuation et de phrases très longues et ce, même dans les écrits transcrits à l'ordinateur. De plus, largement métaphorique et poétique, l'écriture semble tout à fait spontanée, voire incohérente, car l'organisation spatiale des phrases (changements fréquents de ligne au milieu d'une phrase) ne respecte aucune règle. Cette écriture saccadée en apparence rédigée sous l'impulsion du moment, tel un poème spontané, est de toute évidence apparentée à l'«automatisme».

3.2 Le contrat iconographique

Les écrits de Jérôme correspondent tout à fait à ce que Poinsoy définit comme étant un «contrat d'iconographie». Selon l'auteur, «c'est la tâche des récits autorisés contribuant à expliciter le contrat iconographique que de proposer des clés et des procédures d'accès au sens et au contenu des œuvres. En aucune manière, ils ne constituent ce sens ou ce contenu eux-mêmes²¹». Il est important de bien souligner que cette hypothèse de Poinsoy reconnaît que si ce «contrat» a pour fonction de donner «accès» au sens et au contenu des œuvres, il ne

²¹ Poinsoy, *op. cit.*, p. 198.

les constitue *pas*. On pourrait dire qu'il fournit des pistes de lecture, qu'il attire l'attention sur certains points plutôt que d'autres, oriente la lecture mais ne définit pas le sens des œuvres. C'est dans cette optique que les écrits de Jérôme sont ici abordés en tenant compte que dans ces textes, il ne s'agit pas nécessairement d'iconographie dans le sens courant du terme, c'est-à-dire des codes de la représentation figurative, mais plutôt d'une imagerie de la couleur, certaines thématiques revenant plus fréquemment que d'autres. À maintes reprises, l'artiste utilise la métaphore pour relier la couleur au cosmos, au mystérieux, à l'imagination et à la beauté. Ailleurs, dans un autre ordre d'idées, il établit des liens entre la couleur, l'ordre, l'équilibre et l'harmonie.

3.2.1 Le cosmos

Dans ses textes, Jérôme associe fréquemment la couleur à l'idée du cosmos, suggérant ainsi que ces œuvres y feraient référence. Pour ce faire, il utilise un vocabulaire associé au domaine de l'astronomie, tels les mots *cosmos*, *cosmique*, *astre*, *constellation*, *céleste*, *univers* et *interstellaire*. En 1978, dans un texte intitulé *Parcours – 1978* (texte 4), le cosmos est décrit comme étant un espace «intérieur à l'extrémité d'une ligne à rêver». Huit ans plus tard, le texte *Une réflexion du peintre sur son travail au début de 1986* (texte 14) indique que «l'univers cosmique très intense [est dans] un monde imaginaire». Le cosmos serait ainsi une idée, un concept, plutôt qu'un lieu. Aussi, la couleur a un rôle important dans ce cosmos puisqu'en 1985 il est écrit que la couleur «touche le clavier expressif d'un cosmos²²». En 1990 Jérôme précise sa pensée en écrivant que «la mystique des couleurs calque l'invisible gamme cosmique²³». Ainsi, la couleur offrirait un accès à un monde paraterrestre; elle serait une extériorisation de la peinture, une évasion vers un ailleurs cosmique abstrait. Or, dans d'autres textes, la métaphore du cosmos est explicitement ancrée dans la peinture. En 1991 Jérôme écrit : «[La] recherche rythmée (...) organise (...) par larges surfaces colorées ou par morceaux dans une sorte de constellation – [un]

²² *Sans titre* (texte 7).

²³ *La mystique des couleurs* (texte 20).

nouveau cosmos (...)»²⁴). Cette manière de voir la couleur comme élément primordial de la composition est concordante avec les tableaux de l'artiste, cela à toutes les époques de sa production.

3.2.2 Le mystérieux

Pour Jérôme, le mystère n'est pas du domaine du visuel mais du ressenti et, en 1978, il écrit à ce propos: «(...) je tente de dégager le sentiment rituel des formes plastiques, le mystère opposé des émotions ambiants à la grandeur de l'art»²⁵. Il faudrait donc faire l'expérience de l'œuvre elle-même pour accéder au mystérieux, comme il l'énonce très clairement deux ans plus tard en ces termes: l'artiste «débite les couleurs et les lignes»²⁶ et tente ainsi de rendre visible le mystère. Mais ce n'est pas avant 1998 que Jérôme prévoit comment ce mystère pourrait être percé: il suffirait «[d'être] ouvert à l'art des couleurs»²⁷. Or, certaines couleurs seraient plus propices à percer le mystère dans la mesure où l'artiste pourrait «enfin découvrir un ordre plastique du secret mystérieux avec ses [noirs] et l'éventail des tons alternés»²⁸. Alors qu'il écrit ces lignes en 1978, ses tableaux contiennent effectivement du noir ainsi que des juxtapositions de tons en dégradés (*Les heures chaudes* (ill. 41)). En écrivant des pensées qui concordent tout à fait à sa production picturale de la même époque, Jérôme fait la démonstration que ses écrits et ses tableaux sont absolument complémentaires et se supportent les uns les autres.

Cependant, le thème du mystère revient de façon récurrente dans les écrits ultérieurs à 1978, surtout en 1990²⁹, en 1996³⁰ et en 1998³¹. À cette même époque, la couleur est

²⁴ *La couleur de voir* (texte 18).

²⁵ *Parcours – 1978* (texte 4).

²⁶ *Il n'y a pas d'amour de peindre sans désespoir de peindre* (texte 6).

²⁷ *Toiles de Varennes* (texte 32).

²⁸ *Dialogue d'un peintre et son visiteur entre les associations de couleurs et la lumière flamboyante* (texte 5).

²⁹ «C'est une recherche rythmée par le cœur dans un monde spatial et géométrique où l'œuvre mûrie de mystère (...)». *La Couleur intérieure ou carambolages des couleurs – clairs* (texte 19).

³⁰ «L'art renferme aussi son mystère tel un fragment de son imagination», *Savoir regarder le monde visuel du peintre* (texte 30).

³¹ «Toile toute de son mystère et d'amour comme invisible dans la nuit mais extraordinairement belle le jour pour celui qui se dit ouvert à l'art des couleurs». *Toiles de Varennes* (texte 32).

extrêmement vive dans les tableaux (*Comète* (ill. 55), *Paradis d'un rêve* (ill. 63), *Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64), *Les portails du soleil* (ill. 65), *Arcana* (ill. 66), *Plumes* (ill. 67), *Sans titre* (ill. 68), *Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Lavande* (ill. 70), *Contraste #3* (ill. 71), *Cristal de mer* (ill. 71), *La marée* (ill. 73) et *Langage* (ill. 74)) et Jérôme écrit à la fin de la décennie: «Toile toute de son mystère et d'amour comme invisible dans la nuit mais extraordinairement belle le jour pour celui qui se dit ouvert à l'art des couleurs³²».

3.2.3 L'imagination

Dans le premier texte ici étudié et daté de 1975³³, Jérôme décrit l'imagination comme quelque chose de puissant d'«intuiti[f] et [de] poétique». L'organisation spatiale des œuvres de cette décennie concorde tout à fait avec ces qualificatifs puisque les compositions linéaires, régulières ou irrégulières, laissent entrevoir des pans de toile laissés à l'état brut (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23), *Cirque 1 la nuit* (ill. 31), *Cirque 2 la nuit* (ill. 32), *Cirque 3 la nuit* (ill. 33), *Cirque 4 la nuit* (ill. 34), *Cirque 5 la nuit* (ill. 35), *Sans titre* (ill. 36), *Marécage ininterrompu* (ill. 37), *Un temps de Saint-Ours* (ill. 38), *L'envers de l'eau* (ill. 39), *La course sous le vent* (ill. 40), *Les heures chaudes* (ill. 41)). Le geste est vif, spontané, «intuitif».

Pendant les années quatre-vingts, le thème de l'imagination est abordé uniquement pendant l'année 1985. Une relation évidente avec la couleur est établie: «sur ce terre-plein imaginaire se pose [la] couleur [de la lumière]³⁴». Ce «terre-plein» est, on l'apprend dans le texte *Les interstices du temps* (texte 25) datant de 1995, une «aire de création»: «La peinture, du demeurant, l'imaginaire, cette aire de création, serait-elle l'amour de choisir le lieu et la flamme de l'âme?³⁵». Par imagination Jérôme semble donc vouloir désigner une faculté qui est propre au peintre, rendant l'acte créateur possible, et c'est grâce à elle qu'il est à même de se construire son propre langage, un «langage imaginé³⁶». Dans son imagination, Jérôme utilise la couleur, la forme et la lumière pour transmettre des émotions telles que la joie, le

³² *Toiles de Varennes* (texte 32).

³³ *[Sans titre]* (texte 1).

³⁴ *[Sans titre]* (texte 7).

³⁵ *Les interstices du temps* (texte 25).

³⁶ *Peinture et compositions sont perfections* (texte 31).

bonheur et même la vie³⁷, comme il l'explique en 1994. L'imagination serait ainsi un lieu de traduction où des états, des émotions seraient transposées en éléments visuels. Ces envolées lyriques de la part de Jérôme ont été formulées pendant les années quatre-vingt-dix alors que dans sa production picturale, l'utilisation de la couleur est à son paroxysme par les très fortes relations chromatiques créées dans les compositions (*Comète* (ill. 55), *Paradis d'un rêve* (ill. 63), *Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64), *Les portails du soleil* (ill. 65), *Arcana* (ill. 66), *Plumes* (ill. 67), *Sans titre* (ill. 68), *Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Lavande* (ill. 70), *Contraste #3* (ill. 71), *Cristal de mer* (ill. 71), *La marée* (ill. 73), *Langage* (ill. 74) et *Prisme 6* (ill. 75)).

3.2.4 La beauté

Pour Jérôme, le *beau* est ce «qui fait éprouver une émotion esthétique, qui plaît à l'œil³⁸» et l'utilisation de la couleur y conduit³⁹. C'est dans un texte non titré de 1985⁴⁰ que cet amalgame est établi en ces termes: «la sensibilité (...) incarne le rythme rêvé qui se répand de tons en tons comme une traînée sonore... et de celle-ci surgit un accord à la beauté par ces jeux de mouvement (...)»⁴¹. Or, pour Jérôme, la forme et la lumière participent également de la beauté: «une rupture des éléments colorés se réinvente et fait resurgir de la sorte une réelle transformation de la beauté de cette espace – tout en formes et en lumière...»⁴². La même année qu'il écrit ces lignes, sa peinture tend à être de plus en plus éclatante, préférant les couleurs lumineuses aux couleurs sombres (*Joyaux-vivaces* (ill. 42), *Minestrel neuvième* (ill. 52), *Aux sables mauves* (ill. 53) et *Mousquetaire 7* (ill. 54)).

En 1990, l'artiste note une définition encore plus précise des composantes qui participent de l'harmonie esthétique en écrivant cette phrase: «C'est un monde d'une

³⁷ *La couleur • la lumière • la forme* (texte 24).

³⁸ *La couleur • la lumière • la forme* (texte 24).

³⁹ Par contre, dans plusieurs textes, le thème de la beauté est abordé sans pour autant qu'il soit question de la couleur.

⁴⁰ *Sans titre* (texte 7).

⁴¹ *Sans titre* (texte 7).

⁴² *Le double «Parc d'automne» nord-sud* (texte 8).

puissante beauté "musicale" par le rythme, le mouvement et la couleur⁴³». Si la couleur n'est pas à elle seule garante de la beauté de l'œuvre, elle en est le moteur. Le tableau, «c'est l'espace merveilleux à découvrir tout au long sur la toile, dans le secret de sa beauté, avec ses formes et ses couleurs⁴⁴». Mais c'est en 1996 que Jérôme établit un lien encore plus direct et puissant entre ses réflexions sur la beauté et ses œuvres de la même époque: «[Les couleurs vives] y font l'unité des formes apparemment sans rupture, telle la beauté mosaïque à laquelle les toiles se divisent en petites dimensions dans les "surfaces-formes" ainsi que dans les "couleurs-espaces"⁴⁵». Puis, en 1999, alors qu'il réalise des polyptyques où les éléments semblent être compartimentés, telle une mosaïque, il écrit: «la couleur est une ode à la Beauté⁴⁶». Il est important de noter que dans ce passage des écrits, le mot *Beauté* porte un «B» majuscule, laissant entendre qu'il s'agirait d'une Beauté absolue

3.2.5 L'ordre et l'équilibre

Les notions d'ordre et d'équilibre sont importantes pour Jérôme, d'autant plus qu'elles sont fréquemment évoquées en relation avec la couleur. Déjà en 1978, il visait l'ordre et l'équilibre à travers les couleurs: «enfin découvrir un ordre plastique du secret mystérieux avec ses [noirs] et l'éventail des tons alternés⁴⁷». En 1985, il est toujours convaincu que c'est dans la couleur qu'il va les trouver: «la magie palpable dans l'ordre, le rythme et de l'équilibre des choses touchent la splendeur inspirée par un ensemble cohérent des tons chauds⁴⁸». La production picturale de Jérôme de cette période est effectivement caractérisée par des tons chauds, c'est-à-dire des tonalités de rouge et des couleurs rappelant la terre tel l'ocre et parfois l'orangé (*Élans rompus* (ill. 50) et *Gynécée* (ill. 51)). Par contre, au cours des années suivantes, il utilise de plus en plus les couleurs dites froides, des bleus, des violets et des verts (*Joyaux-vivaces* (ill. 42), *Aux sables mauves* (ill. 53) et *Mousquetaire 7* (ill. 54)). Ces modifications dans les tableaux par rapport aux idées émises

⁴³ *La Grande Digue*, deuxième édition, août 1990 (texte 21).

⁴⁴ *Peinture et compositions sont perfections* (texte 31).

⁴⁵ *Savoir regarder le monde visuel du peintre* (texte 30).

⁴⁶ 1999... *tableaux plasticiens!* (texte 35).

⁴⁷ *Dialogue d'un peintre et son visiteur entre les associations de couleurs et la lumière flamboyante* (texte 5).

⁴⁸ *Panneaux de lin ou second miroir de verre...* (texte 9).

dans les écrits montrent que dans ces derniers, Jérôme cherche la «bonne palette» et réfléchit sans nécessairement se soucier de faire concorder ses idées sur la couleur et des œuvres en particulier.

Dans un texte datant de 1985⁴⁹, la forme globale de la composition prend une importance capitale: «La vie voluptueuse de ses tons précieux, des bruns [aux] rouges pourpres, des ivoires à l'ocre doré[e], remonte à l'origine dans la lutte d'une forme pour l'extraordinaire rappel de l'ordre et de l'équilibre⁵⁰». Ce partenariat entre la forme et la couleur sera présent tout au long de son discours mais la couleur sera mise à l'avant-plan au fur et à mesure qu'on avance dans le temps. En 1996, il écrit que «[les couleurs vives] font l'unité des formes apparemment sans rupture⁵¹» et en 1998 il précise en ajoutant qu'«une éclatante organisation prend jour dans la lumière intérieure de l'ensemble par des couleurs placées sous des contrastes et des profils dans l'espace⁵²».

3.2.6 L'harmonie

Tout comme l'ordre et l'équilibre, l'harmonie est pour Jérôme directement liée à la couleur. Dès 1978, il établit d'ailleurs une relation directe entre ces deux composantes: «l'harmonie plastique nouvelle [est créée] par une douceur enveloppante de couleurs assorties (...)»⁵³. En 1985, il poursuit sa pensée en écrivant: «cette peinture en aplats enchante l'œil et l'esprit car elle anime harmonieusement tout l'espace (...)»⁵⁴. Cette expression «peinture en aplats» correspond non seulement aux tableaux de cette période, mais à ceux des débuts de sa production, par exemple *Sans titre* (ill. 1), *Le choc entre deux réalités* (ill. 8), *Cirque 6 la nuit* (ill. 23), *Un temps de Saint-Ours* (ill. 38), *Les heures chaudes* (ill. 41), *Élans rompus* (ill. 50) et *Gynécée* (ill. 51).

⁴⁹ *Le double «Parc d'automne», nord-sud* (texte 8).

⁵⁰ *Le double «Parc d'automne», nord-sud* (texte 8).

⁵¹ *Savoir regarder le monde visuel du peintre* (texte 30).

⁵² *Un monde. Lequel?* (texte 34).

⁵³ *Dialogue d'un peintre et son visiteur entre les associations de couleurs et la lumière flamboyante* (texte 5).

⁵⁴ *Panneaux de lin ou le second miroir de verre...* (texte 9).

Par ailleurs, dans un passage du texte *La Couleur intérieure ou carambolages des couleurs – clairs* (texte 19) de 1990, il est précisé que «L'émotion harmonis[e] les miroitements de couleur». En 1996, dans le texte intitulé *Le temps rural ou peinture monumentales* (texte 29), il réitère sa pensée en des termes non équivoques: «Son goût harmonieux [est] dans la parfaite symphonie des couleurs lumineuses et abondantes». Or, dans le texte qui a pour titre *La Grande Digue (1982-1983) (Deuxième édition, août 1990)* (texte 21) et qui réfère explicitement au tableau *La Grande Digue* datant de 1982-1983, la relation qu'il établit entre l'harmonie et les couleurs est à son plus fort:

La Grande Digue est pourvue des harmonies totales, harmonies inspirées de bois précieux et rudes comme le chêne, le noyer et le rouge pourpre de l'érable du nord, harmonies inspirées aussi par le noir, le gris cendré et la valeur stratifiée d'une teinte terreuse aux sinuosités de la charrue remuant le sol, harmonies inspirées également par l'horizon ruisselant comme le vent entre les branchages dans l'or des feuillages. Elle multiplie ces couleurs et règne sur leurs accords.⁵⁵

3.2.7 La figure de l'artiste

C'est en écrivant spécifiquement sur son travail pictural que Jérôme construit sa propre «figure d'artiste» en précisant ses motivations. Dans le texte *Parcours - 1978* (texte 4), il «tente de dégager le sentiment rituel des formes plastiques, le mystère opposé des émotions ambiantes à la grandeur de l'art». Toujours dans ce texte, il précise que ce qu'il recherche en peinture «c'est le rêve du peintre (...) à travers le style un air nouveau pour les regards à l'usage des hommes». Ainsi, le rôle de l'artiste, le sien, est de faire en sorte qu'il puisse faire connaître un monde nouveau aux hommes. Dans un autre texte, *Présentation de mes nouvelles toiles de 1987* (texte 16), Jérôme se montre franchement lyrique: «J'ai voulu ouvrir un champ visuel dans l'espace solaire» et insinue ainsi que les artistes ont pour mission d'élever la peinture grâce à une sensibilité hors du commun qui leur permet de transposer visuellement des émotions, des sentiments, des univers intangibles. Le peintre serait en quelque sorte un «traducteur» qui pourrait matérialiser la beauté afin que tous les autres membres de la société y aient accès à travers les œuvres.

⁵⁵ *La Grande Digue (1982-1983) (Deuxième édition, août 1990)* (texte 21).

Mais Jérôme se montre avant tout passionné de la couleur et il l'exprime à plusieurs reprises. Il dit «aime[r] l'ordre harmonique des couleurs⁵⁶» et précise qu'il a «toujours aimé la peinture actuelle aux couleurs lumineuses et claires⁵⁷». C'est, selon lui, «La beauté [qui] assure l'invisible transparence à l'âme des rouges, des bleus, des jaunes, des verts à celle de la blancheur qu'[il] aime sur celui du noir (...)»⁵⁸. Il est assez évident que Jérôme entretient un rapport sacré avec la peinture, l'acte de peindre et les médiums utilisés⁵⁹. Tout compte fait, à travers ses écrits, Jérôme trace de lui-même l'image d'un peintre absolument engagé qui ne prend pas son rôle social à la légère, puisqu'il s'attribue un rôle de messenger des muses et de la beauté.

Revenons à l'hypothèse de Poinso⁶⁰ qui développe cinq «actes», cinq aspects d'un texte qui déterminent le ton de l'écriture et, par conséquent, laissent transparaître la position manifeste de l'auteur en deçà du contenu explicite de son propos. Ce sont les actes assertifs (qui disent à autrui comment sont les choses), directifs (qui disent à autrui comment il devrait agir), promissifs (qui promettent de changer les choses), expressifs (qui expriment clairement des émotions) et de déclaration (qui visent à changer catégoriquement les états de faits). Plusieurs de ces aspects transparaissent des écrits de Jérôme, mais les plus percutants sont les actes assertifs, expressifs et directifs. Dit autrement, Jérôme atteste de certaines «vérités» picturales, souvent dans un style emporté et fort expressif, sans toutefois s'adonner à des déclarations autoritaires. Si son engagement envers la peinture ressort clairement des écrits, nulle part n'est-il question de bouleverser le monde.

Les actes assertifs sont toujours formulés avec assurance, sans être nécessairement impérieux. C'est le ton le plus fréquemment utilisé par Jérôme pour parler de sa production picturale, ne serait-ce que par la précision avec laquelle il nomme les choses, notamment la couleur des tableaux, la lumière, la surface de la toile, la composition et les formes. La nomination de ces éléments picturaux est presque toujours accompagnée d'un qualificatif qui renforce la précision descriptive mais ajoute une dimension expressive et reconduit un

⁵⁶ *La Couleur intérieure ou carambolages des couleurs – clairs* (texte 19).

⁵⁷ *Un monde. Lequel?* (texte 34).

⁵⁸ *1999... tableaux plasticiens!* (texte 35).

⁵⁹ *Sans titre* (texte 22) et *Un monde. Lequel?* (texte 34).

⁶⁰ Poinso, *op. cit.*, p. 251.

engagement passionné et lyrique pour le travail de peinture. Par exemple, en 1976 Jérôme décrit ses tableaux en ces termes: «Tableaux verdoyants comme l'été – qui rêvent en douceur. Amassant une masse de vert qui se coordonnent foudroyant cette somptueuse architecture de formes oblongues sur une ciselure d'ailes repliées par le temps et du rêve⁶¹».

Il faut également noter que dans ses élans poétiques, Jérôme «humanise» en quelque sorte les éléments picturaux et se laisse porter par une vision franchement romantique de la peinture. La très grande majorité des verbes qu'il utilise suggère une action aux éléments picturaux. Par exemple, dans un texte datant du 8 mai 1976, il écrit: «les volumes, brusquement jaillissent de la composition plus ouverte⁶²». Aussi, en 1995, il affirme que «la couleur recrée l'air dans la sibylle du jour et des matins anciens (...)»⁶³. Mais, malgré ces envolées, étant donné que les verbes choisis sont presque toujours au présent de l'indicatif, les récits demeurent fermement ancrés dans l'immédiat, ce qui leur confère un aspect dynamique, voir urgent.

Par ailleurs, considérant que les actes directifs ont pour fonction de pointer les consignes pertinentes à suivre⁶⁴, les récits de Jérôme ont certainement une valeur pédagogique. Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, c'est en parlant de la manière dont les œuvres devraient être perçues qu'il se montre le plus directif. Or, ces instructions sont souvent accompagnées de concepts d'un ordre plus réflexif, tels le mystère, la beauté et l'harmonie. En ce sens, le spectateur idéal devrait accéder à un état de perception éclairé.

Sous cet angle, les récits sont beaucoup plus axés sur ce que l'œuvre pourrait produire en affectant le spectateur que sur quelque «mode d'emploi» de la peinture. Par exemple dans le texte *Parcours – 1978* (texte 4), il est question d'«(...)une beauté qui nous transporte par un langage neuf».

⁶¹ 8/5/76 (texte 3).

⁶² 8/5/76 (texte 3).

⁶³ *Les interstices du temps* (texte 25).

⁶⁴ Poinot, *op. cit.*, p. 251.

PARTIE II

ANALYSE DE LA PRODUCTION PICTURALE

CHAPITRE IV

LES ANNÉES 1950-1959

4.1 Présentation de la production et des œuvres majeures

Entre 1950 et 1959, Jérôme passe de la figuration à l'abstraction dite plasticienne pour terminer par une peinture davantage gestuelle. Au début de la décennie, étant récemment sorti de l'atelier de Cosgrove qui l'a grandement influencé, il réalise des œuvres figuratives représentant des paysages (*Petit village de pêcheurs en Gaspésie* (ill. 4)) et des natures mortes (*Nature morte* (ill. 5)); les formes sont soulignées par des traits foncés et la palette de couleur est restreinte, privilégiant les tons de terre. Entre 1952 et 1954, le noir est utilisé tout autant pour assombrir les couleurs que pour souligner les formes schématisées par une forte ligne-contour. En 1954, Jérôme exécute des œuvres typiquement cubistes (*Nature morte* (ill. 5)) se dirigeant progressivement vers l'abstraction géométrique (*Sans titre* (ill. 6)). Contrairement aux années précédentes, la figuration fait maintenant place à des formes abstraites et les couleurs sont davantage soutenues et variées, par exemple le rouge, le bleu, le jaune et le vert. Parallèlement, la touche s'estompe, annonçant les applications en aplat des œuvres qui suivront. Le passage d'une forme à une autre se fait de façon claire et précise, donnant à voir des frontières bien définies.

En 1954, Jérôme rencontre trois autres peintres, Louis Belzile, Fernand Toupin et Jauran (Rodolphe de Repentigny), avec qui il forme le groupe *Les Plasticiens*, qui se manifeste publiquement pour la première fois à L'Échourie le 10 février 1955. À partir de ce moment là, Jérôme développe une production axée sur les qualités plastiques de la matière; la

forme, tenue à sa plus simple expression et remplie de couleurs appliquées en aplat dépassant rarement plus de cinq pôles chromatiques. Il explore plutôt les contrastes de luminosité et les tons rompus. Aussi, des formes blanches accentuent les contours de divers plans conjoints vivement colorés, souvent traités dans les tonalités chaudes (*Sans titre* (ill. 1)). Même s'il fait partie d'un groupe, sa peinture se distingue de celle de ses collègues par des formes lisses, contrairement à Belzile et Toupin qui réalisent une peinture beaucoup plus texturée ou à Jauran qui multiplie des formes qui s'enchevêtrent.

Entre 1956 et 1958, Jérôme est à Paris et produit tout d'abord des œuvres de style plasticien (*Sans titre* (ill. 7) et *Le choc entre deux réalité* (ill. 8)) puis de style lyrique (*Songe* (ill. 9)). Ce passage d'un style à un autre s'explique par le fait qu'il désire s'éloigner de l'enseignement académiste qu'il a reçu aux beaux-arts et à l'atelier de Cosgrove. Il utilise de plus en plus des couleurs froides qui se fondent les unes dans les autres et créent des dégradés de tonalités qui unissent les formes. De retour au Québec en 1958, il poursuit cette manière «d'exorciser¹» ses apprentissages précédents et opte pour un style lyrique et ce, jusqu'en 1972 (*Une lueur dans la nuit* (ill. 10), *Sans titre* (ill. 18), *Les chanteurs* (ill. 19), *La ville du soir* (ill. 20), *Au grand canal* (ill. 21), *Taches d'encre* (ill. 22) et *Sans titre* (ill. 36)).

Malheureusement, il reste peu d'œuvres de Jérôme datant d'avant 1958, ses parents s'étant départis de sa production entreposée dans la maison familiale. Aussi, les toiles peintes en France ont été abîmées lors du retour de l'artiste par bateau. Quelques-unes cependant ont été récupérées et sont parvenues jusqu'à nous.

4.2 Analyse de l'œuvre *Sans titre*

Sans titre de 1955 (ill. 1) est une huile sur toile de 92 X 76 centimètres. Conservée au Musée National des beaux-arts du Québec, elle est très représentative de la production de Jérôme pendant son association avec le groupe *Les Plasticiens*; les couleurs appliquées en

¹ Jérôme utilisera ce terme à plusieurs reprises lors de nos conversations pour qualifier les années où il a produit principalement de la peinture de style lyrique. Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

aplat rappellent la terre et les formes géométriques angulaires sont séparées par des formes linéaires blanches.

Cette œuvre qui faisait partie de la première exposition du groupe au mois de février 1955 à l'Échourie est, en quelque sorte, devenue l'œuvre représentative du travail de Jérôme alors qu'il faisait partie du groupe *Les Plasticiens*.

Cette composition peut être divisée en huit régions chacune étant subdivisée entre deux et huit sous-régions (ill. 2).

4.2.1 Couleur/tonalité

Le tableau *Sans titre* de 1955 (ill. 1) est composé de cinq pôles chromatiques: le rouge (foncé) pour les régions R1 et R3, le brun pour les régions R2 et R5, le jaune pour la région R4, l'orangé assombri pour la région R6 et le blanc pour la région R8. La région R7 entre dans le pôle chromatique orange, mais puisque le chroma de la région est le résultat du mélange de deux couleurs, l'orange et le vert, deux couleurs complémentaires, la couleur résultante a un faible degré de saturation et semble «sale». De plus, comme le mélange des pigments oranges et verts n'est pas homogène et l'application sur la toile est davantage grossière que pour les autres régions, des variations chromatiques et tonales font en sorte que certaines zones semblent plus orangées et d'autres davantage vertes, et cela a pour conséquence de briser l'homogénéité texturale de l'ensemble de la composition. Les régions R1, R2, R3, R5, R6 et R8 sont traitées en aplat dans une texture lisse, ce qui augmente leur densité chromatique. La région R4 semble plus instable en raison de minimes changements de tonalité qui produisent un léger effet de texture mais quand même de moindre importance que dans le cas de la région R7.

Les régions R1, R2, R3 et R5 puisque de tonalité très foncée, sont en état de jonction même si de chromas différents (rouge et brun). Les régions R4 et R6, respectivement de chroma jaune et orange, se distinguent des régions R1, R2, R3, R5 et R7 par leur couleur

fortement différente et leur degré de saturation opposé. Plus lumineuses, elles semblent avancer au premier plan, surtout la région R4. Par contre, comme la région R8 est également très lumineuse, il se crée un rapport topologique très important entre cette dernière et les régions R4 et R6.

La région R8, de couleur blanche, tout en tenant le rôle de fond, sert également d'élément unificateur du plan pictural puisque se répétant entre chacune des régions (R1 à R7). La chromaticité de cette région, contrastant fortement avec les autres régions, fait en sorte que la différenciation des formes et des frontières des régions R1 à R7 est accentuée. Par contre, sa luminosité amoindrit la distinction rapide des chromas des régions R1, R2, R3 et R5 puisque ces dernières arborent peu de variations tonales et chromatiques. À cause de la région R8, il faut donc un effort visuel assez soutenu de la part du regardant pour détecter les faibles différences chromatiques et tonales.

4.2.2 Frontière/forme

Chaque région de cette image est remplie d'une seule couleur. Par conséquent, les frontières sont précises et les formes sont autonomes. Les régions R1 à R7 sont des formes simples irrégulières asymétriques angulaires tandis que la région R8 est linéaire tout en étant également irrégulière et angulaire². Vu la largeur des différentes parties de cette région par rapport à sa longueur, elle a plutôt l'aspect d'une ligne que d'une forme, ce qui la différencie nettement des régions R1 à R7. Par contre, la sous-région R8f varie entre la forme et la ligne, ce qui la distingue des autres parties de la région; sa luminosité fait en sorte qu'elle semble être placée au premier plan. Or, par comparaison au reste de la région R8, elle occupe plutôt un arrière-plan. Ce mouvement de va-et-vient crée une forte instabilité. Aussi, le fait que la région R8 soit répétée à six reprises sans que la couleur et la tonalité ne soient changées, elle agit comme «fond» et assure l'homogénéité de l'ensemble du plan pictural.

² D'après le lexique de Saint-Martin, la région R8 est caractérisée comme étant linéaire polydirectionnelle redoublée irrégulière jointe. Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 295.

Alors que les lignes brisées des régions R2 à R7 suggèrent des formes triangulaires, la structure formelle de la région R1 se distingue nettement de ces dernières présentant davantage deux parallélogrammes placés à angle droit, à l'extrémité supérieure gauche de la composition. De par sa structure, notamment la surface périphérique qu'elle couvre à gauche et en haut de la composition, cette région (R1) semble beaucoup plus massive et solide que les autres régions (R2 à R7). La région R2 a également un parallélogramme dans sa partie inférieure lui conférant de la stabilité à sa base, tandis que l'étroitesse de la sous-région R2b suggère davantage la fragilité. Il est en de même pour les régions R3, R4 et R5 où il y a alternance entre des parties larges et des parties plus étroites.

Aussi en supposant que la région R8 soit l'arrière-plan, toutes les régions (sauf la région R8) semblent s'insérer les unes dans les autres. Par exemple, la frontière droite de la région R1 suit le dessin de la frontière gauche de la région R2, par l'intermédiaire de la sous-région R8a, ce qui donne l'impression que ces deux régions s'insèrent l'une dans l'autre. Alors que certaines régions paraissent s'emboîter parfaitement (par exemple les régions R5 et R6), d'autres dénotent des différences importantes entre leur frontière, leur emboîtement étant moins explicite.

4.2.3 Dimensions des régions

Deux principaux facteurs influencent la perception des dimensions des régions dans cette œuvre: leurs frontières et leur luminosité.

Concernant le premier facteur, la région R1 paraît prendre plus de place que toutes les autres en raison de sa construction plus simple et sa position dans le plan pictural. Le fait qu'elle occupe plus du trois-quarts de la périphérie gauche du plan pictural et la moitié de la périphérie supérieure, en plus d'être constituée de formes simples, augmente les qualités dimensionnelles par rapport aux autres régions.

Le fait que plusieurs régions soient composées de formes concaves (R2, R3, R4 et R5) change grandement la perception des dimensions de celles-ci, puisqu'elles produisent l'effet de formes vides, occupant moins d'espace. Les régions R2 à R5, malgré le fait qu'elles occupent un grand espace, semblent plus petites qu'elles ne le sont en réalité parce qu'elles sont composées de lignes brisées, créant des zones minces (R2b, R3b, R4a, R4c, R5a et R5b) et leur conférant ainsi une impression de fragilité.

Les régions R6 et R7 sont massives mais plus petites que toutes les autres régions du plan pictural. Elles n'ont pas, comme R2, R3, R4 et R5 des zones «minces»; elles sont «pleines», sans formes concaves et il est alors plus aisé d'évaluer leurs dimensions.

Servant de fond, la région R8 se poursuit derrière chacune des autres régions (R1 à R7) et semble occuper l'entièreté de la surface du plan pictural. Elle est donc sans contredit la région paraissant la plus grande de toutes, d'autant plus que grâce à sa blancheur, elle est la région la plus lumineuse, son degré élevé de luminosité faisant en sorte qu'elle semble s'extérioriser de ses frontières, tout comme R4 mais de manière plus importante.

Les régions sombres (R1, R2, R3 et R5) semblent plus compactes et celles davantage lumineuses (R4, R6, R7 et R8) paraissent s'«extérioriser» au-delà de leurs frontières, paraissant ainsi plus grandes qu'en réalité.

4.2.4 Vectorialité

Dans l'ensemble de la composition, il est évident que l'axe vertical est privilégié à l'axe horizontal. Par contre, trois zones rappellent l'importance de l'horizontalité et équilibrent le plan pictural: les sous-régions R3a, R4b et R4d forment des pointes se dirigeant sur les limites gauche et droite de l'espace global accordant une expansion virtuelle à l'axe horizontal (ill. 3).

Cependant, les régions R1 et R7 sont deux régions-clés de la composition, en ce que la première (R1) exerce une poussée virtuelle vers le bas-droit du plan pictural arrêtée par la seconde (R7) (ill. 3). Malgré le fait que la région R2 semble bien «assise» sur la frontière inférieure du plan pictural, la pression virtuelle créée sur elle par la région R1 la fait basculer sur la partie supérieure de la région R4. Par contre, comme la région R4 est retenue en sa partie inférieure par la région R7, la poussée exercée initialement par la région R1 est en confrontation avec celle de la région R7. Par le fait même, les éléments contenus entre les régions R1 et R7 semblent comprimés, prêts à se briser si une des deux régions initiatrices de la pression advenait à «céder». Les régions R1 et R7 sont des régions pleines par leur forme qui contraste avec les parties beaucoup plus étroites des régions R2, R3 et R4 (R2a, R2b, R3b, R4a et R4c) ainsi fragilisées.

Suggérant un mouvement ascendant, la diagonale bas-gauche vers haut-droit est extrêmement prégnante et dynamisante. Le fait que de manière générale les régions (sauf les régions R5, R6 et R8) soient plus larges à la limite inférieure qu'à la limite supérieure du plan pictural fait en sorte qu'elles semblent prendre racine au bas de la composition pour s'élancer vers le haut dans une légère inclinaison vers la droite. Cette vectorialité est accentuée par une multiplicité de lignes se dirigeant vers cette direction, comme s'il y avait un point de fuite externe au-delà du plan pictural. La région R2 est celle qui accentue le plus cette vectorialité.

Dans la partie droite du plan pictural, il se produit un tout autre phénomène de glissement plutôt que d'écrasement. La région R5, appuyée sur la frontière droite de la région R7 accuse une obliquité importante mais instable. Sa couleur très dense lui octroie du poids et fait en sorte qu'elle se dirige virtuellement vers le bas, en glissant sur la région R7. Et par le fait qu'elle enveloppe la région R6 au passage, cette dernière est également entraînée dans la chute.

4.3 Reconnaissance iconique

Puisque les régions semblent prendre naissance dans le bas de la toile pour s'élancer vers le haut, l'image réfère indirectement à la végétation. Les couleurs pourraient être associées à celles de la terre, et cela malgré la présence de formes angulaires résolument abstraites.

4.4 Conclusion

L'œuvre *Sans titre* de 1955 (ill. 1) est représentative de la production plasticienne de Jérôme alors qu'il était membre du groupe *Les Plasticiens*. Les formes angulaires et l'utilisation de couleurs chaudes, autant claires que sombres, viennent créer une impression de malaise chez le spectateur. La densité des couleurs de la majorité des régions (surtout R1, R2, R3 et R5) démontre une certaine solidité, allant en contradiction avec les lignes brisées des frontières des régions, référant davantage à la fragilité (surtout aux endroits identifiés par les sous-régions R2b, R3b, R4c, R5a et R5b). Cette impression de malaise, Jérôme l'a cultivée dans la majorité des œuvres plasticiennes des années cinquante.

CHAPITRE V

LES ANNÉES 1960-1969

5.1 Présentation de la production et des œuvres majeures

Pendant les années soixante, Jérôme enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal, puis dans les écoles secondaires de Sorel et de Varennes. Parallèlement, il continue de peindre mais fait très peu d'expositions¹, ce qui explique la faible quantité d'articles concernant sa production pour les années soixante². Néanmoins, sa peinture gestuelle débutée à Paris se poursuit tout au long de la décennie, mais est ponctuée de quelques œuvres typiquement plasticiennes, par exemple *Mire* (ill. 11), qui annoncent ce qui suivra dans la période suivante. Au cours des années soixante, Jérôme explore quatre médiums: le pastel, l'huile, l'acrylique et l'encre de chine.

Une série de pastels, débutée en 1959, donne le ton à une production lyrique caractéristique de cette période (*Sans titre* (ill. 18)). Ces œuvres sont construites de sorte que quelques lignes bien définies orientent le regard du spectateur, tandis que les couleurs sont déployées dans toutes leurs tonalités, mais cette manière de peindre est de courte durée, quelques années seulement, de 1958 à 1960. Par la suite Jérôme reprend le même type de composition mais en utilisant cette fois la peinture à l'huile (*Les chanteurs* (ill. 19)). Alors qu'en 1960 des lignes noires ou blanches accentuaient les plages colorées, dès l'année suivante, ces tracés linéaires disparaissent ainsi que les dégradés, et l'application de la

¹ Voir l'appendice A du présent travail.

² Voir le chapitre II, partie 2.2.2 du présent travail.

peinture tend davantage vers l'aplat, réduisant dès lors les effets de profondeur. Jusqu'en 1964, une sensation de mouvement se dégage des œuvres, autant celles réalisées au pastel qu'à la peinture à l'huile. Un seul axe directionnel est souvent privilégié et la palette de couleur est réduite, mais il subsiste de forts contrastes entre les zones claires et les zones sombres.

Au milieu des années soixante, Jérôme expérimente l'empâtement (*Au grand canal* (ill. 21)). La texture de la peinture à l'huile, accentuée par l'utilisation d'une pâte, lui permet de créer du relief. Malgré les tons lavés encore très présents, quelques touches de couleur à leur plus haut degré de saturation parsèment les œuvres. Cela intensifie les contrastes de tonalités tout en dynamisant le plan pictural et si l'ensemble de la composition demeure harmonieux, il produit néanmoins une impression de violence gestuelle contenue.

Tel que souligné plus haut, malgré une production fortement lyrique, Jérôme fait quelques œuvres plasticiennes dont *Mire* (ill. 11), en 1967. Pour cette œuvre, comme pour les autres du même style, il utilise l'acrylique, médium qu'il privilégiera ultérieurement dans sa peinture typiquement plasticienne. Composées tout au plus de trois couleurs et de quelques-unes de leurs tonalités, ces œuvres ont une texture lisse. La composition est structurée par des lignes sinueuses qui s'entrecoupent en produisant des formes irrégulières mais simples. Donc, contrairement aux huiles et aux pastels du début des années soixante caractérisés par des mouvements unidirectionnels et contrôlés, dans le cas des acryliques, la dynamique est tout autre, dans la mesure où les lignes et les formes, davantage définies, ne suggèrent pas moins de mouvement, mais celui-ci semble plus aléatoire et oblige l'œil à constamment se déplacer sur la surface du tableau.

Le quatrième médium utilisé par l'artiste durant cette décennie est l'encre de chine colorée (*Taches d'encre* (ill. 22)) et il aurait produit plus de deux mille encres entre 1968 et 1971³. Il explore plusieurs procédés pour appliquer l'encre sur le support, dont le glissement du pinceau, le jet diffus et même son souffle pour faire courir les gouttes déposées au hasard. La plupart du temps l'artiste n'attend pas qu'une couleur sèche avant d'en appliquer une

³ Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

autre et cela crée des mélanges étonnants, rendant le passage entre les couleurs très soyeux et doux, rappelant quelque peu les pastels de 1959 et 1960 (*Une lueur dans la nuit* (ill. 10) et *Sans titre* (ill. 18)). C'est la dernière étape avant une production plasticienne très prolifique.

Il est important ici de rappeler que Jérôme tente de se départir de tous ses acquis académiques en vue de peindre de manière instinctive et non calculée, comme on lui avait appris à l'école. Les œuvres lyriques sont alors pour lui un passage obligé vers une peinture principalement basée sur la couleur. Les quelques essais dans le style plasticien réalisés au cours de la décennie ne sont pas encore tout à fait aboutis, puisqu'il conserve une manière lyrique jusqu'en 1971.

5.2. Analyse de l'œuvre *Mire*

Œuvre produite en 1967, *Mire* (ill. 11) est une acrylique sur toile mesurant 100 X 81.5 centimètres. Elle fait partie d'une collection privée. Bien qu'elle ne représente pas la production globale des années soixante de Jérôme, cette œuvre est un tableau charnière qui contient la majorité des caractéristiques du travail plasticien⁴ et annonce ce qui suivra en raison des couleurs traitées en aplat et des lignes droites qui côtoient des lignes sinueuses.

Le plan pictural ressemble à un damier déformé. Environ la moitié des formes se distingue par la couleur noire, l'autre moitié étant soit de couleur bleue, beige, blanche ou grise. Vu la complexité de la composition, l'adéquation d'une région par forme donnerait un nombre beaucoup trop important de régions et c'est pourquoi les lignes droites⁵ ont servi à l'élaboration de l'identification des régions (ill. 12). On voit que neuf lignes droites traversent la composition et forment un éventail jusqu'aux périphéries du plan pictural. Chacune

⁴ D'ailleurs cette œuvre a souvent été utilisée par les auteurs afin d'illustrer la production plasticienne de cette période.

⁵ Ces lignes sont identifiées par la lettre L, accompagnée d'un chiffre. Par exemple L3, L4 et L5. Lorsque la ligne traverse le plan pictural d'une frontière à une autre en passant par le point focal, deux parties sont alors identifiées par l'ajout d'une lettre minuscule, par exemple L1a, L1b. Voir l'illustration 13.

délimite une région croisée par de nombreuses lignes courbes⁶ et sinueuses⁷. Contrairement aux autres analyses qui suivront dans ce mémoire et afin de rendre l'analyse plus claire, je ne parlerai pas ici de sous-régions mais de zones auxquelles j'ai attribué un code composé d'une lettre et d'un chiffre (ill. 14).

5.2.1 Couleur/tonalité

Cinq pôles chromatiques composent l'œuvre *Mire*: le noir, qui concerne environ une forme sur deux, le blanc, le beige, le gris et le bleu, couvrant chacun l'équivalent du un cinquième du plan pictural (ill. 15). Sur la presque totalité de la surface, les formes noires alternent avec les formes bleues, blanches, beiges ou grises. Si la répétition de la couleur noire crée un effet de jonction entre chacune des régions, celles-ci ne contiennent pas toute la gamme des couleurs, qui plus est, se présentent dans un ordre variable sur l'ensemble de la surface.

Tableau 1
Ordre de présentation des couleurs,
en partant de la pointe interne des régions.

Régions	Couleurs				
R1	noir	blanc			
R2	noir	bleu	gris	blanc	
R3	noir	bleu	gris	beige	
R4	noir	bleu	gris	blanc	gris
R5	noir	bleu	gris	beige	bleu
R6	noir	bleu	gris	beige	
R7	noir	bleu	gris	blanc	
R8	noir	bleu			
R9	noir	bleu	blanc		
R10	noir	bleu	beige	gris	
R11	noir	bleu	beige	gris	
R12	noir	blanc	bleu		

⁶ Ces lignes sont identifiées par la lettre C, accompagnée d'un chiffre. Par exemple C1, C2, et C3. Voir l'illustration 13.

⁷ Vu le nombre important de lignes sinueuses, je n'ai identifié que les plus importantes, généralement les plus longues. Ces lignes courbes sont identifiées par la lettre S, suivi d'un chiffre. Par exemple S1, S2 et S3. Voir l'illustration 13.

En raison de la structure du plan pictural, il est difficile d'être catégorique sur les états de jonction/disjonction et cette difficulté relève de la dynamique même du tableau. C'est que deux états se produisent pour un même élément: ce qui est jonction de manière globale devient disjonction dans le particulier. Par exemple, alors que le noir joue le rôle de rassembleur sur l'ensemble de la surface du plan pictural, il devient une importante source de disjonction à l'intérieur des régions et des zones individuelles. Les formes noires offrent un contraste très fort avec celles bleues, les blanches, les beiges et les grises. Mais parfois, ces dernières sont également en état de disjonction entre elles. On sait, par expérience visuelle, que plus une plage colorée occupe une place importante, plus il est facile de la différencier de la couleur avoisinante. Pour preuve, les plages colorées étant de grandes dimensions, les zones Z2 et Z3 ou Z28 et Z27 ne sont pas en état de jonction et demeurent autonomes. Par contre, à quelques endroits sur le plan pictural, cette distinction entre deux plages colorées n'est pas toujours aussi évidente. En se rapprochant du point focal, les formes sont de plus en plus petites et par conséquent, il est difficile de distinguer les chromas les uns des autres. C'est le cas des formes situées dans les régions R2, R3, R4, R5, R6, R7 et R8, circonscrites à l'intérieur de la ligne C4⁸. Cette proximité jumelée au fait que ces surfaces soient de moindre dimension que celles à l'extérieur de la ligne C4, fait en sorte qu'il est difficile de distinguer rapidement les chromas respectifs de chaque élément, surtout à la frontière de la ligne sinueuse S3 (Z81 à Z86). Ce phénomène est également présent dans la zone Z38 où la forme de couleur blanche se rapproche de celles beiges des zones Z25 et Z37.

5.2.2 Frontière/forme

Je l'ai brièvement souligné plus haut, la composition de l'œuvre encourage une centration relativement longue qui permettra la détection des frontières des régions et des zones. Le principal élément responsable de ce principe est la distorsion du motif global qui est à la fois damier et éventail, sans compter que la répétition du chroma noir forme une espèce de trame qui ralentit la détection des frontières des régions. Autre facteur du même ordre: les lignes se poursuivant d'une région à une autre (lignes S et C), altérant ainsi la

⁸ Zones Z45 à Z51, Z57 à Z63, Z69 à Z75 et Z81 à Z87.

capacité de différenciation des régions. Dit autrement, ces lignes distraient le regard et, conséquemment, les régions semblent alors se fondre les unes dans les autres, l'œil ayant à suivre un parcours aléatoire, comme si la mémoire visuelle ne parvenait pas à bien fixer les formes sur leur propre région, cela malgré la présence pourtant évidente des lignes directrices (L) à la base de la composition. Cet effet de fondu est à la base même de l'impression de contraction entre le point focal et la ligne C5. Les lignes C et L étant rapprochées les unes des autres, les formes environnantes sont petites et diffèrent peu chromatiquement. Cela fait en sorte que les lignes L, servant de limites, perdent de leur importance visuelle par rapport aux deux autres lignes (C et S). Et à l'inverse, à l'extérieur de la ligne C5 les lignes L gagnent en importance suggérant un mouvement de rétraction. La distinction des régions est alors plus facile dans cette partie du plan pictural.

Quant aux formes individuelles des régions, elles sont soit triangulaires (R2, R3, R4, R6, R7, R8, R10 et R11), soit quadrilatères (R1, R5, R9 et R12). Dans les deux cas, il s'agit de formes simples régulières asymétriques angulaires. Mais, là encore, dans l'ensemble elles portent à confusion, car il y a entre elles des états de jonction⁹ et de disjonction¹⁰ avec d'autres.

Les régions R5 et R9 sont particulières dans le sens où elles sont de formes quadrilatères, mais visuellement elles se rapprochent davantage de celles de formes triangulaires. Dans le cas de la région R5, cela se traduit par le fait qu'en plus d'être allongées, ses deux frontières prennent source au point focal, créant un angle très aigu. C'est un peu différent pour la région R9 dont l'impression de triangularité est principalement due au fait que les dimensions de la limite droite sont plus imposantes que celles de la limite supérieure. L'importance de la frontière droite atténue celle de la frontière supérieure, faisant en sorte que trois côtés sont détectables, plutôt que quatre. Ces deux régions entrent donc en relation de jonction avec les régions R2 à R4, R6 à R8 et R10 à R11, de formes triangulaires.

⁹ Les régions R1 et R12 sont en état de jonction tout comme les régions R2, R3, R4, R5, R6, R7, R8, R9, R10 et R11

¹⁰ Les régions R1 et R12 sont en état de disjonction avec les régions R2, R3, R4, R5, R6, R7, R8, R9, R10 et R11

Aucune de ces difficultés ne se présente lorsqu'on s'attarde aux frontières des formes composant les différentes zones. Les limites établies par les lignes courbes et droites coïncident avec les variations de chroma. La majorité des formes, quel que soit le type de lignes qui délimitent les pourtours, est juxtaposée à une forme noire. Dans les quelques cas où cette règle ne s'applique pas, une ligne noire marque la frontière entre les deux formes. Il est à noter qu'une forme noire n'en côtoie jamais une autre du même chroma. Étant donné l'alternance entre le noir et les autres chromas dont le degré de tonalité est moindre, visuellement, la distinction des formes individuelles et de leurs frontières se produit très rapidement, d'autant plus que l'application du médium ne suggère aucune texture. Conséquemment, leur irrégularité et leur asymétrie sont prégnantes. Cette stabilité des formes dans un ensemble pourtant extrêmement dynamique est due au fait que les formes noires ne sont pas juxtaposées mais touchent les lignes de pourtour, également noires. Cet agencement des éléments noirs est responsable de l'individualité marquée des formes colorées de gris, blanc, bleu et beige¹¹.

5.2.3 Dimensions des régions

Le dégradé des dimensions des formes individuelles vers le point focal contribue à l'effet de spirale, également suggéré par les lignes C. L'illustration 12 (Segmentation en régions de l'œuvre *Mire*) montre bien que dans la majorité des cas, les régions sont de forme triangulaire et se dirigent vers le même point focal, bien que l'angle d'ouverture de chacune est différent. Par exemple, la pointe du triangle de la région R1 a un angle plus important que ceux des régions R5 et R6. Aussi, certaines de ces régions sont plus longues que d'autres, comme c'est le cas de la région R8, par rapport à la région R3. De là vient la difficulté à évaluer les dimensions de chaque région et ce, même en faisant abstraction du motif de damier déformé.

¹¹ À propos du rôle de la ligne-contour, Paquin a écrit à ce sujet: «Les contours individualisent, tandis que les dimensions généralisent (...)», Nicole Paquin, *L'objet-peinture: pour une théorie de la réception*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1990, p. 99.

La ligne C5 est en quelque sorte le lieu où se produit une démarcation importante entre les grandes et les petites formes composant les régions. À l'extérieur de cette ligne, les formes sont de grandes dimensions, la ligne C venant diviser le plan pictural (C6 à C8). À l'inverse, la diminution des dimensions des formes est plus importante à partir de la ligne C5, puisque les lignes C1 à C4 fragmentent le plan pictural. Or, à deux endroits précis, il semble se créer une disjonction. Il s'agit des régions R1 et R12, où les formes intérieures à la ligne C5 sont plus grandes que celles des autres régions et laissent en quelque sorte «respirer» le regard. C'est également le cas des régions R6 et R9 (Z2, Z9, Z15, et Z25) et des régions où le blanc est présent, surtout lorsqu'il caractérise les formes en périphérie du plan pictural (les régions R1 (Z20 et Z80) et R9 (Z5, Z12, Z18 et Z28)). Ces formes blanches, plus lumineuses que les autres, donnent même l'impression de se poursuivre virtuellement au delà du plan pictural, d'où l'effet d'expansion de l'ensemble de la composition.

5.2.4 Vectorialité

Si, malgré ces allers-retours virtuels (ill. 16), la composition demeure équilibrée, c'est qu'entre le point focal et la ligne C5, des lignes courbes (C), formant des cercles parfaits, renforcent l'effet de centralisation et créent un état de jonction entre les éléments. Simultanément, les lignes droites (L) partant du point focal, produisent l'effet inverse en donnant l'impression de se projeter vers l'extérieur du plan pictural, cela sans amoindrir la centration vertigineuse. Et c'est d'ailleurs ce qui crée l'illusion que les formes extérieures à la ligne C5 paraissent plus grandes qu'elles ne le sont. Ces deux mouvements contradictoires (contraction-expansion) sont surtout redevables de l'agencement des régions R2 à R11, alors que les régions R1 et R12 se distinguent de ce principe en demeurant axées sur une trajectoire davantage horizontale et circulaire et assurant l'équilibre global.

Cependant, l'équilibre de la composition n'encourage aucunement le repos de l'œil sur la surface, cela en raison du pourtour sinueux de certaines formes dont l'irrégularité et la multiplicité des orientations contrastent avec la régularité et l'orientation répétitive des lignes droites L et des lignes courbes C. Mais un facteur contradictoire à cette opposition

complexifie l'organisation spatiale, celui de la rime plastique entre certaines petites formes autour du point focal et les courbes noires. Par exemple, entre la ligne C5 et le point focal, plusieurs frontières des formes suivent la vectorialité des lignes courbes C. Les zones de la région R1 en sont un bon exemple¹². La frontière des formes de la zone Z20, même si elle est sinueuse, suit une direction semblable que celle des lignes C5 et C4, accentuant ainsi la circularité, la centralisation de la composition. Par contre, les frontières des zones les plus près du point focal des régions R2 à R9 suivent davantage les lignes droites L que les lignes courbes C.

5.3 Reconnaissance iconique

Une impression de fleur se produit lorsqu'il y a trois pointes ou plus de formes d'une même couleur qui se juxtaposent et se rejoignent en un seul point et ce motif schématisé est détectable peu importe si la perception est concentrée sur les formes de couleurs blanche, bleue, grise et beige ou sur les formes noires (ill. 17). De surcroît, une même forme peut participer à plusieurs schématisations florales. Aussi cette détection est plus difficile quand plusieurs chromas se côtoient dans un même motif.

Autre schématisation de motif: le croisement des lignes droites (L) avec les lignes courbes (C) jumelé à l'alternance régulière de formes de couleur noire crée un motif quadrillé qui suggère assez clairement un jeu de dard avec sa cible ou sa «mire» comme le propose le titre de l'œuvre, *Mire*.

Aussi, toujours en raison de la composition dynamique et des croisements incessants de courbes et de droites, se détache de l'espace global l'image d'un miroir fracassé, comme si les lignes noires dessinaient les traces de la cassure et les formes noires les morceaux de miroir supprimés. Toutes ces schématisations suggérées ne sont évidemment que le résultat de la quête de la bonne forme.

¹² Zones Z20, Z32, Z44, Z56, Z68 et Z80.

5.4 Conclusion

En résumé: bien qu'il s'agisse d'une œuvre «abstraite», l'organisation de l'espace, le tracé des formes individuelles, la quasi-fusion des chromas, particulièrement autour de la cible, la pluri-orientation des formes et des régions sont autant de facteurs qui n'offrent que quelques espaces et quelques moments de centration aisée au regard, d'où l'émergence de schématisations transmutes en «motifs», tels les fleurs ou le miroir brisé, lequel d'ailleurs s'apparente aux œuvres que Jérôme réalisa dès les débuts de la décennie (*Sans titre* (ill. 18) et *Les chanteurs* (ill. 19)). Tant cette œuvre reconduit certaines traces de la production antérieure de l'artiste au cours des années soixante, tant elle annonce ce qui suivra, plus géométrique, plus «construit», plus plasticien.

CHAPITRE VI

LES ANNÉES 1970-1979

6.1 Présentation de la production et des œuvres majeures

La décennie soixante-dix est une période décisive pour Jérôme. Le professorat lui prenant beaucoup de temps, il ne peut mener de front ses recherches picturales tout en enseignant. Il abandonne alors son rôle de pédagogue en 1972 pour se consacrer entièrement à sa peinture et, dès lors, plusieurs galeries exposent ses œuvres et il participe à de nombreuses expositions collectives. Ces diverses activités donnent lieu à une fortune critique considérable et le nom de l'artiste est de plus en plus fréquemment cité dans les livres d'histoire de l'art québécois et canadien¹. En 1978, l'Académie Royale des Arts du Canada le récompense pour ses efforts.

En 1971, il délaisse l'encre de chine, dont il avait débuté l'utilisation en 1968 (*Taches d'encre* (ill. 22) et *Sans titre* (ill. 36)), pour adopter l'acrylique. La période gestuelle, qui aura duré plus de dix ans, fait place à une production plus géométrique et typiquement plasticienne, bien qu'il revienne ponctuellement à un style plus lyrique et parfois même figuratif et cela, disait-il, pour se reposer des formes et des couleurs de sa production plasticienne². En plus d'avoir des changements considérables au niveau de la ligne, de la forme et de la couleur, un facteur particulier marque les œuvres plasticiennes de cette décennie: la toile est laissée à l'état brut à plusieurs endroits, faisant partie intégrante de la

¹ Voir la note 1 du chapitre II de ce présent travail.

² Entretiens avec l'artiste entre 2001 et 2004, Montréal.

composition (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23), *Marécage ininterrompu* (ill. 37), *Un temps de Saint-Ours* (ill. 38), *L'envers de l'eau* (ill. 39), *La course sous le vent* (ill. 40) et *Les heures chaudes* (ill. 41)). À partir de 1972, ces fragments de toile sans pigment sont utilisés pour diviser l'espace pictural en différentes régions. Par exemple, dans les œuvres de 1973 (*L'envers de l'eau* (ill. 39)) et 1974 (*La course sous le vent* (ill. 40)), quatre régions sont individuellement séparées par une bande de toile écrue, non peinte. En 1976 (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23)), le fond brut est irrégulièrement couvert par le dessin. L'espace de la toile brute laissé à découvert n'empêche pas le motif d'envahir une portion importante de la totalité de la surface (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23), *L'envers de l'eau* (ill. 39), *La course sous le vent* (ill. 40) et *Les heures chaudes* (ill. 41)).

Quant au tracé linéaire, il se transforme tout au long de la décennie. En 1971, les lignes semblent avoir été dessinées aléatoirement (*Marécage ininterrompu* (ill. 37)); en 1973, elles sont sinueuses et de différentes largeurs (*L'envers de l'eau* (ill. 39)) et assurent la liaison entre les formes circulaires telles des tentacules. L'année suivante, elles se multiplient et dessinent des formes qui rappellent le motif d'un réseau électronique (*La course sous le vent* (ill. 40)). Au milieu des années soixante-dix, les lignes deviennent des pourtours de motifs clairement formés (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23) et *La course sous le vent* (ill. 40)); à partir de 1978, elles se font de plus en plus discrètes et tendent même à se fondre aux motifs (*Les heures chaudes* (ill. 41)).

Ces modifications dans le tracé produisent évidemment l'émergence de formes de plus en plus autonomes. Dans une œuvre de 1971 (*Marécage ininterrompu* (ill. 37)), il s'agit de lignes-objets alors qu'en 1972 et 1973 (*Un temps de Saint-Ours* (ill. 38) et *L'envers de l'eau* (ill. 39)), les formes s'affirment un peu plus pour devenir, à partir de 1974 (*La course sous le vent* (ill. 40)), des formes géométriques proprement dites. En 1978, ce sont les couleurs qui prennent le dessus et «dessinent» des formes géométriques très complexes soit juxtaposées, soit emboîtées les unes dans les autres (*Les heures chaudes* (ill. 41)).

Au cours de ces années, Jérôme expérimente avec des couleurs qui rappellent les milieux marins et terrestres, tels le bleu, le marron, le jaune-or, l'orange brûlé souvent accompagnés ou même mélangés à du gris avant d'être appliqués sur la toile, ce qui neutralise l'image en réduisant sa luminosité. Cependant, au cours des dernières années de la décennie, les couleurs deviennent lumineuses et affranchies.

6.2 Analyse de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*

Produite en 1976, l'œuvre *Cirque 6 la nuit*³ (ill. 23) est une acrylique sur toile mesurant 22 X 35.5 centimètres et fait partie d'une collection privée. Dernier élément d'un groupe de six tableaux (*Cirque 1 la nuit* (ill. 31), *Cirque 2 la nuit* (ill. 32), *Cirque 3 la nuit* (ill. 33), *Cirque 4 la nuit* (ill. 34), *Cirque 5 la nuit* (ill. 35) et *Cirque 6 la nuit* (ill. 23)), cette œuvre demeure autonome en raison de ses qualités plastiques en plus de se différencier des autres œuvres de la série de par ses dimensions⁴. Plusieurs caractéristiques de la production des années soixante-dix y sont reconduites, tels les couleurs en aplat, le réseau linéaire et, surtout, la présence du support à l'état brut, principal élément distinctif de cette décennie.

L'œuvre *Cirque 6 la nuit* est représentative du passage des formes aux frontières irrégulières, par exemple dans *Marécage ininterrompu* (ill. 37), vers des compositions très structurées où des instruments de précision, tels des compas et des règles, ont été utilisés pour régulariser les limites des formes, comme par exemple dans *La course sous le vent* (ill. 40). On retrouve ces deux types de frontières dans l'œuvre ici étudiée.

L'image peut être partagée en quatorze régions (ill. 25) et quatre super-régions (ill. 26), et est composée de couleurs (le blanc, le gris et le noir) se répétant d'une région à l'autre. Une partie de l'œuvre se distingue nettement du reste du plan pictural puisqu'elle n'est pas recouverte de pigment (R7). Aussi, cette œuvre est caractérisée par un réseau de

³ Une reconstitution à l'ordinateur a été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale. Cette reconstitution (ill. 24) a été le principal outil pour faire cette analyse.

⁴ Les cinq premières œuvres de la série mesurent 27 X 35 centimètres alors que *Cirque 6 la nuit* mesure 22 X 35.5 centimètres.

lignes à l'avant-plan (ill. 27), autant droites que sinueuses, reliant des formes circulaires. Le plan intermédiaire (ill. 28) et l'arrière-plan (ill. 29) sont principalement ponctués de formes angulaires⁵.

6.2.1 Couleur/tonalité

Quatre pôles chromatiques composent l'œuvre *Cirque 6 la nuit*: le noir, le blanc, le gris et le beige. À l'exception du chroma beige (R7), les couleurs sont présentes dans plusieurs régions et le gris paraît à des degrés différents de tonalité, créant ainsi des rapprochements entre certaines régions. Voici la répartition des chromas dans chacune des régions⁶:

- R1, R2, R4, R5 et R6: gris moyen et gris pâle
- R3: blanc et gris pâle
- R7: toile de lin sans pigment (beige)
- R8 et R10: gris foncé et noir
- R9: gris pâle et noir
- R11, R13 et R14: blanc et gris moyen
- R12: noir et gris foncé

Des états de jonction se produisent entre des régions composées de mêmes couleurs et tonalités placées dans le même ordre (R1, R2, R4, R5 et R6; R8 et R10; R11, R13 et R14). Aussi, des régions peuvent se partager un même chroma, celui-ci étant toutefois placé dans une profondeur topologique différente selon la région. Par exemple, les régions R9 et R12 ont en commun la couleur noire, en avant-plan pour la première et en arrière-plan pour la seconde.

⁵ Il est à noter que lorsqu'il est question de «région», seuls deux plans sont présents; l'arrière-plan et l'avant-plan. Par contre, il est question d'arrière-plan, de plan intermédiaire et d'avant-plan lorsqu'on parle de super-région puisque les arrière-plans de deux régions différentes peuvent se présenter dans des profondeurs topologiques distinctes, créant ainsi trois plans. La région R7 constitue à elle seule une profondeur topologique qui lui est unique, se situant derrière l'arrière-plan ci-haut identifié.

⁶ En partant de l'arrière-plan vers l'avant-plan. Voir les illustrations 27, 28 et 29 pour la présentation des différents plans et l'illustration 25 pour la segmentation en régions.

Le tableau suivant indique les régions partageant les mêmes couleurs et tonalités, même si elles sont placées dans des profondeurs topologiques différentes, démontrant ainsi un état de jonction:

Tableau 2
États de jonctions d'après les couleurs et tonalités caractérisant les régions

Les régions		Couleurs et tonalités
Arrière-plan de R1, R2, R4, R5 et R6	Avant-plan de R11, R13 et R14	Gris moyen
Avant-plan de R1, R2, R3, R4, R5 et R6	Arrière-plan de R9	Gris pâle
Arrière-plan de R3	Arrière-plan de R11, R13 et R14	Blanc
Arrière-plan de R8 et R10	Avant-plan de R12	Gris foncé
Avant-plan de R8, R9 et R10	Arrière-plan de R12	Noir

Mais ces mêmes régions peuvent également entretenir un état de disjonction de par un autre chroma qui les distingue. Pour reprendre l'exemple des régions R9 et R12, la région R9 est caractérisée par un gris pâle en arrière-plan et un gris foncé marque l'avant-plan de la région R12, ce qui les met en état de disjonction.

Les super-régions SR1 et SR3 (ill. 26) sont constituées de manières semblables au niveau chromatique: l'arrière-plan⁷ est caractérisé par le chroma le plus pâle (ill. 29), le plan intermédiaire⁸, par le chroma le plus foncé (ill. 28), et l'avant-plan par un chroma de tonalité moyenne (ill. 27). La super-région SR2 est construite de manière différente: son arrière-plan est constitué du chroma le plus pâle, tout comme les super-régions précédentes, mais son plan intermédiaire est peint d'une tonalité plus pâle que l'avant-plan, alors que dans les super-régions SR1 et SR3 c'est l'inverse qui se produit.

⁷ L'arrière-plan de ces super-régions correspond à arrière-plan des régions R3, R9, R11, R13 et R14. Voir le Tableau 3, Tableau de correspondance des différents plans entre les régions et les super-régions.

⁸ Le plan intermédiaire de ces super-régions correspond à l'arrière-plan des régions R1, R2, R4, R5, R6, R8, R10 et R12. Voir le Tableau 3, Tableau de correspondance des différents plans entre les régions et les super-régions.

Tableau 3
Tableau de correspondance des différents plans
entre les régions et les super-régions

Région	Super-région	Couleur
Arrière-plan de R3	Arrière-plan de SR1	Blanc
Arrière-plan R1, R2, R4, R5 et R6	Plan intermédiaire de SR1	Gris moyen
Avant-plan de R1, R2, R3, R4, R5 et R6	Avant-plan de SR1	Gris pâle
Arrière-plan de R9	Arrière-plan de SR2	Gris pâle
Arrière-plan de R8 et R10	Plan intermédiaire de SR2	Gris foncé
Avant-plan de R8, R9 et R10	Avant-plan de SR2	Noir
Arrière-plan de R11, R13 et R14	Arrière-plan de SR3	Blanc
Arrière-plan de R12	Plan intermédiaire de SR3	Gris foncé
Avant-plan de R11, R12, R13 et R14	Avant-plan de SR3	Gris moyen

Excluant la super-région SR4 (R7), plusieurs tonalités de gris ont été utilisées sur l'ensemble du plan pictural, mais les faibles variations tonales de certains gris donnent l'impression que seulement trois tonalités de ce chroma auraient été utilisées d'une région à l'autre. Par exemple, dans la super-région SR1, la tonalité du gris en avant-plan se rapproche beaucoup de celle en arrière-plan de la super-région SR3. Même situation pour le gris du plan intermédiaire de la super-région SR1 et celui en avant-plan de la super-région SR3. Ces faibles variations tonales sont perceptibles qu'après de longs moments de centration.

Dans certaines régions, les contrastes tonaux et chromatiques sont parfois très forts⁹ alors qu'ailleurs, les différences de luminosité sont plus faibles¹⁰, faisant en sorte que les formes se distinguent moins bien. Dans les cas où cette différenciation se fait de manière moins évidente, la loi d'égalisation des couleurs est très manifeste. Par exemple, dans les régions R8 et R10, le gris en arrière-plan se confond avec le noir en avant-plan; les deux s'amalgament pour ne former qu'une seule et même forme. Ce phénomène est également présent dans la région R12 où les deux gris utilisés ont tendance à s'égaliser pour ne former qu'une seule couleur, un gris foncé. Cette manifestation est moins marquante dans les autres régions puisqu'il y a de plus forts contrastes entre l'arrière et l'avant-plan de ces dernières.

⁹ Par exemple les régions R1, R4, R5 et R6.

¹⁰ Par exemple les régions R8 et R10.

Dans toutes les régions, sauf la région R7, l'application du médium fait en sorte qu'on ne voit pas de texture laissée par le pinceau. Par contre, à ces mêmes endroits, on sent la trame du support. Les dimensions de l'œuvre (22 x 35.5 centimètres) font en sorte qu'elle peut être adéquatement vue dans sa globalité même de près, dans lequel cas la texture de la toile de fond est facilement perceptible. La région R7 joue un rôle particulier au niveau de la chromaticité et de la texture puisque qu'à cet endroit, la toile est laissée à découvert et cela a pour conséquence que le tissage serré de cette portion de la composition globale offre un très fort contraste textural d'avec les régions avoisinantes recouvertes de pigments vivement colorés.

6.2.2 Frontière/forme

Dans l'ensemble de la composition, la relation figure/fond est fortement marquée et donne une impression de continuité d'une forme sous une autre semblant être trouée. Les éléments en avant-plan (ill. 27) se prolongeant d'une région à une autre ont le rôle de figure, tandis que ceux en arrière-plan (ill. 28 et 29) ont la fonction de fond¹¹. Ainsi, certaines régions sont intimement liées et forment des super-régions (ill. 26). Le processus de bonniformisation fait en sorte que les éléments composant l'arrière-plan et le plan intermédiaire des super-régions donnent l'impression qu'il s'agit de formes régulières amalgamées tandis qu'elles sont en réalité composées de plusieurs petites formes. Par conséquent, les éléments en avant-plan semblent «troués», laissant voir les formes «pleines» du fond.

Les éléments, autant ceux en avant-plan qu'au plan intermédiaire et en arrière-plan, semblent se poursuivre d'une super-région à une autre (ill. 30). La région R7 ne vient pas interrompre la continuité des lignes ou des formes et ce, même si ces dernières changent de couleurs d'une région à l'autre. Cela produit, entre autres, des formes plus simples, surtout dans la profondeur topologique correspondant au plan intermédiaire (ill. 28). C'est le cas par exemple des régions R5 et R8, à l'exception de la région R7, formant un trapèze.

¹¹ Voir la note 5 de ce chapitre.

Aussi, des rapports gestaltien existent entre certaines régions par le fait que leurs frontières constituent des lignes continues, soient droites ou courbes mais toutes très régulières. C'est le cas, entre autres, des régions R8, R9 et R10, d'autant plus que ces trois régions sont isolées des autres par la région R7, qui les entoure presque complètement. C'est pourquoi je les ai regroupées en une super-région (SR2). Cela est également le cas des régions R3, R4, R5 et R6, leurs frontières côtoyant celle de la région R7, ainsi que pour les régions R11, R12 et R13, suivant également la frontière de la région R7.

6.2.3 Dimensions des régions

Le contraste le plus important quant à la taille des régions est celui qui se produit entre la région R11 (la plus petite) et la région R3 (la plus grande). Ces deux régions ont des formes irrégulières et semblent se poursuivre à l'extérieur du plan pictural, augmentant virtuellement leurs dimensions factuelles. Quant aux régions R1 et R6, ainsi que les régions R2, R4 et R5, malgré leur répartition sur le plan pictural, elles sont en état de jonction en raison de leurs dimensions semblables. Par contre la région R5 paraît plus grande qu'elle ne l'est en réalité, car la région R8 la «complète» et elles forment ensemble un élément relativement de grande surface (ill. 30). Il en va de même pour les régions R6 et R10. La complétude entre ces régions est tellement forte que leur taille individuelle a beaucoup moins d'impact que les amalgames.

Les différentes dimensions des formes circulaires composant les régions sont de haute importance, car c'est grâce à elles que s'établit la profondeur topologique de la totalité de l'image. Voici l'ordre des régions dans lesquelles elles se présentent, de la plus grande à la plus petite: R2, R4, R6, R3, R5, R14, R1, R8, R9, R10, R12 et R13.

6.2.4 Vectorialité

Dans cette composition la verticalité est plus importante que l'horizontalité, car seules les régions R3, R4, R6 et R11 sont disposées sur cet axe. Quant à la région R7, une des plus importantes de l'ensemble, elle s'étale sur les deux plans, ce qui stabilise l'équilibre du plan général. Mais comme pour les autres variables, entre autres les dimensions des formes et des régions, la jonction de certaines régions trace ici des axes verticaux ou horizontaux, malgré les différentes orientations des formes individuelles. Par exemple, le jumelage des régions R6 et R10 produit un effet de verticalité et ce, même si la région R6 est légèrement plus horizontale que verticale et que la région R10 occupe un espace aussi large que haut. Il en est de même pour l'union des régions R5 et R8 ainsi que R1 et R2.

Bien que l'ensemble de la composition soit fortement orienté sur un axe vertical, l'équilibre axial est assuré par les frontières de certaines régions qui forment des lignes virtuelles horizontales. Entre autres, la ligne constituée par les frontières supérieures des régions R8, R9 et R10 souligne cette direction. Aussi, certaines lignes intégrées aux éléments en avant-plan de la composition accentuent l'horizontalité, par exemple, l'orientation générale des régions R2, R8, R9 et R10.

L'équilibre est également assuré par l'orientation diagonale de regroupements de régions parfois parallèles. Sur ce point, la ligne virtuelle traversant les régions R3, R4, R5 et R6 est particulièrement importante. Elle est au centre de la composition et relie les deux coins opposés du plan, c'est-à-dire celui en bas à gauche avec celui en haut à droite. Il y a également d'autres lignes virtuelles parallèles positionnées en diagonale mais elles sont de moindre importance, quoiqu'elles aient pour fonction de maintenir la tension sur la totalité du plan pictural.

6.3 Reconnaissance iconique

De par l'organisation des nombreuses lignes présentes dans le plan pictural, il est possible de faire une relation avec une carte représentant le plan d'une ville européenne, tracée de manière très minimaliste. Les lignes droites et courbes illustreraient des rues et ruelles et les formes circulaires, des carrefours giratoires. Il ne manquerait que les noms des rues et l'indication des lieux et édifices importants. Les éléments en arrière-plan seraient alors les zones montrant les limites des différents quartiers ou arrondissements de la ville cartographiée et la toile laissée à l'état brut représenterait un cours d'eau, les rues et ruelles passant dessous par des tunnels.

6.4 Conclusion

L'œuvre *Cirque 6 la nuit* est représentative à la fois de la simplicité et de la complexité que peuvent atteindre les œuvres de Jérôme. Leur simplicité relève de l'épuration des frontières des formes, du nombre restreint de couleurs et du faible degré de relief sur l'ensemble du plan pictural. Par ailleurs, la complexité repose sur la répétition des formes et des lignes, une structure à multiples plans et orientations et la présence de certaines zones laissées à l'état brut laissant voir la toile de fond. Toutes ces caractéristiques rappellent les œuvres plasticiennes des années soixante-dix et il s'en dégage une impression de force et d'assurance stylistique non égalées dans les œuvres des décennies précédentes, ce que les critiques ont d'ailleurs souligné¹². Cette période de la production de Jérôme est peut-être celle qui a valu à Jérôme la plus grande reconnaissance.

¹² Voir le chapitre II du présent travail.

CHAPITRE VII

LES ANNÉES 1980-1989

7.1 Présentation de la production et des œuvres majeures

Pour Jérôme les années quatre-vingts sont marquées par de nombreux changements, tout autant sur le plan professionnel que sur le plan de la pratique picturale. La vente de ses tableaux baisse considérablement, bien que les expositions se poursuivent¹ et que la fortune critique continue², du moins dans la première moitié de cette décennie. À partir de 1984 et ce jusqu'en 1991, aucun article n'est exclusivement consacré à l'artiste et il est difficile d'expliquer ce désintéressement.

Alors que dans la décennie précédente, ce qui caractérise la production de Jérôme est la présence de la toile à l'état brut et les réseaux de lignes, en 1980, c'est la multiplicité des couleurs appliquées en aplat qui divisent les formes simples autant circulaires qu'angulaires. Jusqu'en 1985, les œuvres sont principalement de couleurs sombres et terreuses (*Gynécée* (ill. 51) et *Minestrel neuvième* (ill. 52)) sauf pour quelques exceptions (*Élans rompus* (ill. 50)), tandis qu'au cours de la deuxième moitié de la décennie, les couleurs flamboyantes et lumineuses éclatent sur la surface (*Joyaux-vivaces* (ill. 42), *Aux sables mauves* (ill. 53) et *Mousquetaire 7* (ill. 54)).

¹ Voir l'appendice A du présent travail.

² Voir le chapitre II et la bibliographie du présent travail.

Les deux premières années de la décennie sont dans la lignée de la production de la fin des années soixante-dix (*Les heures chaudes* (ill. 41)) avec des juxtapositions de tons en dégradés; des formes simples; des plages qui laissent apparaître la toile brute (*La terre ruisselle* (ill. 49)). La palette de couleur se situe dans les bleus rompus et les marrons et quelques lignes, très discrètes, rappellent les réseaux de la décennie précédente; les formes courbes disparaissent totalement et sont remplacées par des formes angulaires; seules les limites des zones de toile laissées à découvert demeurent irrégulières et courbées. La caractéristique la plus marquante de cette période est le principe de forme sur fond qui tend à s'estomper dans des compositions totalement en aplat (*Élans rompus* (ill. 50), *Gynécée* (ill. 51) et *Minestrel neuvième* (ill. 52)).

En 1983, les dégradés en tons mis en aplat font place à un motif rayé (*Élans rompus* (ill. 50) et *Gynécée* (ill. 51)). La toile est totalement recouverte de pigment et les formes simples et régulières sont davantage autonomes que dans les œuvres réalisées au cours des années précédentes, mais elles se complexifient grâce à l'ajout de lignes qui créent des zones vivement colorées à l'intérieur même des régions plus sombres. C'est le cas du tableau *Élans rompus* (ill. 50) où une forme ovale en bas à droite, qui se poursuit virtuellement hors cadre, est subdivisée par des zones en aplat et des lignes-objets de teintes diverses.

À partir de 1985, Jérôme épure ses compositions et revient en quelque sorte à une certaine sobriété linéaire et chromatique en privilégiant des contrastes de tonalité plutôt que de chromaticité (*Gynécée* (ill. 51)). Les rayures demeurent, mais la relation forme sur fond est extrêmement ambiguë. Ces rayures disparaissent progressivement dans les années suivantes et, à partir de 1987, le principe de forme sur fond revient en force mais cette fois dans des jeux de superpositions transparentes (*Joyaux-vivaces* (ill. 42), *Aux sables mauves* (ill. 53) et *Mousquetaire 7* (ill. 54)). Cette période de la pratique picturale de l'artiste est caractérisée par la répétition de motifs circulaires traités en aplat comme des cibles qui, cependant, sont tout à fait étrangères à celles des années soixante (*Mire* (ill. 11)). La couleur s'affirme définitivement comme élément de composition majeur et la simplicité du plan pictural atteint son paroxysme en 1988 (*Aux sables mauves* (ill. 53)).

7.2 Analyse de l'œuvre *Joyaux-vivaces*

L'œuvre *Joyaux-vivaces*³ (ill. 42), produite en 1987, est une acrylique sur toile mesurant 12 X 24 centimètres et fait partie d'une collection privée. Ses qualités formelles font en sorte qu'elle est le point phare de la production plasticienne de Jérôme pendant les années quatre-vingts: elle marque le passage des compositions complexes à celles plus épurées, de l'utilisation des formes angulaires à celles courbes et surtout de l'usage de couleurs appliquées en aplat et de plus en plus affirmées par leur haut degré de saturation et de luminosité. Ainsi, dans cette œuvre les chromas, autant lumineux que sombres, ainsi que les formes arrondies, génèrent une impression d'étrangeté quant aux relations entre les éléments.

7.2.1 Couleur/tonalité

L'œuvre *Joyaux-vivaces* est composée de quatorze régions (ill. 44) et de six pôles chromatiques: il y a présence des trois couleurs primaires (bleu⁴, jaune⁵ et rouge⁶), d'une couleur secondaire (vert⁷), ainsi que du gris⁸ et du noir⁹. Chacune des couleurs est appliquée parfaitement en aplat, ne suggérant aucune texture, mise à part celle du support¹⁰. Contrairement aux régions rouge et jaunes, démontrant un très haut degré de saturation et de luminosité, le bleu des régions R1, R2, R6 et R14 a été désaturé par l'ajout soit de blanc, de noir ou de gris. Malgré le fait que ces régions partagent le même pôle chromatique, il se crée un état de disjonction au sein même du groupe, cela étant dû à de forts contrastes de tonalité. Ainsi, les régions R1, R2 et R14 se regroupent et la région R6 très foncée se joint davantage aux régions noires R3, R7 et R11 et semble se fondre aux régions R3, R7 et R11. La tonalité

³ Une reconstitution à l'ordinateur a été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale. Cette reconstitution (ill. 43) a été le principal outil pour faire cette analyse.

⁴ Présent dans les régions R1, R2, R6 et R14.

⁵ Présent dans les régions R5, R9 et R12.

⁶ Présent dans la région R10.

⁷ Présent dans la région R13.

⁸ Présent dans les régions R4 et R8.

⁹ Présent dans les régions R3, R7 et R11.

¹⁰ Il est important de mentionner que sur l'œuvre originale (ill. 42), le temps a laissé des traces: quelques impuretés la salissent. Ces saletés font ressortir la trame du support.

de ces quatre régions juxtaposées paraît s'égaliser et fait en sorte que les frontières sont plus difficiles à détecter par comparaison aux régions R11 et R12 dont la tonalité et le chroma diffèrent.

Aussi, la couleur de la région R7, intégrée dans le pôle chromatique noir, n'est pas aussi saturée que le noir caractérisant les régions R3 et R11. Il n'en demeure pas moins qu'il y a un fort état de jonction entre ces trois régions.

Les régions grises (R4 et R8) sont particulières dans le sens où elles entrent en jonction avec chacune des autres régions du plan pictural, peu importe leur pôle chromatique. Cela s'explique par le fait qu'il n'existe pas de couleur complémentaire à ce gris, dit «neutre»; cette couleur semble alors se «teinter» de la complémentaire de la région qui la juxtapose. Par exemple, le gris de la région R4 paraît verdâtre par comparaison au rouge de la région R10. Cette même région grise tend vers le violet vu sa proximité avec la région jaune R5. Ces modulations chromatiques explicites dans les régions grises sont dues à la neutralité du chroma et relèvent du phénomène de la loi du contraste chromatique simultané. De ce fait, un fort effet de vibration aux limites des régions environnantes est détectable, faisant se joindre les régions grises à toutes les régions du plan pictural.

La région jaune R12, même si elle est chromatiquement exactement identique aux régions R5 et R9, ne semble pas aussi lumineuse et rayonnante, car elle est beaucoup plus petite et que, de plus, elle côtoie une région verte (R13), qui contient obligatoirement du jaune. Par le fait même, les deux chromas, jaune et vert, donnent l'impression de s'égaliser: le jaune perd de sa qualité lumineuse et le vert se bonifie légèrement de jaune, grâce à la loi de l'égalisation des couleurs.

Aussi, les régions jaunes (R5, R9 et R12) sont en état de jonction par leur chromaticité semblable et incitent l'œil à créer un triangle virtuel dont la pointe repose sur le bas de la composition donnant ainsi un contre poids aux formes plus atténuées mais plus grandes du haut de la composition. La proximité de la région rouge R10 accentue cet équilibre, bien qu'elle soit disjointe des régions jaunes. Quant à l'équilibre gauche droite de

la partie inférieure de l'image, il est assuré par la présence de deux régions individuellement colorées de jaune (R10) et de vert (R13) qui entrent en relation de jonction grâce à leur complémentarité chromatique.

7.2.2 Frontière/forme

Cette image contient trois types de formes: des formes simples irrégulières asymétriques droites et courbes¹¹ et des formes simples régulières asymétriques droites et/ou courbes¹². Les régions R3 à R13 constituent la figure tandis que les régions R1, R2 et R14 composent le fond. Les régions R1, R2 et R14, en plus d'avoir la même couleur ainsi qu'une tonalité semblable, occupent plus de périphérie que les régions R3 à R13; elles semblent donc se poursuivre derrière les régions R3 à R13, leur donnant ainsi le rôle de fond. Par le fait même, les régions R3 à R13 sont ramenées à l'avant-plan, tenant le rôle de «figures».

Les régions R3 et R8 sont en état de jonction puisque qu'elles ont une même structure de base, c'est-à-dire une forme courbe accompagnée d'un appendice (R3a et R8a). Leurs appendices se répondent et font en sorte que les deux régions sont reliées l'une à l'autre.

La ligne qui contourne les frontières des différentes régions produit des regroupements de super-régions (ill. 45). C'est le cas des régions R3, R4 et R10 (SR1), R5, R6, R7 et R11 (SR2), R8 et R9 (SR3), R12 et R13 (SR4) et R1, R2 et R14 (SR5), mais il en ressort des états de disjonction en raison de la forme géométrique et du chroma de chacune.

La continuité virtuelle des frontières de certaines régions crée des points de rencontre à l'intérieur et à l'extérieur du plan pictural (ill. 46). La ligne formée par la frontière des régions R12 et R13 rejoint celle des régions R1 et R10 (point A). Les lignes courbes des régions R8, R9, R12 et R13 se rencontrent aussi à l'extérieur du plan pictural (point B). Il en

¹¹ Les régions R1, R2, R3, R6, R8, R10, R11 et R14.

¹² Les régions R4, R5, R7, R9, R12 et R13.

est de même avec le point C mais ce dernier est situé à l'intérieur de la composition. Toutes ces relations entre les éléments unifient la structure du tableau.

Il y a également un point de rencontre de plusieurs régions, sans que leur frontière ne soit poursuivie virtuellement. Il s'agit du point D¹³ (ill. 46). Les frontières de ces régions se continuent alors d'une région à une autre tout en restant régulières, cela participant de l'unité de l'ensemble.

7.2.3 Dimensions des régions

La région R1 située dans la partie supérieure de la composition est, sans contredit, celle qui occupe le plus d'espace, puisqu'elle se prolonge virtuellement hors-champ en haut, à gauche et à droite de l'image (ill. 47). Les deux régions R2 et R14, bien que plus petites et, par conséquent, plus autonomes, répondent cependant au même principe de l'extension virtuelle au-delà de l'espace global. Puisque ces trois régions (R1, R2 et R14) partagent le même chroma et sensiblement la même tonalité, elles donnent l'impression d'une poursuite derrière la figure à l'avant-plan (formée des régions R3 à R13), augmentant ainsi le rapport entre ces régions et les raccordant en un seul et même élément. Cela fait en sorte que ces régions paraissent plus grandes qu'elles ne le sont en réalité.

Concernant les régions constituant la forme (R3 à R13), la région R8, ouverte à son extrémité droite (R8a) occupe davantage d'espace que les autres régions (R3 à R13) et cette ampleur est marquée par la superposition partielle de la région R7, les faisant se jumeler en un seul élément. Par ailleurs, les régions R3, R10, R11, R12 et R13 se poursuivent virtuellement à l'extérieur du plan pictural, les faisant paraître plus grandes qu'elles ne le sont, mais l'effet est moins fort que pour la région R8 puisque ces régions ont une fin à l'extérieur du plan pictural (ill. 47).

¹³ Les régions R6, R7, R8, R11, R12 et R13.

En vertu de la nature même des propriétés chromatiques en rapport avec la perception visuelle, les régions ayant des couleurs très lumineuses semblent prendre plus d'expansion que celles dont la couleur est plus sombre. Ainsi, à travers le regard porté sur l'image, les régions R5, R9, R10 et R12 poussent illusoirement leurs frontières et cela est d'autant plus accentué qu'elles sont juxtaposées à d'autres régions de luminosité très faible.

Aussi, la forme circulaire de certaines régions (R4, R5, R7, R8, R9, R12 et R13), produit un effet de centralisation et donne l'impression que ces régions se referment sur elles-mêmes, se contractent et réduisent leur taille.

7.2.4 Vectorialité

La localisation des régions R3, R6, R8 et R9 dans la partie supérieure du support rectangulaire accentue l'horizontalité du plan pictural. De plus, l'agglomération des régions de la partie inférieure qui agit comme «pilier» supportant la partie supérieure produit une poussée verticale inverse et assure l'équilibre de la composition. Mais cela est également dû aux dimensions du support. Par exemple, le tableau est deux fois plus large que haut (24 centimètres de large par 12 centimètres de haut), mais l'étalement des régions supérieures amplifie l'impression de largeur. Le principe est ici complexe car, d'une part, les régions (R4, R5, R7, R8, R9, R12 et R13) sont closes et repliées sur elles-mêmes en raison de la courbure de leurs pourtours mais d'autre part, en tant que rimes géométriques elles se déploient vers la gauche et la droite. Mais c'est à la droite du plan que les formes courbes se développent davantage (R5, R7, R8, R9 et R13), alors qu'à gauche, les régions R3, R4 et R12 retiennent la composition sur la surface. Les frontières circulaires, suffisamment longues pour supposer un retour sur elles-mêmes, font en sorte que les régions semblent s'envelopper les unes les autres et suggèrent au regard du spectateur un retour constant vers le centre de la composition.

La dynamique globale de l'image est cependant accentuée par une diagonale très forte et deux obliques complémentaires (ill. 48, lignes A, B, C). La ligne A suit les frontières factuelles des régions R14, R13, R8, R7, R12, R11, R6, R5, traverse virtuellement les régions

R4 et R3 et ressort pour frôler la limite supérieure de la région R3a. Cette ligne mi-factuelle mi-virtuelle est extrêmement importante car, entre autres choses, elle accentue la continuité virtuelle de la région R3A hors de l'image. L'oblique B trace la frontière entre R2 et R10 et «relève» d'une certaine manière le poids gravitationnel de la région R3 colorée de noir. Quant à l'oblique C qui traverse les régions R13, R12, R10, R4 et l'extrémité de R3, elle agit comme intermédiaire entre la diagonale A et l'oblique B et stabilise toute la section gauche du plan en maintenant la poussée vers le haut. Ces trois lignes font ainsi écho à l'extrémité droite supérieure de l'image où là, comme on l'a vu plus haut, la couleur jaune vif de la forme courbée à l'horizontale (R9) semble s'ériger sans autre support que son chroma qui prête extension.

7.3 Reconnaissance iconique

La reconnaissance iconique, si on peut l'appeler ainsi, vient davantage de l'organisation spatiale des éléments que de leur forme et de leur couleur. Il s'agit, bien entendu d'une œuvre abstraite, ce qui n'empêche pas que l'organisation formelle tolère l'émergence de motifs tel un arbre: les régions R10 à R13 formant le tronc, les régions R3 à R9 représentant les branches et les régions R1, R2 et R14 le ciel. Or, cette iconisation de la figure est instable et dès que le regard s'attarde aux différentes régions et tente de les identifier, elles ne rappellent que des bulles qui s'agglomèrent en une «bonne forme globale», dont ressort le pouvoir de la couleur.

7.4 Conclusion

L'œuvre *Joyaux-vivaces* (ill. 42) est représentative du passage de constructions complexes (*La terre ruisselle* (ill. 49) et *Élans rompus* (ill. 50)) à des constructions davantage simples (*Aux sables mauves* (ill. 53)). Ses caractéristiques géométriques et chromatiques font de ce tableau une œuvre charnière des années quatre-vingts, moment où les formes se simplifient et où les couleurs s'affirment. Les formes arrondies se répondent par leurs

courbes, créant par le fait même un mouvement centralisé sur le motif et les chromas contrastés annoncent la production des années quatre-vingt-dix¹⁴. Dans l'ensemble du travail de Jérôme, *Joyaux-vivaces* marque donc la fin d'un certain type de production et le début d'un autre qui sera, comme on le verra dans l'analyse suivante, l'aboutissement de cinquante ans d'activité picturale.

¹⁴ Voir le chapitre VIII du présent travail.

CHAPITRE VIII

LES ANNÉES 1990-1999

8.1 Présentation de la production et des œuvres majeures

Au début de la décennie quatre-vingt-dix, Jérôme réside à Varennes, peignant des œuvres d'une luminosité jamais égalée dans sa propre production. Il revient à Montréal en 1994 où il s'installe définitivement jusqu'à la fin de ses jours, en août 2004. Les différentes expositions auxquelles il participe¹ ont cependant peu d'écho dans le milieu des arts visuels². Néanmoins, on cite son nom dans divers articles de revues, journaux et les livres d'histoire de l'art, mais on parle au passé pour répéter qu'il a été membre-fondateur du groupe *Les Plasticiens*³. En 2001, le Musée du Bas-Saint-Laurent organise une exposition rétrospective de la production de l'artiste: la seule de cette envergure ayant été faite à ce jour.

Les années quatre-vingt-dix sont sans contredit celles où l'artiste a le plus joué avec les supports, les formes, les lignes et les couleurs. Les styles se chevauchant, il est difficile de découper sa production; certaines caractéristiques de la décennie précédente subsistent, d'autres disparaissent pour refaire surface quelques mois plus tard.

Il explore différents formats, petits (*Série vent du ciel* (ill. 69)) et très grands (*Contraste #3* (ill. 71)); il choisit principalement la toile de lin comme support qu'il recouvre de plusieurs couches de gesso ou il utilise un support de carton rigide de forme régulière

¹ Voir l'appendice A du présent travail.

² Voir le chapitre II et la bibliographie du présent travail.

³ Voir le chapitre II et la bibliographie du présent travail.

(*Série vent du ciel* (ill. 69) et *Cristal de mer* (ill. 72)) ou irrégulière (*Plumes* (ill. 67)). Il expérimente également l'effet mosaïque en regroupant à l'intérieur d'un même espace plusieurs toiles de petites dimensions peintes comme s'il s'agissait d'un seul morceau (*Sans titre* (ill. 68) et *Lavande* (ill. 70)). Peu importent les dimensions ou la forme du support, le style de composition n'est pas affecté. Même qu'il fait à quelques reprises deux compositions semblables arborant des dimensions différentes, toutes proportions gardées.

Tout au long de cette décennie, la forme et la ligne subissent de nombreuses transformations. La forme est tantôt angulaire (*Langage* (ill. 74)), tantôt courbe (*Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64)), parfois simple (*Les portails du soleil* (ill. 65)), parfois complexe (*Cristal de mer* (ill. 72)). Alors que dans les années quatre-vingts les formes se chevauchaient, maintenant elles se superposent (*Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64) et *La marée* (ill. 73)) et s'imbriquent les unes dans les autres comme dans un casse-tête (*Arcana* (ill. 66) et *Sans titre* (ill. 68)); elles sont parfois soulignées par une ligne (*Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64), *Les portails du soleil* (ill. 65) et *Lavande* (ill. 70)), alors que dans d'autres œuvres elles se suffisent à elles-mêmes (*Paradis d'un rêve* (ill. 63), *Arcana* (ill. 66), *Plumes* (ill. 67), *Sans titre* (ill. 68), *Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Contraste #3* (ill. 71), *Cristal de mer* (ill. 72), *La marée* (ill. 73), *Langage* (ill. 74) et *Prisme 6* (ill. 75)). Mais une constante demeure: les frontières sont partout clairement définies.

Quant à la ligne, elle a pour première fonction de fractionner la composition (*Paradis d'un rêve* (ill. 63) et joue un rôle similaire à celui des fragments de toile brute laissés à découvert dans les années soixante-dix (*Cirque 6 la nuit* (ill. 23), *L'envers de l'eau* (ill. 39) et *Les heures chaudes* (ill. 41)). Cependant, plus que par les années passées, de très nombreuses lignes entrecroisées créent des images schématisées de miroirs fracassés⁴. Parfois, des lignes noires, plus fines, soulignent le contour des formes (*Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64) et *Les portails du soleil* (ill. 65)) ou, comme dans un cloisonné, elles encadrent les formes (*Cristal de mer* (ill. 72) et *La marée* (ill. 73)). Ailleurs, elles sont beaucoup plus autonomes (*Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Contraste #3* (ill. 71) et *Cristal de mer* (ill. 72)) et rappellent les réseaux de la décennie soixante-dix (*Les heures chaudes* (ill. 41)).

⁴ Charles Bourget, Jean-Paul Jérôme. *Les vibrations modernes*, Québec, Les Éditions MBSL, 2001, p.16.

Au cours de la décennie, malgré ces modifications, les couleurs extrêmement vives sont appliquées en aplats ne laissant voir aucune trace de coup de pinceau. Dans chacune des œuvres, la palette est principalement composée d'au moins une des trois couleurs primaires accompagnées de couleurs secondaires utilisées à leur plus haut degré de saturation, ce qui rend les compositions très dynamiques (*Comète* (ill. 55), *Paradis d'un rêve* (ill. 63), *Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Lavande* (ill. 70), *Contraste #3* (ill. 71) et *Langage* (ill. 74)). Contrairement aux années précédentes où il y avait des dégradés doux et réguliers (*La terre ruisselle* (ill. 49)), pendant toute la période des années quatre-vingt-dix les couleurs rompues côtoient des couleurs lumineuses créant ainsi des contrastes très forts. Le noir est présent à tout moment, alors que le blanc est utilisé de manière parcimonieuse (*Les portails du soleil* (ill. 65), *Arcana* (ill. 66), *Série vent du ciel 7* (ill. 69) et *Cristal de mer* (ill. 72)).

8.2 Analyse de l'œuvre *Comète*

Conservée dans une collection privée, l'œuvre *Comète* (ill. 55) est une acrylique sur toile peinte en 1993. Ce tableau aux couleurs très vives⁵ et aux formes clairement définies et autonomes dans un espace extrêmement ambigu est le point culminant du travail de coloriste de Jérôme, un peu comme un regain de vitalité chromatique, même par rapport aux œuvres du début de la décennie (*Paradis d'un rêve* (ill. 63), *Les arches à leurs corolles vertes du ciel* (ill. 64) et *Les portails du soleil* (ill. 66)) ou à celles qui suivent (*Arcana* (ill. 66), *Plumes* (ill. 67), *Sans titre* (ill. 68), *Série vent du ciel 7* (ill. 69), *Lavande* (ill. 70), *Contraste #3* (ill. 71), *Cristal de mer* (ill. 72), *La marée* (ill. 73), *Langage* (ill. 74) et *Prisme 6* (ill. 75)).

Dans cette œuvre, les couleurs primaires côtoient les couleurs secondaires et le cercle ainsi que le triangle constituent les formes les plus utilisées.

⁵ Une reconstitution à l'ordinateur a été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale. Cette reconstitution (ill. 56) a été le principal outil pour faire cette analyse.

8.2.1 Couleur/tonalité⁶

La composition peut être partagée en différentes régions (ill. 57), regroupées en trois super-régions (ill. 58), le tout réunissant sept pôles chromatiques:

- Bleu: R4, R7, R15, R16, R17, R23, R26, R27;
- Rouge: R13, R21, R30, R34;
- Jaune: R18, R32;
- Orange: R6, R8, R12, R19, R22, R28, R31, R33;
- Noir: R14, R20, R35;
- Violet: R1, R9, R37;
- Vert: R2, R3, R5, R10, R11, R24, R25, R29, R36.

L'image contient les couleurs primaires (bleu, jaune, rouge), les couleurs secondaires (vert, orange, violet) et du noir. La majorité de ces chromas sont nuancés et ces variations, obtenues par le mélange de parts différentes de deux couleurs, font en sorte qu'il y a plusieurs teintes de bleu, de vert et d'orangé. Par exemple, la région R8, plutôt orangée, contient plus de rouge que de jaune, contrairement à la région R31 où une part égale des deux couleurs a été utilisée. À l'exception des régions caractérisées par des couleurs contenant du noir (R23, R24 et R29), toutes sont à saturation maximale.

Quant aux régions turquoise (R4 et R15) et kaki (R5 et R10) les premières rejoignent le pôle du bleu et les secondes celui du vert. Mais en raison de leur composition chromatique, les régions turquoise et kaki déstabilisent l'image. La couleur turquoise contient une part égale de vert et de bleu, d'où la difficulté visuelle de l'inclure dans un pôle chromatique plutôt qu'un autre. Il en est de même pour les régions kaki (R5 et R10) mi-chemin entre le jaune et le vert. Cette ambiguïté est susceptible de produire de l'inconfort chez le spectateur qui, forcément, est perceptuellement enclin à catégoriser ces deux couleurs sur un pôle spécifique. Or, en raison de la localisation de la couleur turquoise sur le plan pictural, elle s'apparente mieux au chroma bleu (R3 et R29), car le bleu contenu dans le turquoise se différencie assez clairement du vert des régions R3 et R29. Quant aux régions kaki (R5 et

⁶ Il serait redondant de décrire pour chacune des régions les états de jonction ou de disjonction qu'elles entretiennent entre elles. Je me limiterai donc à des généralités tout en introduisant quelques cas spécifiques.

R10), elles s'apparentent aux régions vertes, dû au fait que le jaune que contient ce chroma est lumineux et à sa saturation maximale par comparaison aux verts de moindre luminosité.

Les régions jaunes (R18 et R32), par leur forte luminosité, se distinguent d'avec tout le reste du plan pictural. Les régions oranges (R6, R8, R12, R19, R22, R28, R31 et R33) et rouges (R13, R21, R30 et R34), même si l'on arrive à les différencier rapidement et facilement, sont en état de jonction puisque partageant la même couleur primaire : le rouge. Certaines régions orangées (R6, R19 et R31) se lient tout autant avec les régions jaunes puisqu'elles sont composées à parts égales de jaune et de rouge. Les régions bleues (R7, R16, R17, R23, R26 et R27) et vertes (R2, R3, R11, R24, R25, R29 et R36), offrent des rapports de disjonction évidents, à l'exception des régions turquoise (R4 et R15) et kaki (R5 et R10), toutes les deux à mi-chemin entre deux pôles chromatiques. Les premières sont en état de jonction autant avec les régions bleues que vertes et les secondes le sont avec les régions vertes et jaunes. Les régions de couleur bleue et violette se rassemblent aussi, puisqu'elles sont toutes les deux chromatiquement très rapprochées l'une de l'autre, le violet contenant beaucoup plus de bleu que de rouge. Les régions noires (R14, R20 et R35) se groupent aux régions foncées comme R24 et R29, mais se détachent complètement de celles très lumineuses telles les régions R18 et R19. Le plan pictural étant composé de couleurs primaires et secondaires, il se produit des états de jonction entre les régions formant des couples de couleurs complémentaires⁷.

Des états de jonction et de disjonction se produisent également à l'intérieur des groupes de régions de même chroma. Par exemple, parmi toutes les régions de couleur bleue, certaines sont plus lumineuses (R16, R17 et R27) que d'autres (R7 et R26) créant ainsi des états de disjonction au niveau de la luminosité nonobstant la même chromaticité. Ce phénomène s'applique aux régions caractérisées par les chromas orangé et vert, car ils arborent plusieurs degrés de luminosité.

⁷ Bleu (R4, R7, R15, R16, R17, R23, R26, R27) et orange (R6, R8, R12, R19, R22, R28, R31, R33); jaune (R18, R32) et violet (R1, R9, R37); rouge (R13, R21, R30, R34) et vert (R2, R3, R5, R10, R11, R24, R25, R29, R36).

Cela fait en sorte que la loi d'égalisation de la couleur est active surtout lorsque se côtoient des régions ayant des chromas très près les uns des autres, c'est le cas des régions R21 et R22, ainsi que des régions R28, R30 et R34 qui partagent la même couleur de base, le rouge, faisant en sorte qu'il faut un temps de perception plus long pour les différencier les unes des autres, alors que lorsqu'une région jaune côtoie une région bleue (par exemple les régions R17 et R18), c'est le contraire qui se produit. Ailleurs, ce n'est pas à cause de leur chroma comme tel que les régions R24 et R26 se raccordent, la première est verte et l'autre bleue, mais bien parce qu'elles proposent sensiblement la même tonalité. De surcroît, elles sont toutes deux foncées et la frontière qu'elles partagent est alors difficile à distinguer.

En raison de la saturation maximale des couleurs, il se crée un effet visuel de vibration à la frontière des régions⁸, dont certaines qui s'en trouvent très fortement apparentées. Par exemple, les régions de couleur bleu-ciel (R16, R17 et R27) sont en état de jonction avec les régions rouges et orangées qui leur sont juxtaposées (R21, R28, R30 et R33). Les couleurs ont un tel degré de saturation qu'il se forme un «halo» lumineux, une vibration, aux limites des régions, ce qui a pour conséquence d'accorder une grande densité à l'entièreté de l'espace pictural.

Également à cause de la saturation des couleurs composant l'œuvre, le phénomène du contraste chromatique et tonal successif se manifeste de manière importante. Alors qu'il faut plusieurs centrations pour percevoir l'œuvre dans son ensemble, les images ainsi imprégnées sur la rétine perturbent la perception des couleurs, tels des filtres colorées, venant modifier les qualités chromatiques et tonales des régions.

Il se produit également des regroupements de régions en super-régions (ill. 58). Par exemple, les trois super-régions réunissent des formes qui sont dans une profondeur topologique plus ou moins semblable. Les super-régions SR1 et SR3 regroupent principalement des éléments de chromas bleu et vert, alors que la super-région SR2 est composée presque exclusivement d'éléments rouges, orangés et jaunes. Il existe donc ici des rapports étroits établis entre certains éléments de même chroma.

⁸ Ce phénomène se nomme la loi du contraste simultané chromatique.

8.2.2 Frontière/forme

Le principe figure/fond est faible, même s'il existe une certaine profondeur topologique, différents plans. Un même élément est à la fois au premier-plan et à l'arrière-plan, selon l'élément avec lequel il entre en relation spatiale et cela a pour conséquence de solidifier la composition où tout est étroitement relié.

Partout sur la surface, les frontières des régions tracées à l'aide d'instruments de précision, tels un compas et une règle, sont régulières et franches et resserrent les couleurs à l'intérieur de zones autonomes mais reliées les unes aux autres par un ensemble de pourtours composé de droites et de courbes qui donnent de la fluidité à la composition globale. Entre autres, la frontière marquant la séparation entre les régions R17 et R21 se poursuit dans les régions R18 et R19, créant ainsi des états de jonction entre ces régions (ill. 59).

De manière générale, les éléments composant le plan pictural sont simples. Certaines formes sont régulières symétriques angulaires ou courbes⁹, d'autres sont régulières asymétriques angulaires¹⁰ ou droites et courbes¹¹. Les régions R3, R4 et R5 sont des formes simples irrégulières asymétriques droites, et les régions R7, R9, R14, R17, R21, R24, R26, R27, R28 et R35 sont droites et courbes. La composition contient deux formes géométriques majeures: le triangle et le cercle. Les triangles, formés de la rencontre de régions différemment colorées, ressortent en évidence: R30, R32 et R34, R7 et R8, et favorisent le processus de bonniformisation visuelle sur toute la composition (ill. 61). Les cercles, complets ou partiels et également formés par la rencontre de différentes régions colorées (R18, R19 et R20, R15 et R29 ainsi que R31, R32 et R33), brisent l'angularité et accentuent le jeu des ambiguïtés spatiales forme sur fond.

Quant aux périphéries de l'image, les formes sont davantage ouvertes que fermées (ill. 60) et se poursuivent virtuellement hors champ pour s'y refermer (R2, R3 et R27) ou s'ouvrir à l'infini (R4, R12, R21, R22, R23, R25, R26, R35 et R36). Cette impression de

⁹ Régions R2, R6, R8, R15, R18, R25 et R29.

¹⁰ Régions R1, R10, R11, R12, R13, R16, R22, R23 et R37.

¹¹ Régions R19, R20, R30, R31, R32, R33 et R34.

continuité est redevable de l'axialité des nombreuses obliques internes qui «poussent» les formes périphériques vers l'extérieur, tandis que les cercles bien contenus semblent pour leur part flotter dans l'espace. Tout cela, espace interne espace hors champ, témoigne d'une construction rigoureuse du tableau équilibré.

8.2.3 Dimensions des régions

Trois facteurs font en sorte que les formes paraissent plus grandes ou plus petites qu'elles ne le sont: la luminosité relative des chromas; la localisation de la région sur le plan général; la géométrie des formes.

Concernant le premier facteur, les régions de chromas rouge, orange et jaune sont celles qui semblent déborder le plus de leurs limites. Il en va de même pour les régions bleu clair (R16, R17 et R27). Par ailleurs, les régions colorées vert foncé, noires, bleu foncé et violettes ne paraissent pas s'extérioriser autant et ces variations virtuelles d'expansions et de contractions chromatiques jouent un rôle majeur dans la perception des dimensions de chacune des régions.

Le deuxième facteur agissant sur la perception des dimensions des formes est celui de leur localisation sur le plan global. Les régions en périphérie de l'image semblent plus grandes qu'elles ne le sont en réalité, car elles excèdent virtuellement leurs frontières à l'extérieur du plan pictural (ill. 60)

Le troisième facteur concerne la géométrie des formes constituées d'ensembles simples qui peuvent sembler plus grandes que leur taille factuelle. Par exemple, les régions R18 à R20 se jumellent pour former un cercle quasi parfait. Il en est de même pour les régions R31 à R33. À travers le regard posé sur l'image, le principe de la bonniformisation donne lieu à des combinaisons de plusieurs petites formes en un seul ensemble englobant (ill. 61), ce qui stabilise la perception sur des zones privilégiées malgré la multitude de chromas et d'obliques qui jalonnent le plan pictural.

Bien entendu, les disjonctions dynamiques demeurent, surtout entre les zones des régions ayant des dimensions complètement opposées, comme c'est le cas pour les régions R19 et R16, ou R17 et R30. Par contre, ces disjonctions sont moins apparentes lorsqu'il s'agit de régions aux dimensions peu contrastantes et aux formes plus complexes, par exemple les régions R3 et R27.

8.2.4 Vectorialité

Malgré un support rectangulaire et horizontal, la verticalité et l'obliquité ressortent comme plan de composition picturale, d'où l'équilibre du champ global.

Plusieurs régions ayant une forme s'apparentant au triangle (R18, R19, R20, R21, R22, R3, R6, R32, R34) suggèrent un mouvement ascendant se poursuivant à l'extérieur du plan pictural (ill. 62). Ces régions reposent sur leur pointe, où de nombreuses lignes ascendantes prennent racine, ce qui accentue l'effet de verticalité et d'obliquité vers le haut. D'autres régions, également triangulaires ainsi que quadrilatères, proposent plutôt un mouvement descendant (R1, R2, R4, R7, R13, R24, R26, R27 et R37), puisqu'elles ont une pointe orientée vers le haut, produisant une impression de glissement des régions supérieures sur leur arête. Ces allers-retours sont d'autant plus marqués en périphérie, car aucun élément ne peut «stopper» le mouvement. Par exemple, la région R6 ne peut pas se fondre à la région R7 puisqu'elle est maintenue par la région R4. Par contre, la région R36 semble glisser vers et sur la région R37, car rien ne la retient. Aussi, même si de moindre importance, un mouvement d'horizontalité est créé par les régions R11, R12, R35 et R37.

Concernant les régions créant des cercles parfaits ou quasi parfaits (R5; R31, R32 et R33; R15 et R29 ainsi que R18, R19 et R20), il en résulte un mouvement centripète. Les éléments sont placés de manière à ce que notre regard soit conduit vers les lignes importantes de la composition, celle des formes rondes.

8.3 Reconnaissance iconique

Contrairement aux œuvres charnières précédemment analysées, *Comète* n'encourage ni ne tolère d'inférence figurative. Néanmoins, l'agencement des formes géométriques plutôt simples et la palette de couleurs vives rappellent les dispositifs formels des jeux de blocs qu'affectionnent les jeunes enfants qui font ainsi l'apprentissage, non seulement des formes et des couleurs, mais de leurs relations par jonctions et disjonctions. Ce type de «casse-tête» est pour eux d'une utilité première, car il sert de modèle à la relation des choses dans l'espace. Et c'est bien la leçon que nous donne cette image où, cependant, les blocs ne tombent pas nécessairement «en place».

8.4 Conclusion

Cette œuvre de Jérôme, peut-être la plus «construite» et la plus lumineuse de sa production, fait en quelque sorte la synthèse de ce qui a précédé et de ce qui a suivi. De manière générale, les œuvres de l'artiste ne se donnent pas facilement au regard, mais c'est ici que la couleur s'affirme le plus comme élément primordial de construction et déconstruction de l'espace. Beau paradoxe ce rappel au jeu enfantin, alors qu'il s'agit d'une organisation chromatique savamment orchestrée qui se présente comme un monde spatial hors norme où les formes ne sont jamais là où l'on croit facilement les retrouver, une à côté de l'autre et l'une derrière l'autre. Peut-être plus que toute autre œuvre de Jérôme, celle-ci est une véritable utopie.

CONCLUSION

L'objectif de cette conclusion n'est pas de résumer le mémoire, mais de réitérer les enjeux méthodologiques de l'étude de la couleur, de faire ressortir les points saillants de l'analyse de la fortune critique et des écrits de Jean-Paul Jérôme quant au discours tenu sur cette variable visuelle, de relever les caractéristiques majeures des œuvres à chacune des décennies et de retracer à partir d'elles le parcours pictural de l'artiste.

Mais en premier lieu, un regard rétrospectif s'impose sur le sujet même de l'étude, la couleur, qui est difficile à cerner en raison des divergences d'opinion de la part des spécialistes de divers domaines. La définition même de la couleur, son rôle dans la composition et ses aspects esthétiques ont donné lieu à divers points de vue parfois contradictoires à travers l'histoire de l'art. Ici, c'est la position de Fernande Saint-Martin qui fut retenue à l'effet que la couleur «est le produit d'un phénomène perceptif¹» et de cette hypothèse découlent les analyses de cas présentées en seconde partie du mémoire où il est fréquemment question des effets perceptuels engendrés par la gamme chromatique des tableaux et susceptibles d'orienter leur interprétation. Or, les facteurs physiologiques et psychologiques impliqués dans la perception de la couleur, sont si variables d'un individu à un autre, et Saint-Martin est la première à le reconnaître, que l'analyse des œuvres doit être extrêmement pointilleuse et tenir compte de tous les autres facteurs de la composition et même des qualités objectales du tableau, dont le format géométrique du support et ses dimensions. Néanmoins, les lois d'interaction des couleurs sont un phénomène assez stable et c'est sur elles que les analyses ont surtout été fondées. Ce qui, toutefois, ne règle pas le problème de la description verbale des chromas.

¹ Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 23.

L'étude de la fortune critique (chapitre II) a d'ailleurs permis de montrer à quel point les auteurs, peu importe le lieu et l'époque de leurs publications, ont été aux prises avec le parallélisme du langage visuel et du langage verbal. Si tous s'entendent pour qualifier Jérôme de grand coloriste, les thèmes abordés et le vocabulaire utilisé montrent bien la difficulté, voire l'impossibilité de parler de la couleur sans faire appel à la métaphore.

Les écrits de l'artiste (Chapitre III), s'ils appuient l'idée de départ de cette étude à l'effet que la couleur est l'élément clé dans la production de l'artiste, réitèrent l'impossibilité de réfléchir sur cette variable visuelle sans passer par des détours langagiers souvent éloignés de la matière picturale. Jérôme utilise lui-même un vocabulaire métaphorique et ouvre sa réflexion sur la portée imaginaire de la couleur en employant des expressions tels le cosmos, le mystérieux, l'imagination, etc. Pour lui, la couleur sert à transmettre des émotions et à percer le mystère de l'art; elle est puissante et «vivante» en deçà des pigments du tableau.

L'analyse approfondie de cinq œuvres charnières et représentatives d'une décennie a eu pour résultat de pointer des modifications importantes d'une décennie à une autre. De la première analyse, *Sans titre* (ill. 1) (Chapitre IV), se dégage une certaine instabilité et fragilité de l'œuvre, non seulement par la composition mais aussi par le choix des couleurs et l'application du médium. Certaines régions du tableau témoignent d'une application inégale du médium, particularité de la production de la première moitié de la décennie, d'où la difficulté perceptuelle de bien clairement différencier les chromas. Par contre, d'autres œuvres de la fin de la décennie, par exemple *Sans titre* (ill. 7) de 1957, ont été traitées avec des couleurs beaucoup plus uniformes et annoncent déjà les aplats caractéristiques de la peinture plasticienne des années soixante.

La seconde analyse, *Mire* (ill. 11) (Chapitre V,), montre que l'application mal assurée du médium au cours des années cinquante fait place à une construction plus assurée composée d'aplats très stables. Bien que le rythme établi par l'alternance des contrastes de couleur au cours de la décennie précédente soit toujours à l'œuvre, il se manifeste ici de manière différente. Par exemple, au début des années cinquante, le rythme est produit par la répétition de lignes verticales, alors que dans les années soixante, il se complexifie en raison

de compositions en damier. Les forts contrastes tonaux et chromatiques (les formes noires par rapport aux formes blanches, bleues, grises et beiges) et l'atténuation des différenciations tonales et chromatiques de certaines couleurs (bleu, blanc, beige et gris), sont autant de caractéristiques des œuvres de cette seconde décennie.

De la troisième analyse, *Cirque 6 la nuit* (ill. 23) (Chapitre VI,) ressort la notion de subtilité chromatique amorcée pendant les années soixante puis développée et maîtrisée par Jérôme au cours des années soixante-dix. L'artiste prend maintenant de l'assurance autant dans le traitement de la forme que dans la sélection et l'application des couleurs. Bien que la particularité principale de cette décennie soit la toile partiellement laissée à l'état brut, la couleur est néanmoins l'élément important de la composition explicitement «construite». La maîtrise des subtilités tonales témoigne de la maturité artistique de Jérôme et la force qui se dégage du travail de cette décennie sera d'ailleurs reconnue par la critique de l'époque.

La quatrième analyse *Joyaux-vivaces* (ill. 42) (Chapitre VII) met au jour un renversement certain dans l'œuvre de Jérôme. Il se dégage de cette œuvre une impression de légèreté formelle, bien que les couleurs soient encore traitées avec une assurance qui résulte de l'expérience acquise par l'artiste dans sa pratique picturale des années soixante-dix et de sa démarche intellectuelle, tel que ses écrits le laissent entendre. Au cours de la décennie précédente, c'est plutôt la subtilité dans les tonalités qui primait, alors que dans les années quatre-vingts, la couleur s'affirme de plus en plus par son degré de saturation, alors que les accents de couleurs primaires et secondaires annoncent les choix chromatiques de la décennie suivante.

La cinquième analyse, *Comète* (ill. 55) (Chapitre VIII,) fait la démonstration de l'éclatement définitif de la couleur dans l'œuvre de Jérôme. Tout au long de cette décennie, la force et le dynamisme des couleurs dans des compositions extrêmement complexes sont l'aboutissement de toute une vie de travail, de toute une vie de peintre en quête de la couleur dont il aura exploré toutes les possibilités.

L'étude des trois corpus (fortune critique, écrits de l'artiste et œuvre phare de chaque décennie) m'a permis de profiler l'ensemble de la production picturale de Jérôme quant à son utilisation de la couleur, mais il resterait à explorer plus en détail les modifications stylistiques des œuvres, les passages de la figuration à l'abstraction et les changements de médium, par exemple l'utilisation du fusain qui a fait partie de sa démarche globale. Sans oublier qu'un inventaire exhaustif de toutes les œuvres de l'artiste n'est pas encore achevé. Malgré ces laissés pour compte, ce mémoire aura idéalement contribué à sa manière à une analyse plus globale de l'œuvre de Jérôme.



Illustration 1 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1955, huile sur toile, 92 X 76 cm. Collection Musée National des beaux-arts du Québec, Québec.

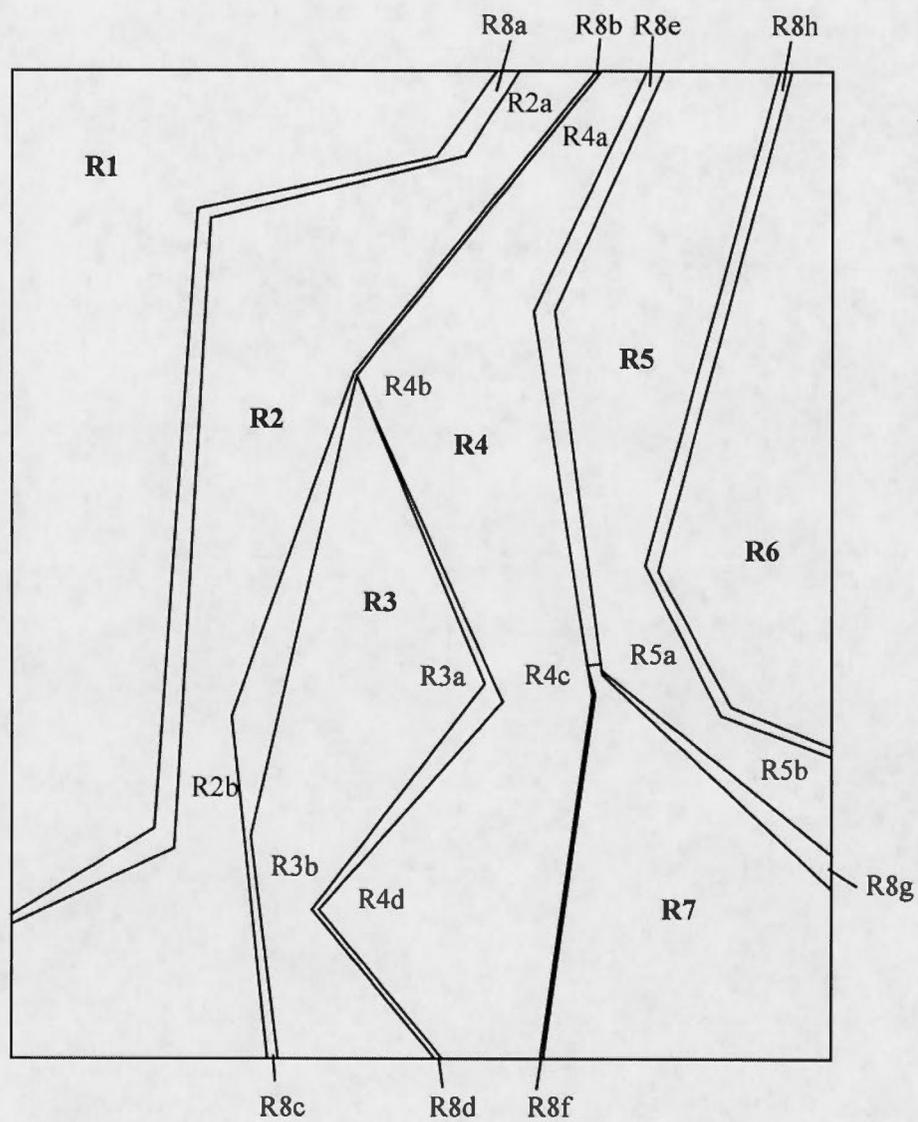


Illustration 2 Segmentation en régions et sous-régions de l'œuvre
Sans titre de 1955.

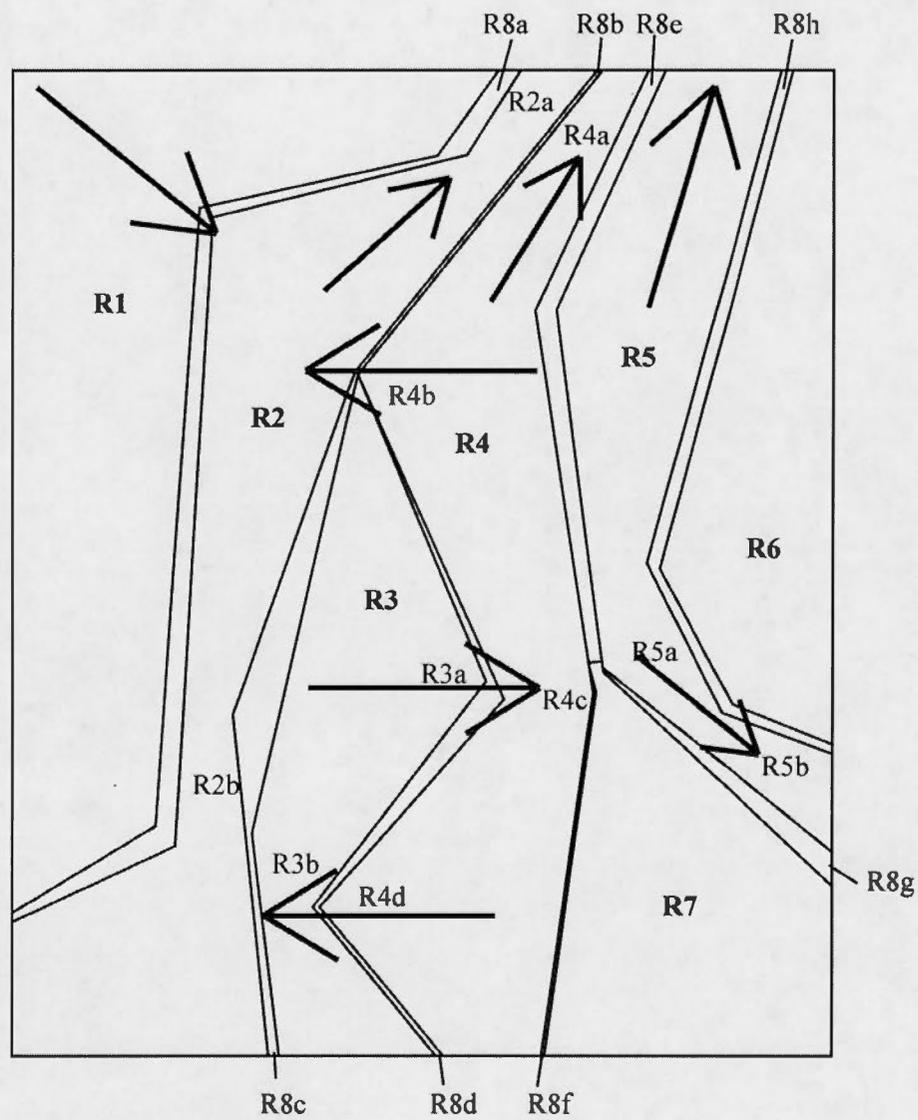


Illustration 3 Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre *Sans titre* de 1955.



Illustration 4 Jean-Paul Jérôme, *Petit village de pêcheurs en Gaspésie*, 1952, huile sur panneau, 46 X 61 cm. Collection privée.

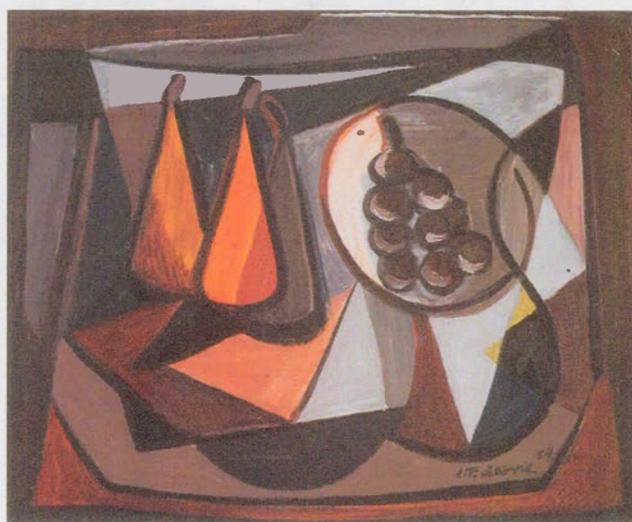


Illustration 5 Jean-Paul Jérôme, *Nature morte*, 1954, huile sur panneau, 40 X 50 cm. Collection privée.



Illustration 6 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1954, huile sur masonite, 52 X 100 cm. Collection privée.

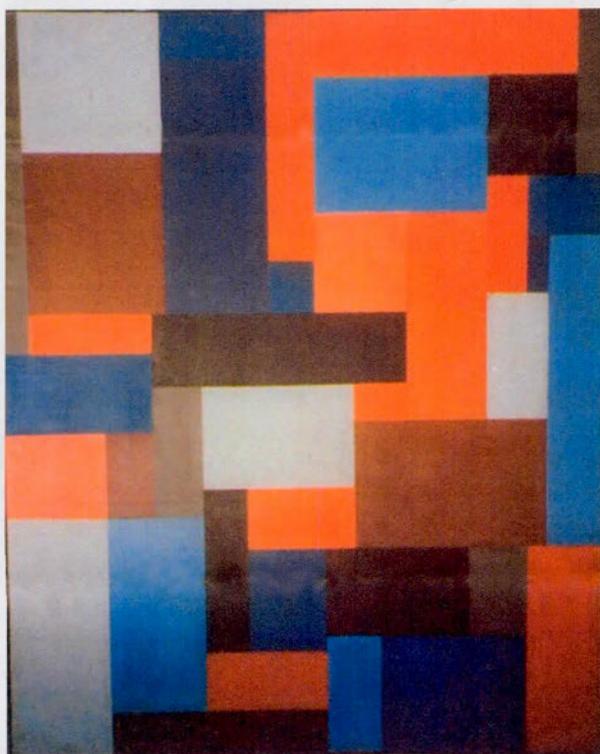


Illustration 7 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1957, huile sur toile, 162 X 130 cm. Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Illustration 8 Jean-Paul Jérôme, *Le choc entre deux réalités*, 1957, huile sur toile, 73 X 92 cm. Collection Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup.



Illustration 9 Jean-Paul Jérôme, *Songe*, 1957, huile sur toile, 64.8 X 80.8 cm. Collection Musée National des beaux-arts du Québec, Québec.



Illustration 10 Jean-Paul Jérôme, *Une lueur dans la nuit*, 1959, huile sur toile, 73.5 X 115.5 cm. Collection privée.



Illustration 11 Jean-Paul Jérôme, *Mire*, 1967, acrylique sur toile, 100 X 81.5 cm.
Collection privée.

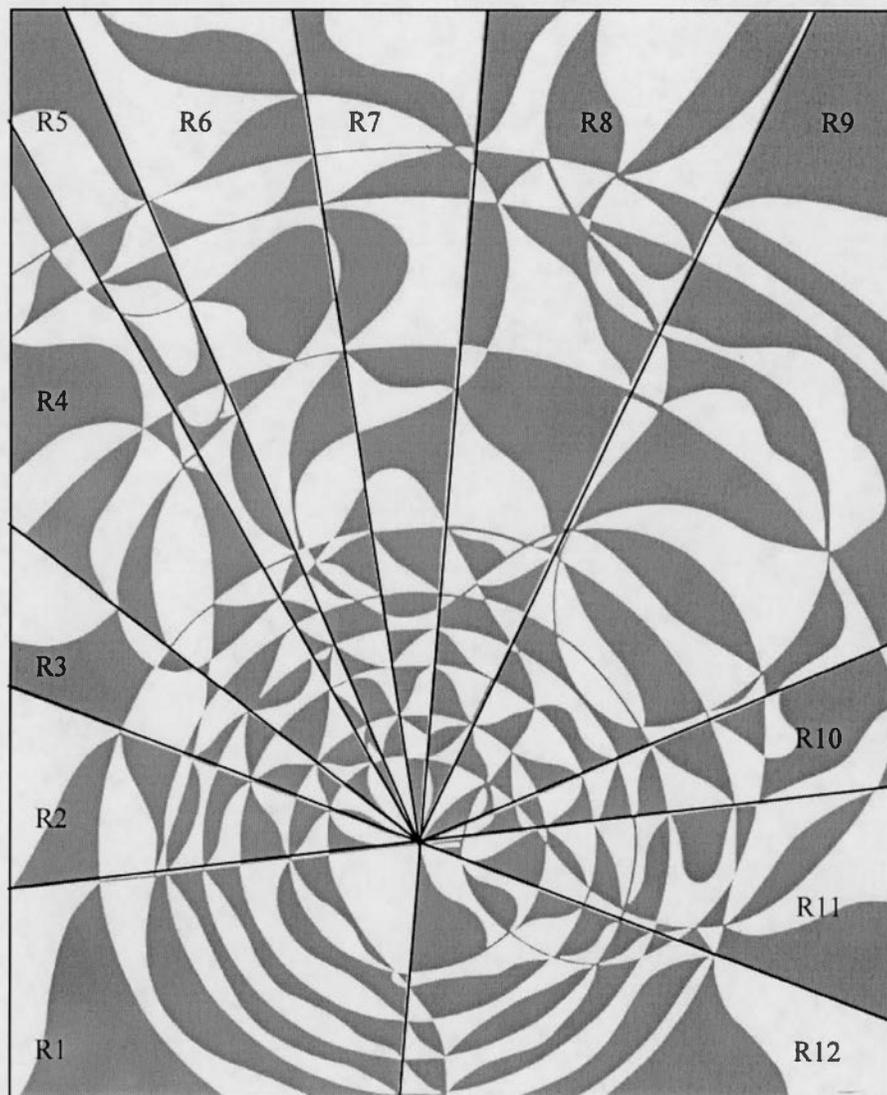


Illustration 12 Segmentation en régions de l'œuvre *Mire*.

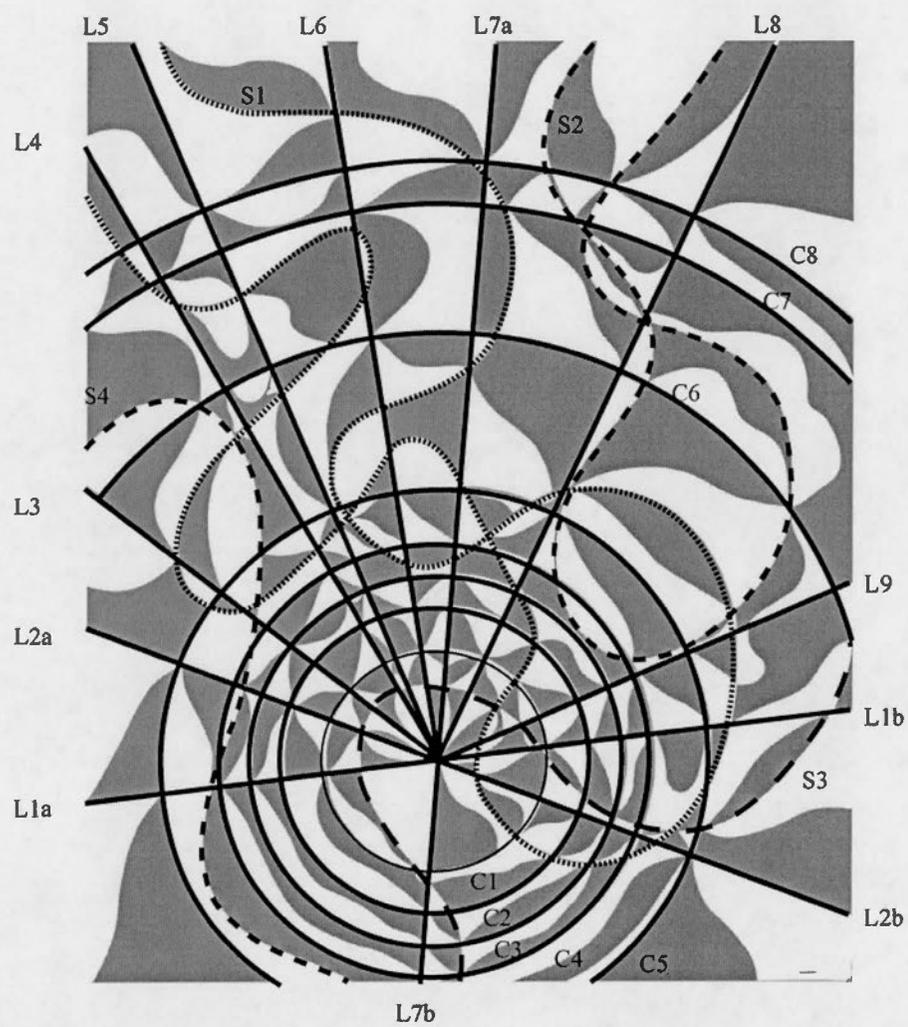


Illustration 13 Les principales lignes directrices de l'œuvre *Mire*.

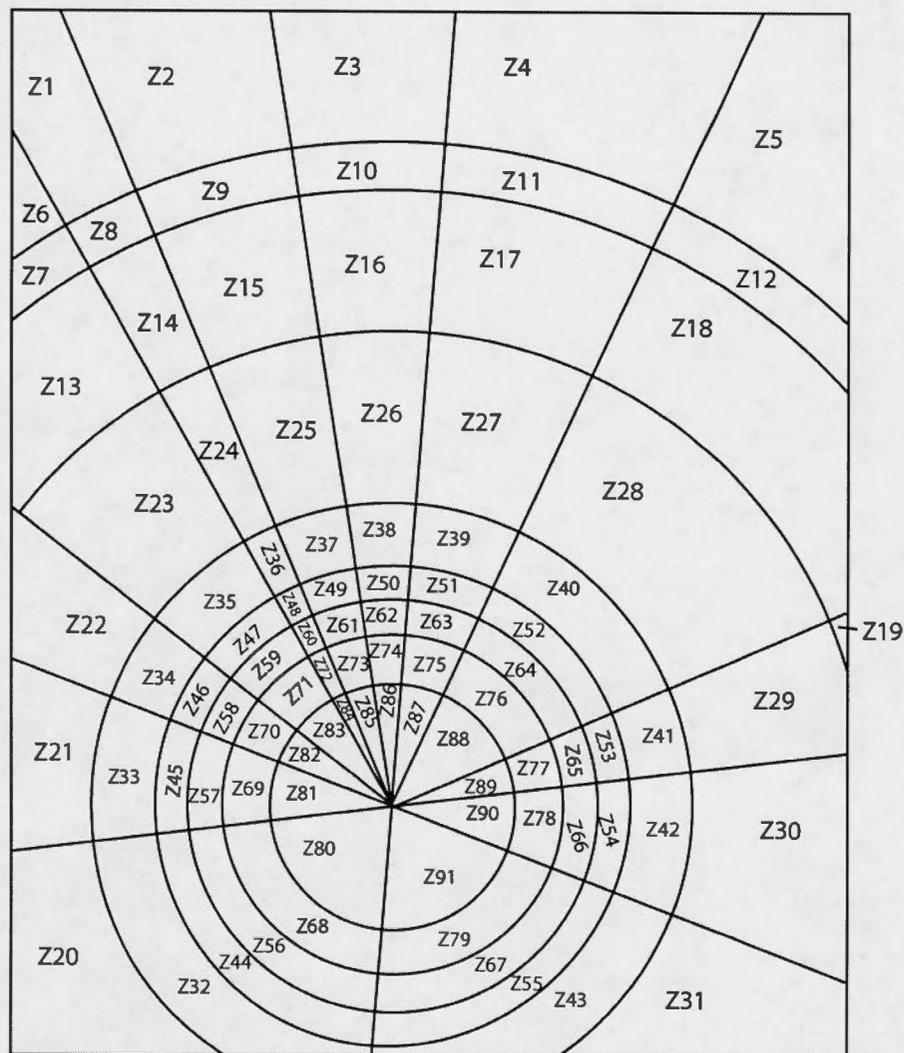


Illustration 14 Segmentation en zones de l'œuvre *Mire*.



Illustration 15 Répartition des couleurs bleue, blanche, grise et beige dans l'œuvre *Mire*.

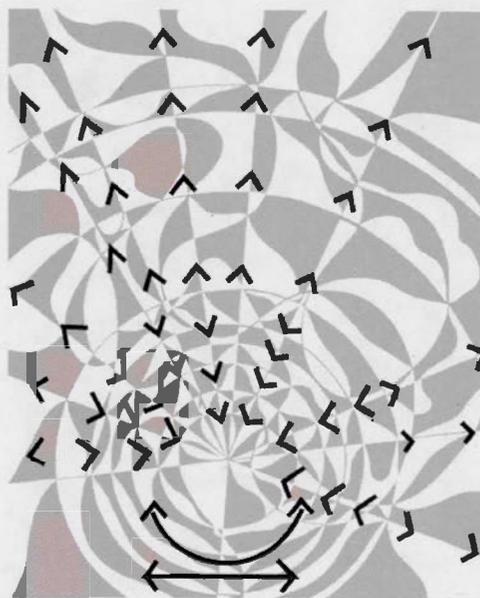


Illustration 16 Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre *Mire*.



Illustration 17 Le processus de reconnaissance iconique dans l'œuvre *Mire*.

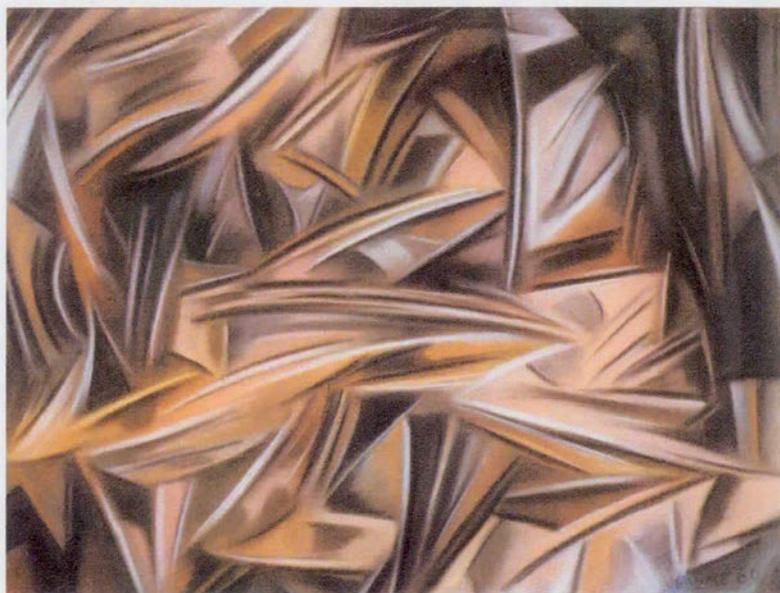


Illustration 18 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1960, pastel sur papier, 48 X 83 cm. Collection privée.



Illustration 19 Jean-Paul Jérôme, *Les chanteurs*, 1961, huile sur toile, 80.5 X 116 cm. Collection privée.



Illustration 20 Jean-Paul Jérôme, *La ville du soir*, 1964, huile sur toile, 64.5 X 92 cm. Collection privée.



Illustration 21 Jean-Paul Jérôme, *Au grand canal*, 1966, médium mixte sur toile, 61 X 72 cm. Collection privée.



Illustration 22 Jean-Paul Jérôme, *Taches d'encre*, 1969, encre sur papier, 14 X 20 cm. Collection privée.



Illustration 23 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 6 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 22 X 35.5 cm. Collection privée.



Illustration 24 Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*. Une reconstitution à l'ordinateur a été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale (voir illustration 23). Cette reconstitution a été le principal outil pour faire l'analyse.

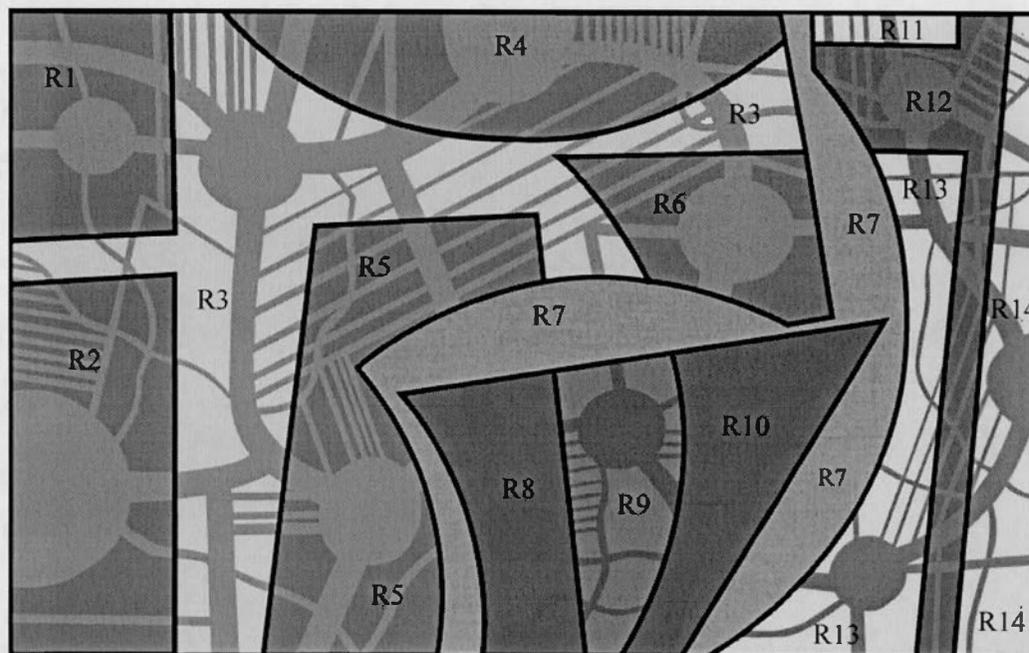


Illustration 25 Segmentation en régions de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*.

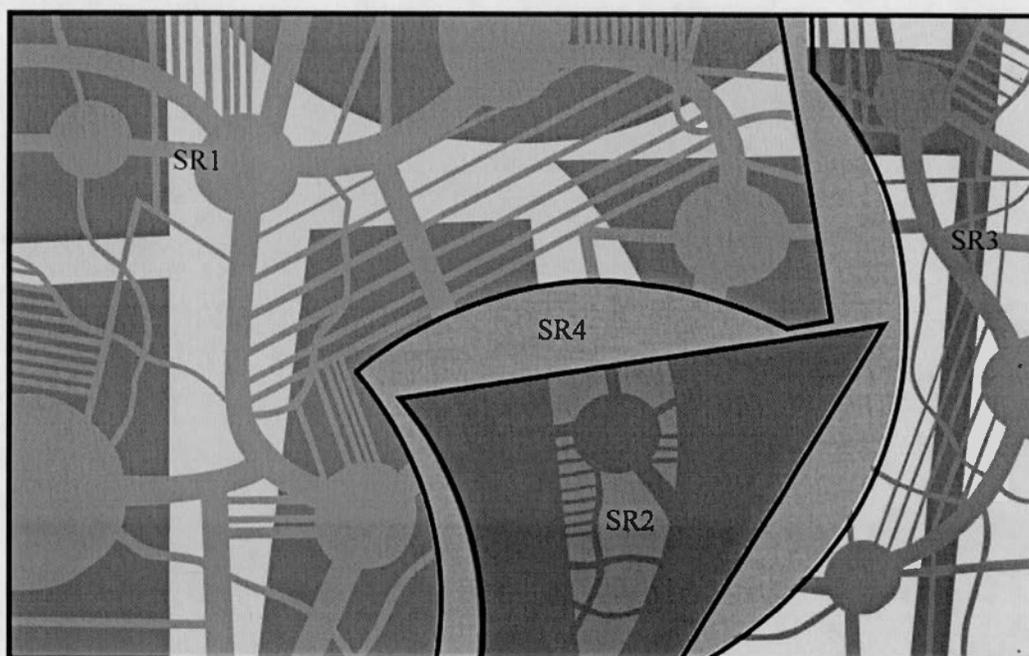


Illustration 26 Segmentation en super-régions de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*.



Illustration 27 Identification de l'avant-plan de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*, représenté par les zones noires.

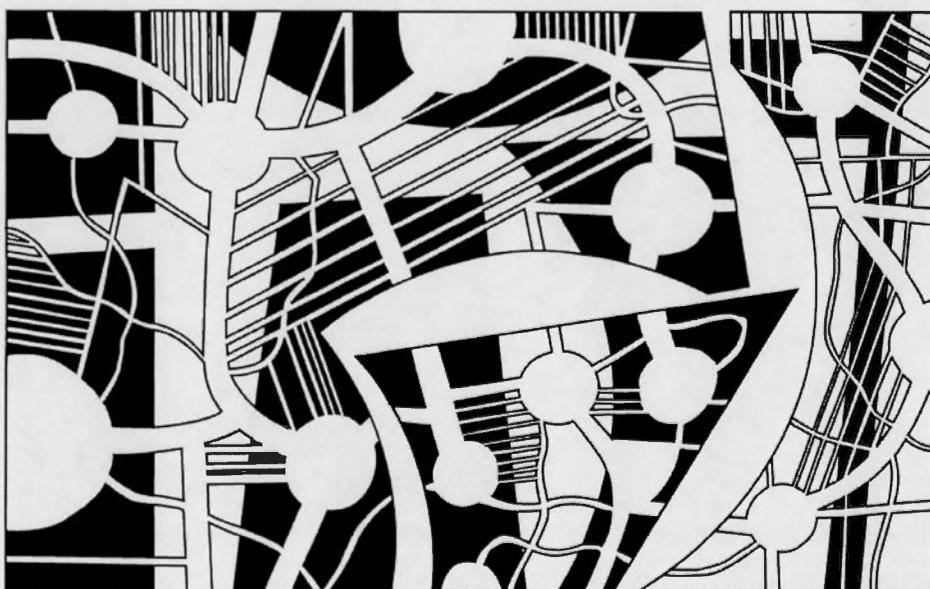


Illustration 28 Identification du plan intermédiaire de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*, représenté par les zones noires.

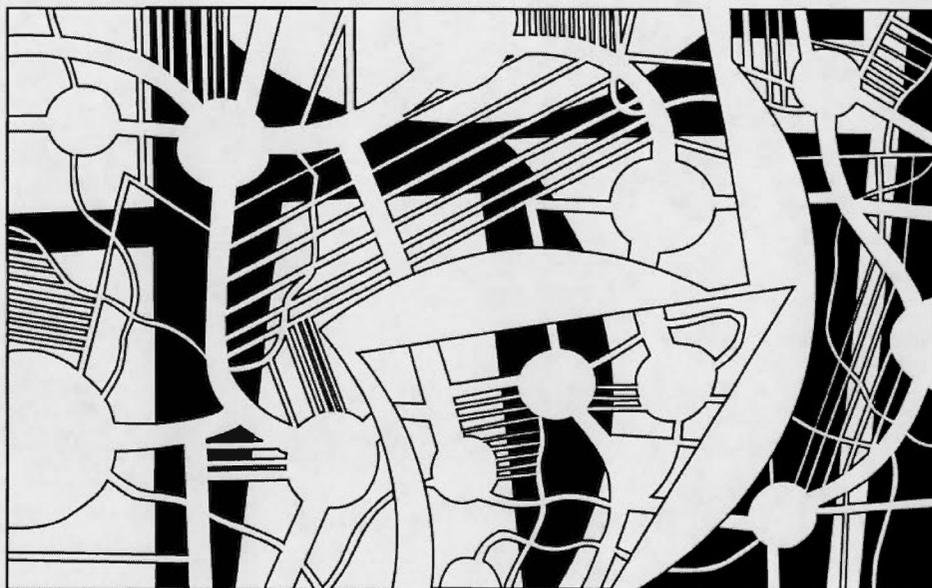


Illustration 29 Identification de l'arrière-plan de l'œuvre *Cirque 6 la nuit*, représenté par les zones noires.

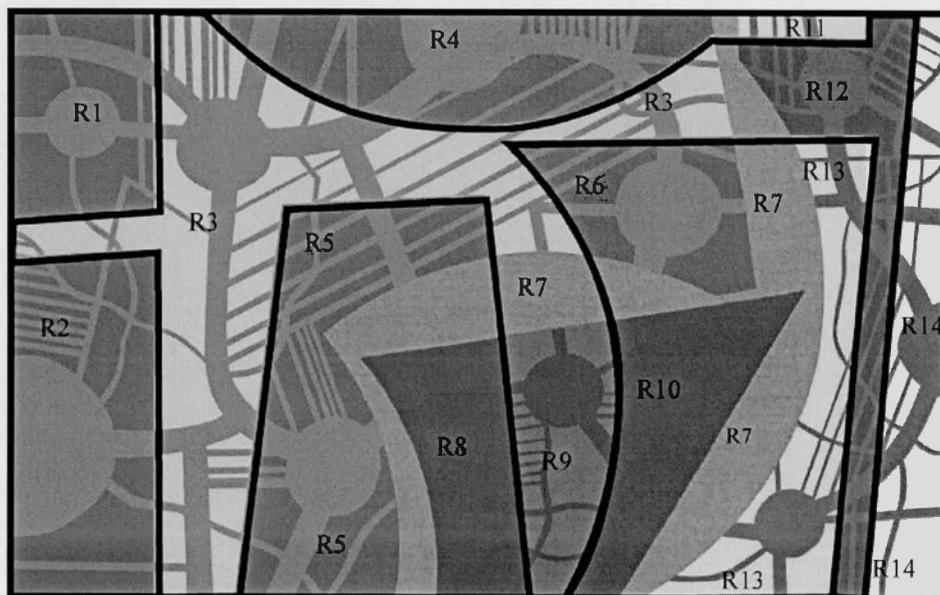


Illustration 30 Regroupement de certaines régions de l'œuvre *Cirque 6 la nuit* en formes simples par le processus de bonniformisation.



Illustration 31 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 1 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.

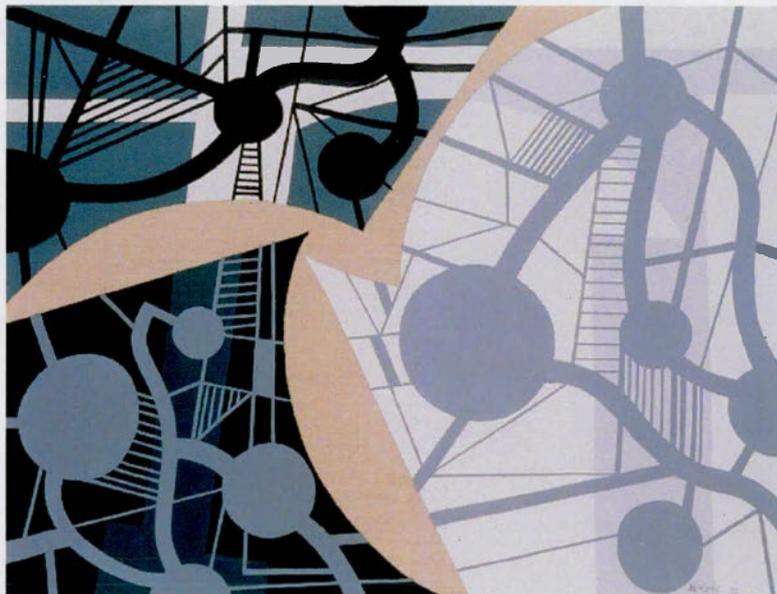


Illustration 32 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 2 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.



Illustration 33 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 3 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.



Illustration 34 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 4 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.



Illustration 35 Jean-Paul Jérôme, *Cirque 5 la nuit*, 1976, acrylique sur toile, 27 X 35 cm. Collection privée.



Illustration 36 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1970, encre sur papier, 20 X 20 cm. Collection privée.



Illustration 37 Jean-Paul Jérôme, *Marécage ininterrompu*, 1971, acrylique sur toile, 73 X 113 cm. Collection privée.

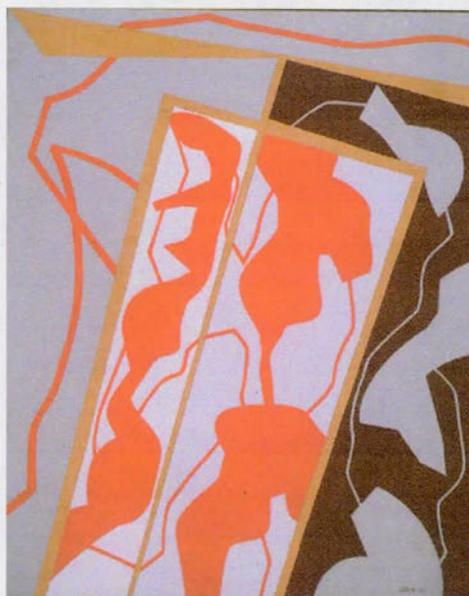


Illustration 38 Jean-Paul Jérôme, *Un temps de Saint-Ours*, 1972, acrylique sur toile, 92.5 X 72 cm. Collection privée.



Illustration 39 Jean-Paul Jérôme, *L'envers de l'eau*, 1973, acrylique sur toile, 114 X 147 cm. Collection privée.



Illustration 40 Jean-Paul Jérôme, *La course sous le vent*, 1974, acrylique sur toile, 46 X 66 cm. Collection privée.



Illustration 41 Jean-Paul Jérôme, *Les heures chaudes*, 1978, acrylique sur toile, 45.5 X 54.5 cm. Collection privée.



Illustration 42 Jean-Paul Jérôme, *Joyaux-vivaces*, 1987, acrylique sur toile, 12 X 24 cm. Collection privée.

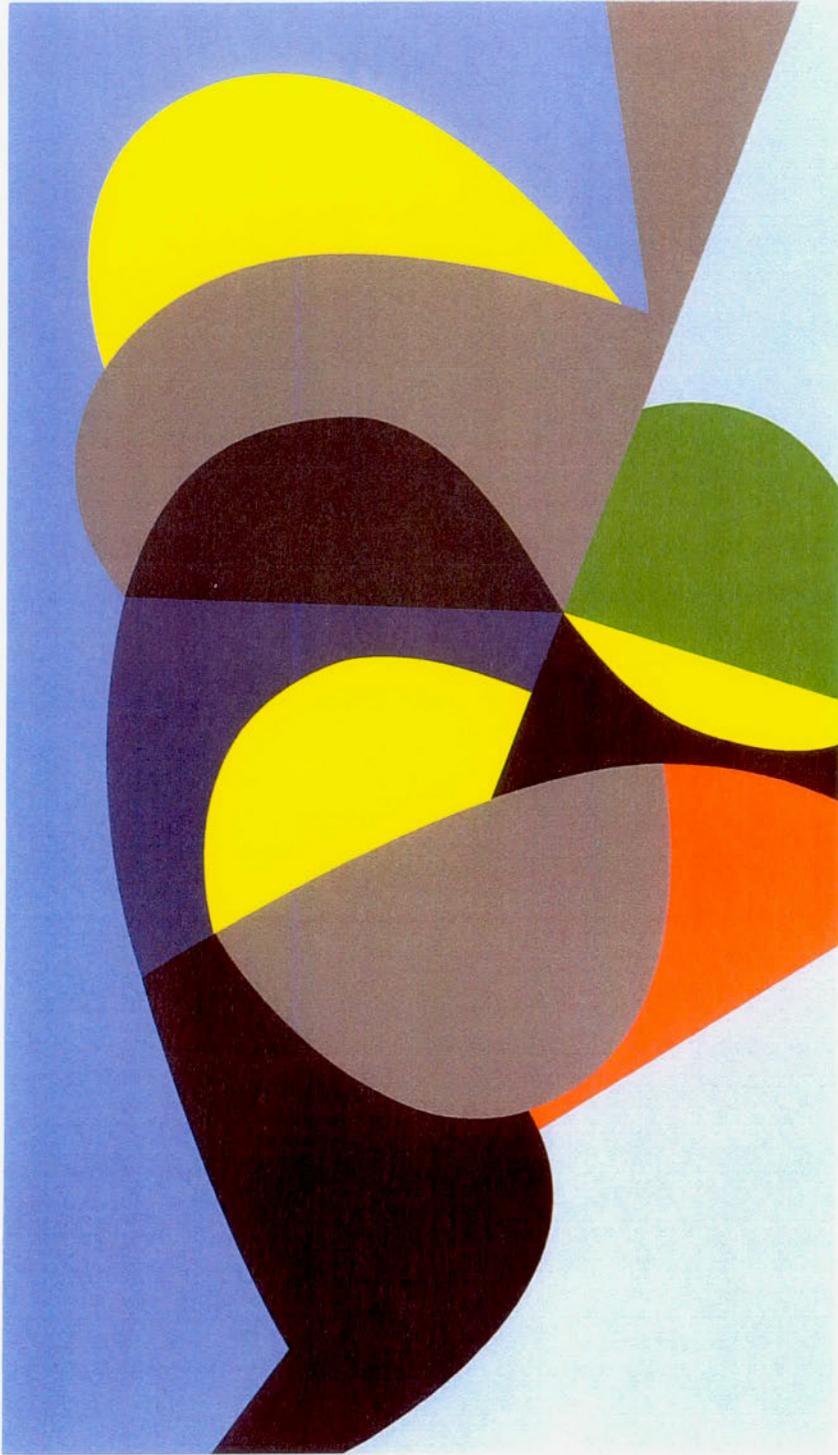


Illustration 43 Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Joyaux-vivaces*. Une reconstitution à l'ordinateur a été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale (voir illustration 42). Cette reconstitution a été le principal outil pour faire l'analyse.

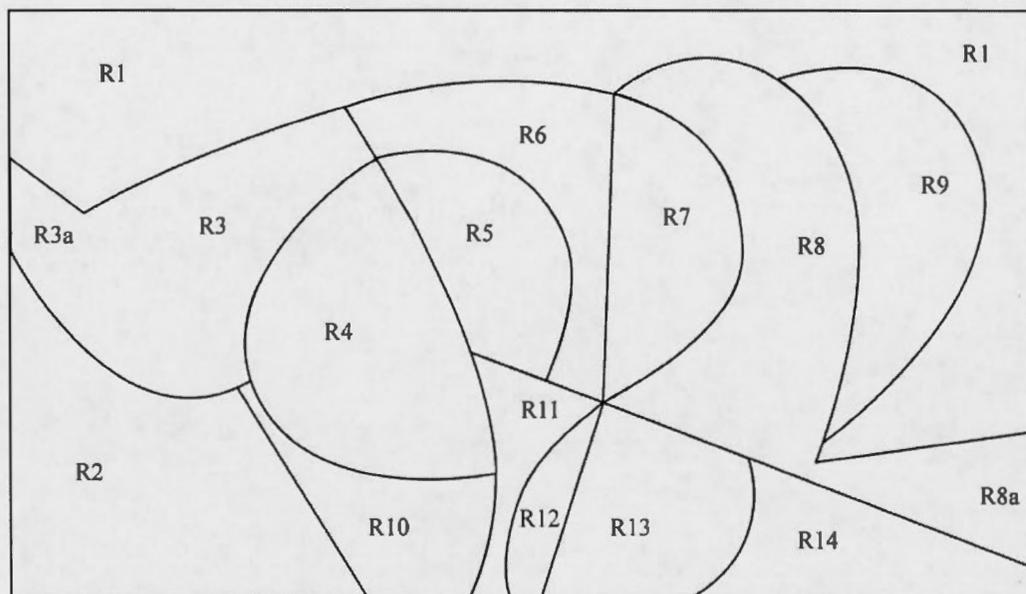


Illustration 44 Segmentation en régions et sous-régions de l'œuvre *Joyaux-vivaces*.

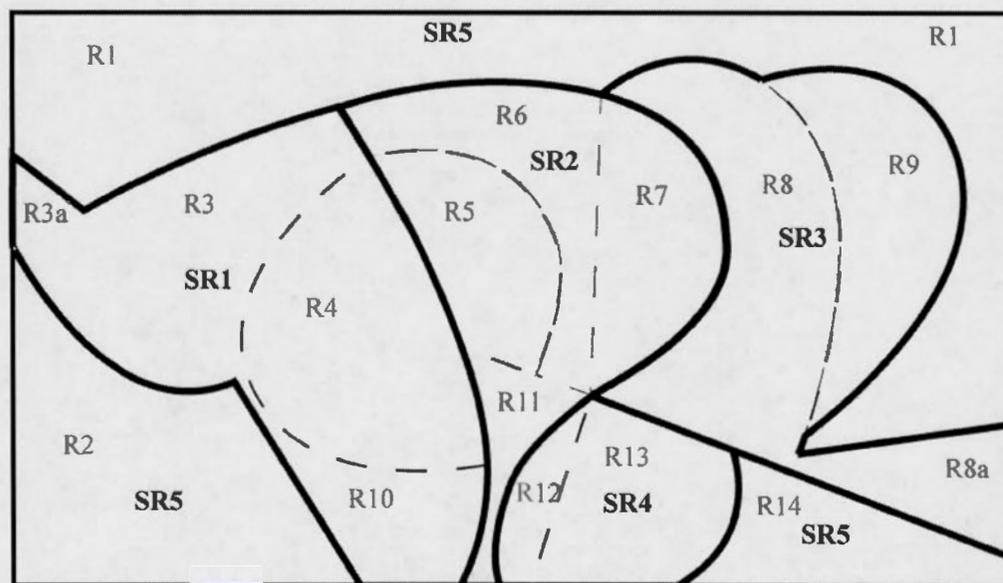


Illustration 45 Segmentation en super-régions de l'œuvre *Joyaux-vivaces*.

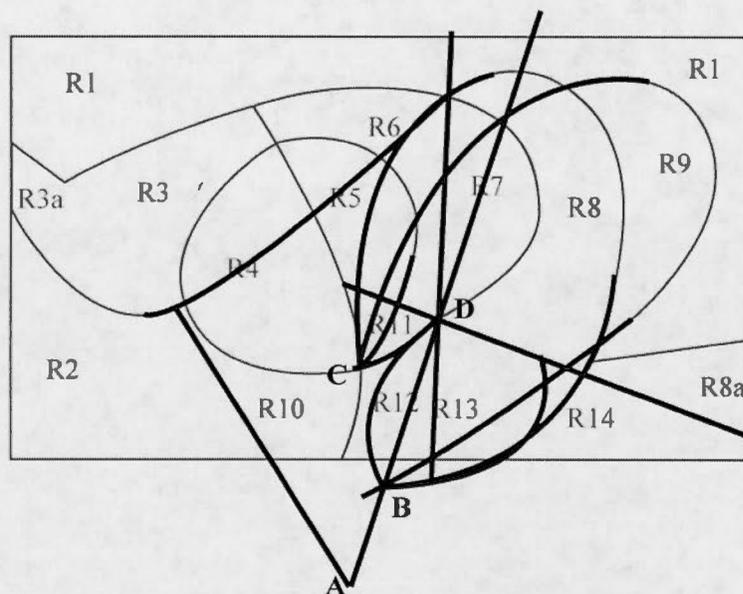


Illustration 46 Points de rencontre résultant de la continuité des frontières de certaines régions de l'œuvre *Joyaux-vivaces*.

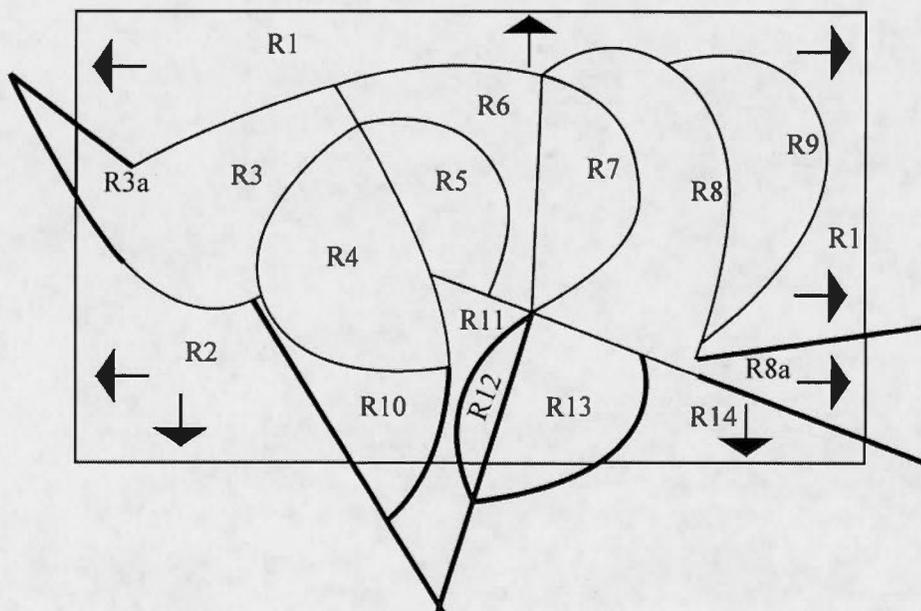


Illustration 47 Poursuite virtuelle de certaines régions de l'œuvre *Joyaux-vivaces*.

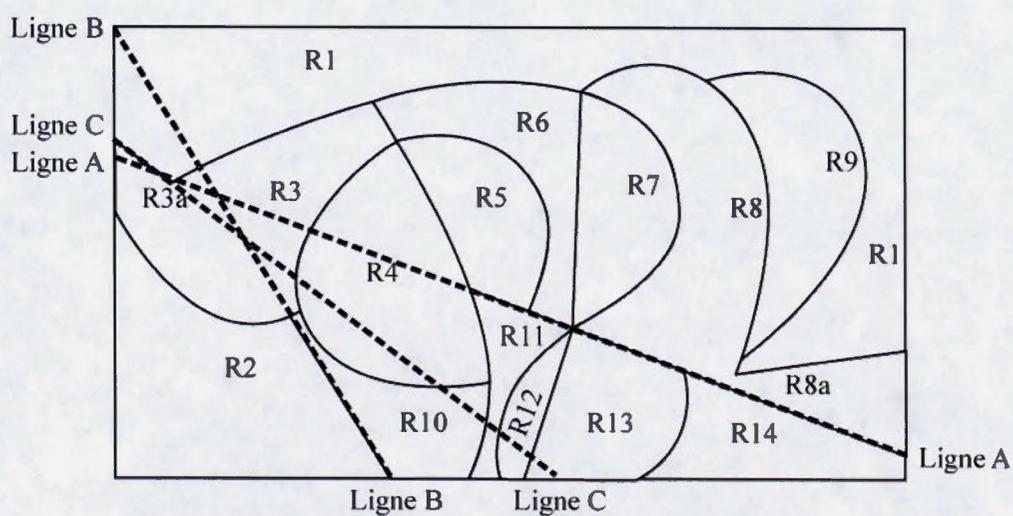


Illustration 48 Lignes directrices principales dans l'œuvre *Joyaux-vivaces*.



Illustration 49 Jean-Paul Jérôme, *La terre ruisselle*, 1981, acrylique sur toile, 96.5 X 160 cm. Collection privée.

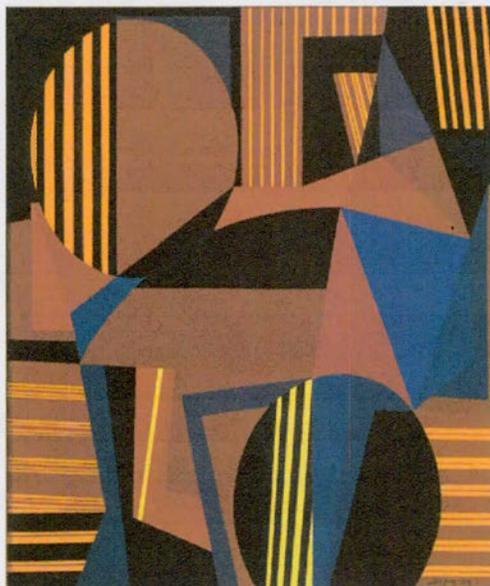


Illustration 50 Jean-Paul Jérôme, *Élans rompus*, 1983, acrylique sur toile, 55 X 45.5 cm. Collection privée.



Illustration 51 Jean-Paul Jérôme, *Gynécée*, 1985, acrylique sur toile, 61 X 61 cm. Collection privée.



Illustration 52 Jean-Paul Jérôme, *Minestrel neuvième*, 1986, acrylique sur toile, 22 X 14.5 cm. Collection privée.

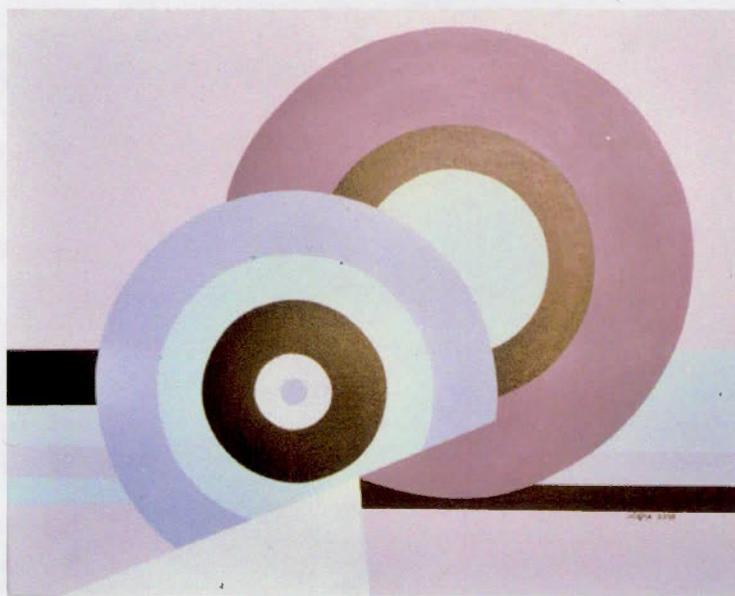


Illustration 53 Jean-Paul Jérôme, *Aux sables mauves*, 1988, acrylique sur toile, 45.5 X 56 cm. Collection privée.

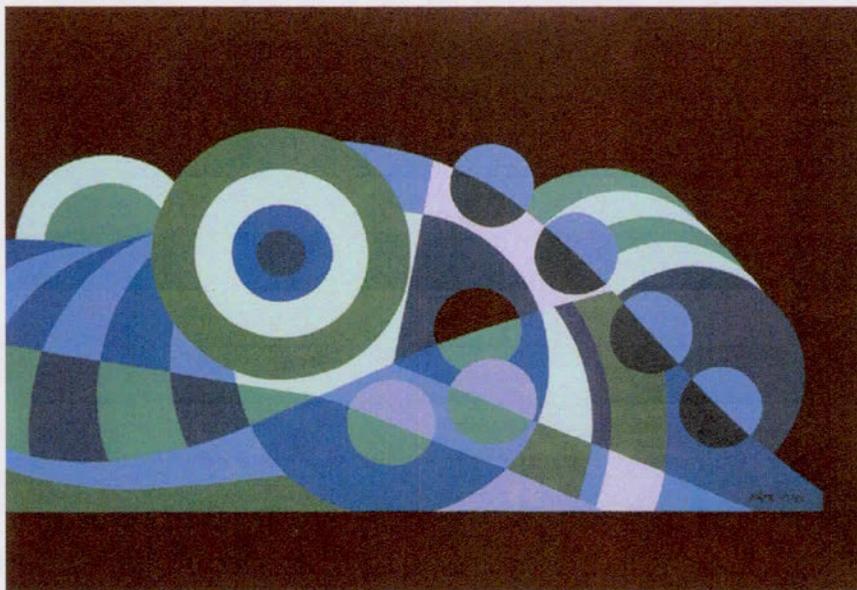


Illustration 54 Jean-Paul Jérôme, *Mousquetaire 7*, 1989, acrylique sur toile, 30.5 X 61 cm. Collection privée.

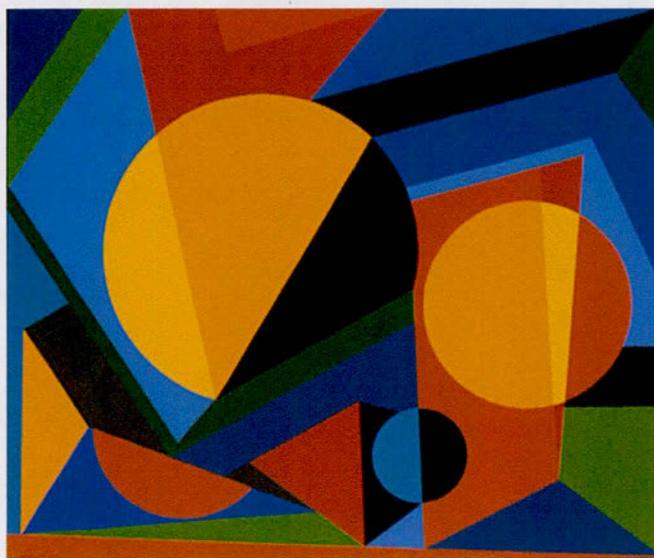


Illustration 55 Jean-Paul Jérôme, *Comète*, 1993, acrylique sur toile, 142 X 167.5 cm. Collection privée.

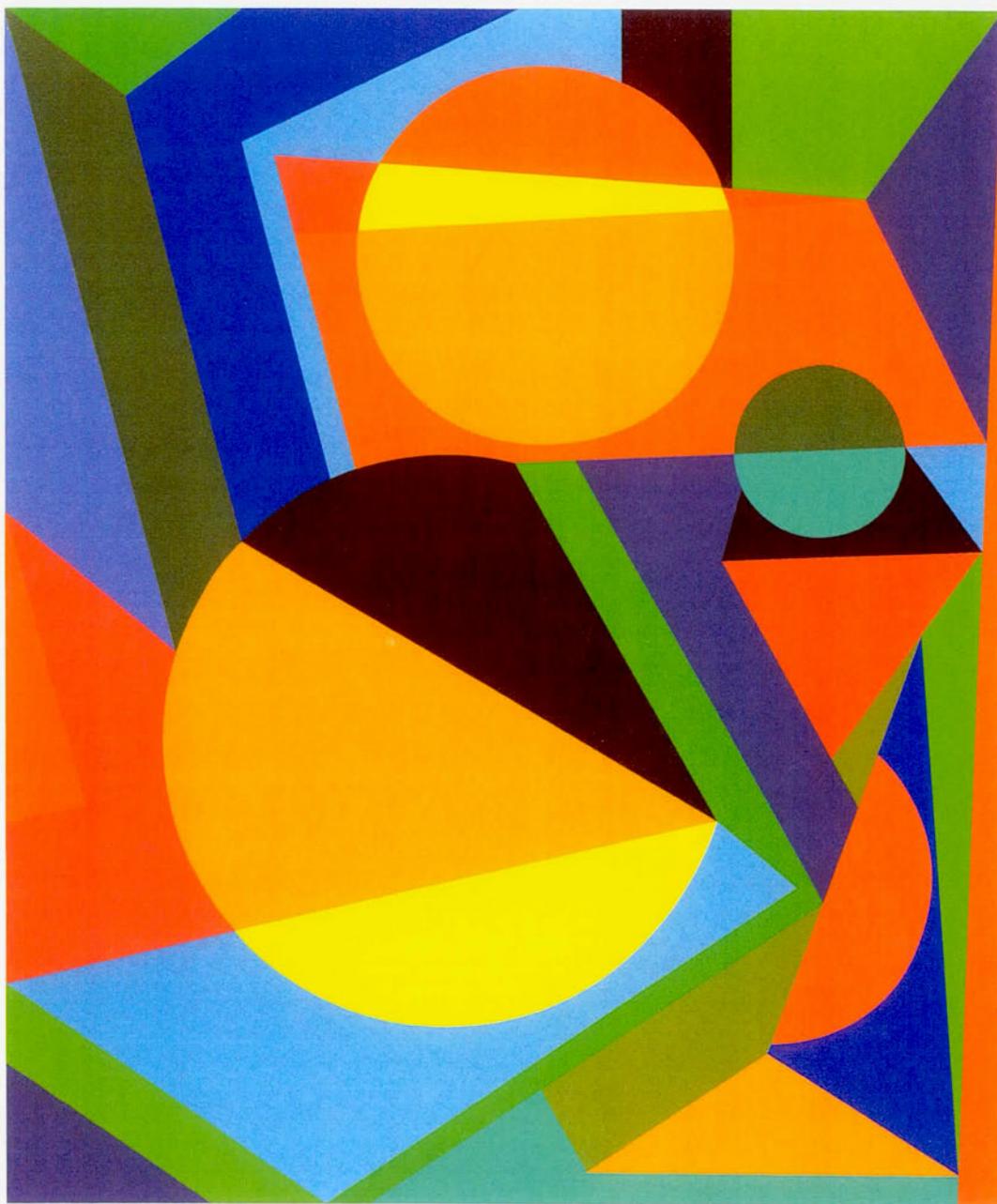


Illustration 56 Reconstitution par ordinateur de l'œuvre *Comète*. Une reconstitution à été requise pour reproduire fidèlement les couleurs de l'œuvre originale (voir illustration 55). Cette reconstitution a été le principal outil pour faire l'analyse.

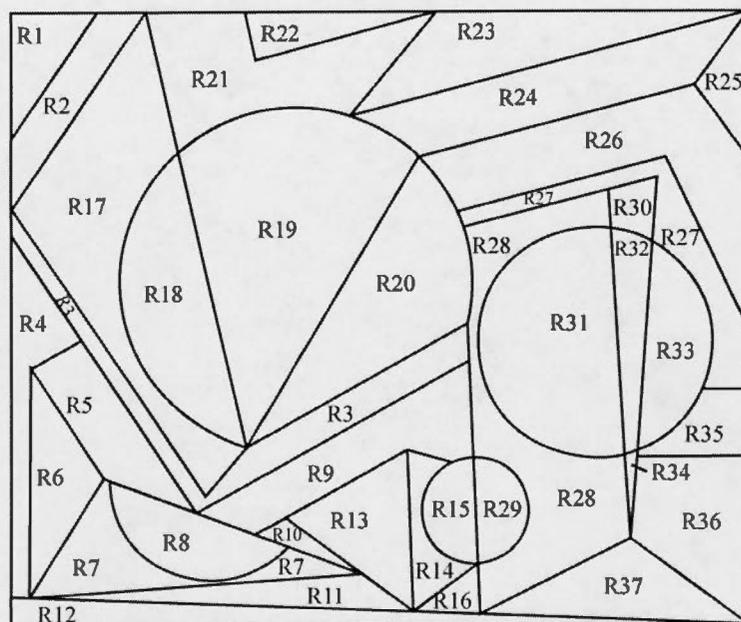


Illustration 57 Segmentation en régions de l'œuvre *Comète*.

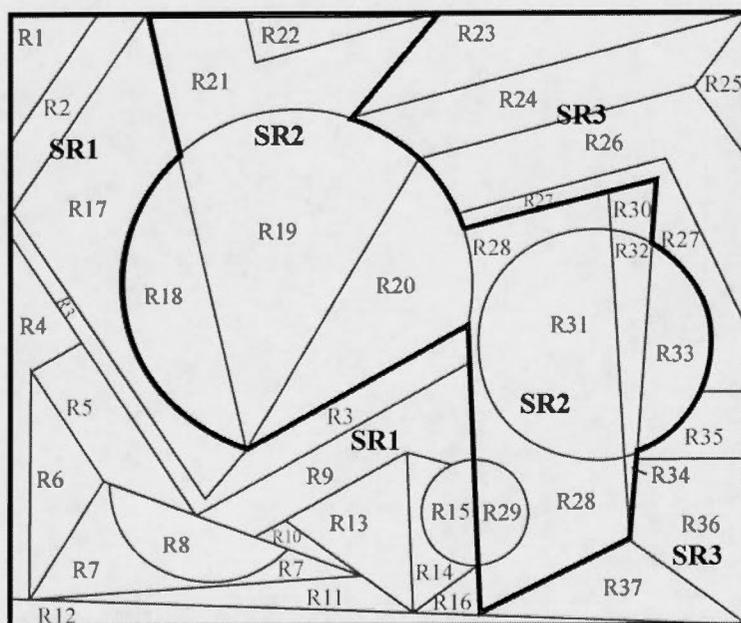


Illustration 58 Segmentation en super-régions de l'œuvre *Comète*.

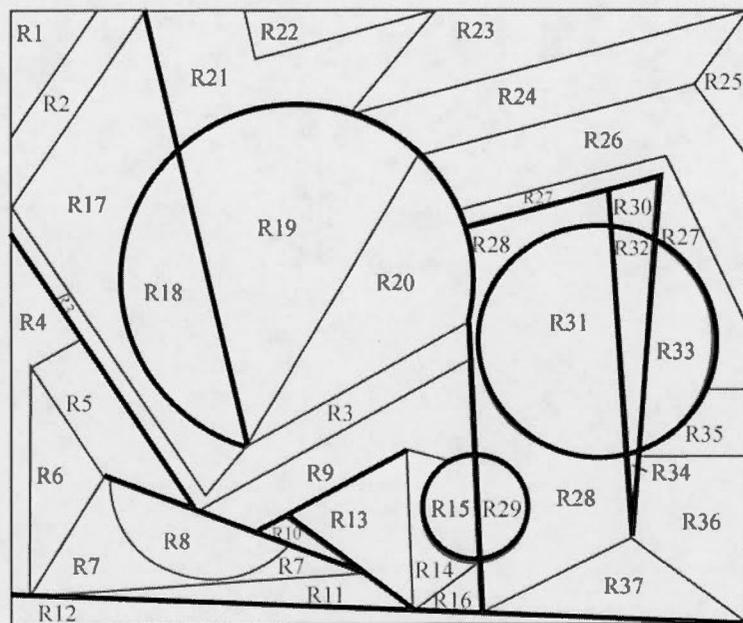


Illustration 59 Regroupement de régions par la continuité des frontières de l'œuvre *Comète*.

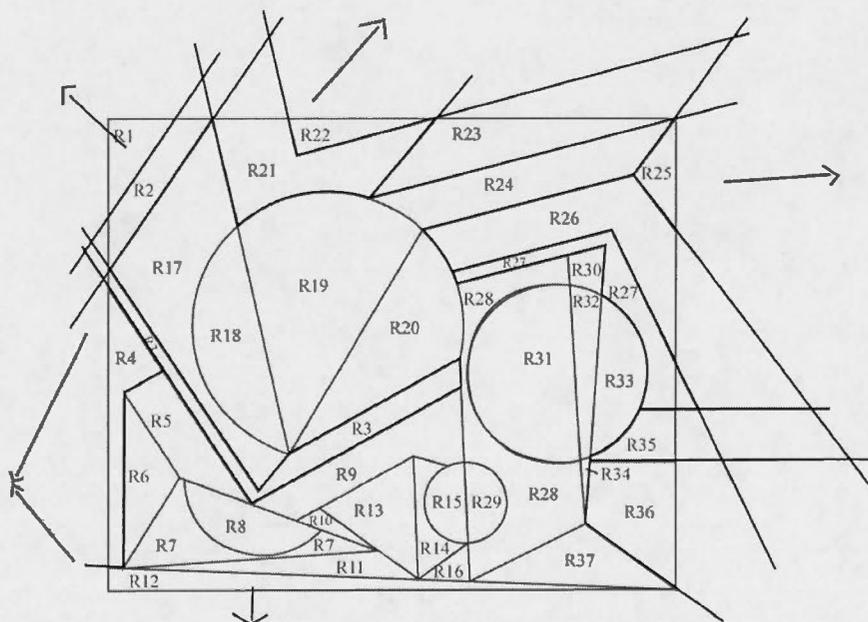


Illustration 60 Poursuite virtuelle vers l'extérieur des frontières de certaines régions de l'œuvre *Comète*.

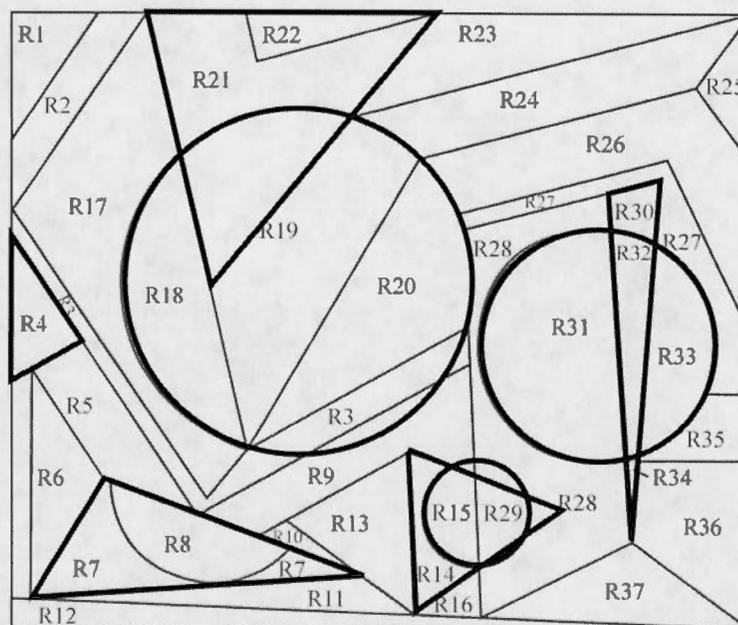


Illustration 61 Quelques exemples de processus de bonniformisation dans l'œuvre *Comète*.

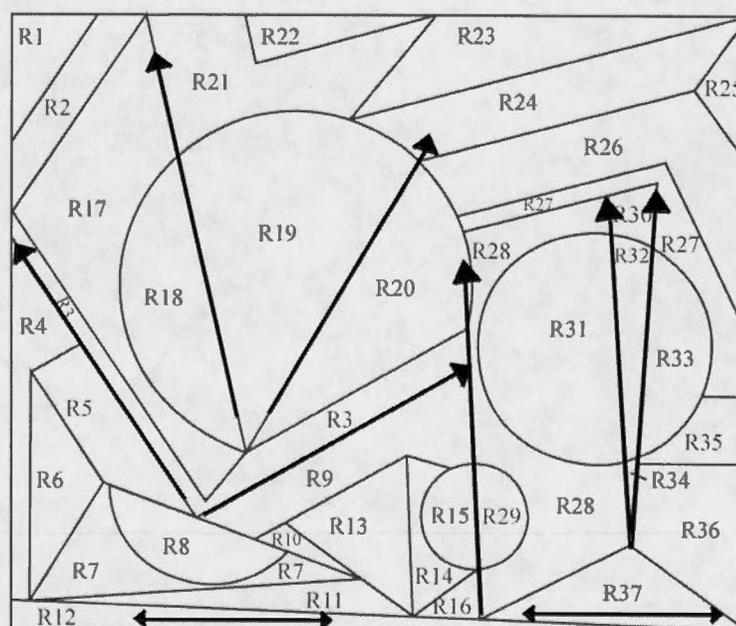


Illustration 62 Les principaux axes vectoriels dans l'œuvre *Comète*.

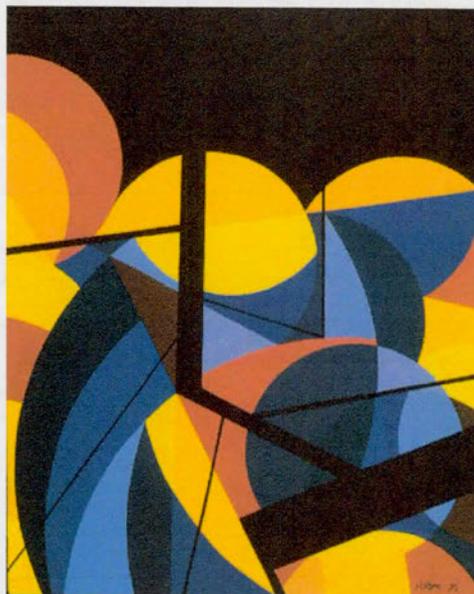


Illustration 63 Jean-Paul Jérôme, *Paradis d'un rêve*, 1990, acrylique sur toile, 41.5 X 33.5 cm. Collection privée.



Illustration 64 Jean-Paul Jérôme, *Les arches à leurs corolles vertes du ciel*, 1991, acrylique sur toile, 127 X 178 cm. Collection privée.

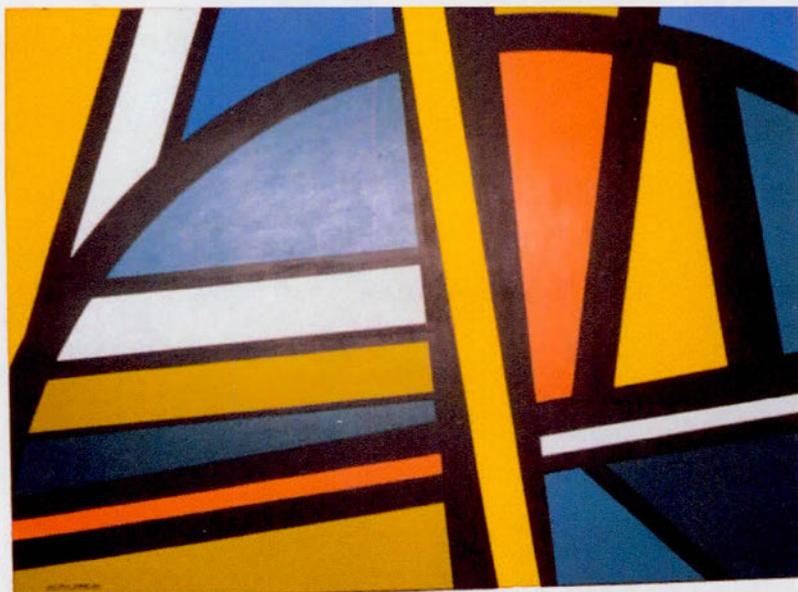


Illustration 65 Jean-Paul Jérôme, *Les portails du soleil*, 1992, acrylique sur toile, 167.5 X 190.5 cm. Collection privée.



Illustration 66 Jean-Paul Jérôme, *Arcana*, 1994, acrylique sur toile, 61 X 76 cm. Collection privée.



Illustration 67 Jean-Paul Jérôme, *Plumes*, 1995, acrylique sur carton découpé, 25.5 X 33.5 cm. Collection privée.

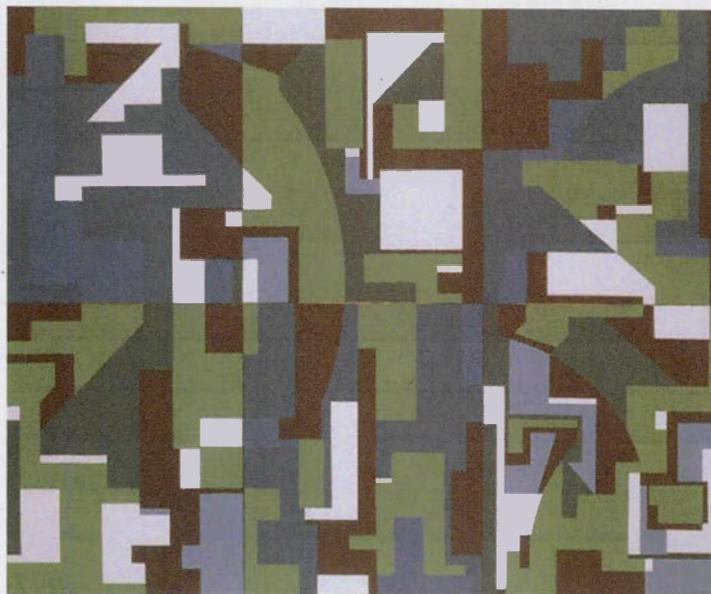


Illustration 68 Jean-Paul Jérôme, *Sans titre*, 1995, acrylique sur toile, 152.5 X 183 cm. Collection privée.

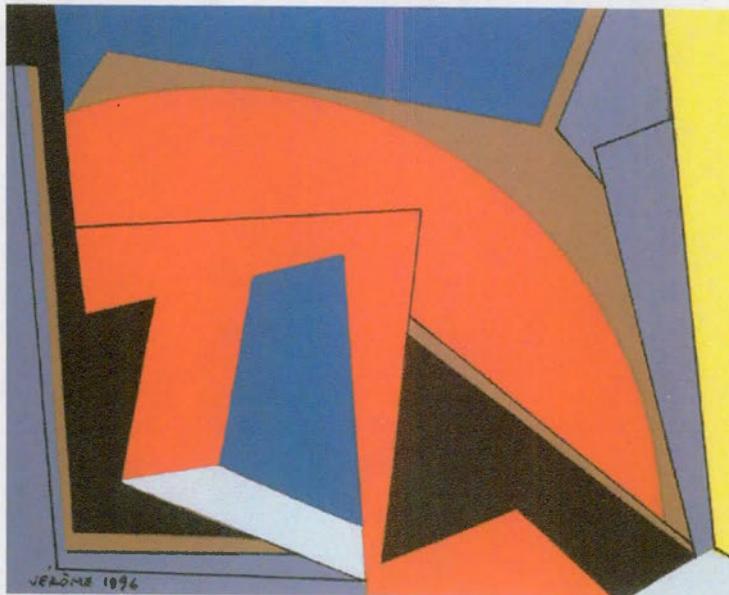


Illustration 69 Jean-Paul Jérôme, *Série vent du ciel 7*, 1996, acrylique sur carton, 11 X 12.5 cm. Collection privée.



Illustration 70 Jean-Paul Jérôme, *Lavande*, 1996, acrylique sur toile, 152.5 X 162.5 cm. Collection privée.



Illustration 71 Jean-Paul Jérôme, *Contraste #3*, 1997, acrylique sur toile, 142 X 183 cm. Collection privée.

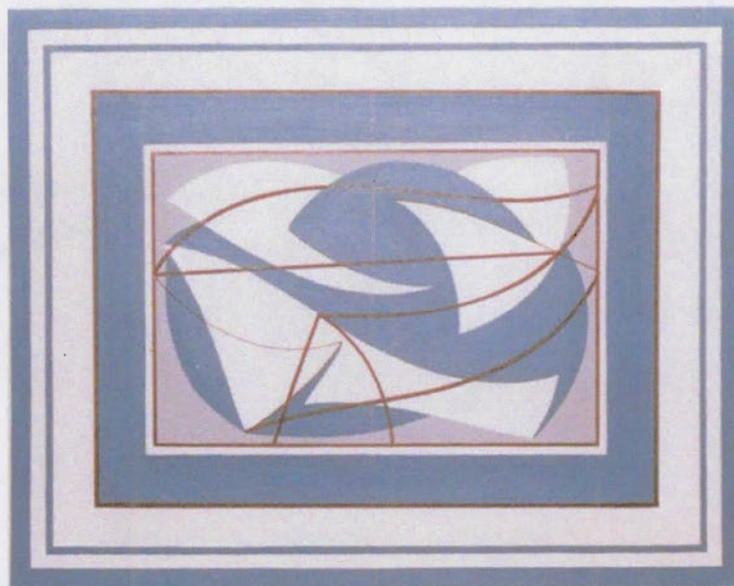


Illustration 72 Jean-Paul Jérôme, *Cristal de mer*, 1997, acrylique sur carton, 20 X 25.5 cm. Collection privée.



Illustration 73 Jean-Paul Jérôme, *La marée*, 1998, acrylique sur toile, 61 X 76 cm. Collection privée.



Illustration 74 Jean-Paul Jérôme, *Langage*, 1998, acrylique sur toile, 101 X 137 cm. Collection privée.



Illustration 75 Jean-Paul Jérôme, *Prisme 6*, 1999, acrylique sur toile, 61 X 61 cm. Collection privée.

APPENDICE A

**LISTE DES EXPOSITIONS
AUXQUELLES JEAN-PAUL JÉRÔME A PARTICIPÉ**

Expositions solo

- 1951 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal
1954 Montréal, Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal
1955 Montréal, Galerie l'Actuelle
1957 Paris, Galerie Arnaud
1959 Montréal, Galerie Denyse Delrue
1960 Montréal, Galerie Libre
1966 Tracy, Centre culturel
1972 Montréal, Galerie Gilles Corbeil
1974 Montréal, Galerie Bernard Desroches
1976 Montréal, Galerie Bernard Desroches
1977 Montréal, L'atelier du peintre
1977 Saint-Lambert, Galerie Frédéric
1978 Saint-Lambert, Galerie Frederic
1979 Montréal, L'atelier du peintre
1979 Saint-Lambert, Galerie Frederic Palardy
1980 Sainte-Thérèse de Blainville, Bouvier Galerie d'art
1981 Val-des-Monts, Art Contact inc.
1982 Saint-Lambert, Galerie Frédéric Palardy
1983 Hull, Galerie Pierre-Bernard
1983 Montréal, Galerie La Cimaïse
1984 Saint-Lambert, Galerie Frédéric Palardy
1986 Montréal, Atelier du Nouvel Âge
1986 Outremont, Galerie Nina Bénard
1987 Outremont, Galerie Nina Bénard
1987 Rosemère, Galerie Combi Plex
1987 Montréal, L'atelier du peintre «Le Colombier»
1988 Montréal, Manoir de Belmont
1991 Eastman, Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain
1993 Eastman, Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain
1996 Montréal, Waddington & Gorce inc.
1998 Montréal, École des métiers de l'aérospatiale de Montréal

Expositions de groupe

- 1951 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (Salon du printemps)
- 1952 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (Salon du printemps)
- 1953 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (Salon du printemps)
- 1954 Montréal, Librairie Tranquille (3ème expo collective)
- 1954 Montréal, Librairie Tranquille (Petit salon d'été)
- 1955 Montréal, Galerie l'Échourie (*Les Plasticiens*)
- 1955 Montréal, Galerie l'Actuelle (exposition inaugurale)
- 1955 Montréal, Hautes Études Commerciales (Premier Salon d'automne)
- 1956 Ottawa, Galerie Nationale du Canada
- 1956 Montréal, Restaurant Hélène de Champlain, (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1956 Montréal, Restaurant Hélène de Champlain (Moins de 30 ans)
- 1956/57 Western Canada Art Circuit (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1957 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (Arts du Québec)
- 1957 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (deuxième exposition annuelle de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1958 Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1959 Ottawa, Galerie Nationale du Canada (3^{ème} biennale de la peinture canadienne)
- 1959 Montréal, Restaurant Hélène de Champlain, (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1960 Montréal, École des beaux-arts AANFM (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1960 Montréal, Galerie Libre
- 1960 Ottawa, Galerie Nationale du Canada (Association des artistes non figuratifs de Montréal)
- 1967 Montréal, Musée d'art contemporain (Panorama peinture au Québec (1940-1966))
- 1970 Montréal, Galerie de l'Établie (la collection du St-Joseph's Teachers College)
- 1972 Saint-Antoine sur Richelieu, Galerie les Deux B,
- 1973 Montréal, Galerie Bernard Desroches
- 1974 Hawkesbury (Ontario), Galerie Opus I
- 1974 Ville Saint-Laurent, Centre culturel (Son, Forme, Verbe)
- 1975 Montréal, Place des arts (le Choix des Galeries)
- 1976 Montréal, Musée d'art contemporain (Cent-onze dessins du Québec)
- 1976 Montréal, Musée d'art contemporain (3 générations d'art québécois, 1940-1950-1960)
- 1976 Montréal, Salon d'honneur du COJO (XXI^è olympiade)
- 1977 Toronto, Galerie Mc Dowell (Onze artistes de la SAPQ)
- 1977 Saint-Sauveur-des-Monts, Galerie d'Art la Lucarne
- 1977 Montréal, Musée d'art contemporain (Jauran et les 1^{er} plasticiens)
- 1978 Saint-Sauveur-des-Monts, Galerie d'Art la Lucarne
- 1978 Montréal, Musée d'art contemporain (Tendances actuelles)
- 1979 Sherbrooke, Galerie d'art du centre culturel universitaire de Sherbrooke
- 1979 Saint-Sauveur-des-Monts, Galerie d'art Michel Bigué
- 1979 Montréal, Claude Gadoury

- 1979 Montréal, Galerie Alexandre
1979 Saint-Lambert, Galerie Frédéric Palardy
1980 Saint-Lambert, Galerie Frédéric Palardy
1980 Sainte-Thérèse-de-Blainville, Bouvier Galerie d'art
1980 Montréal, Galerie Alexandre
1980 Montréal, Musée d'art contemporain (Dix ans de propositions géométriques. Le Québec, 1955-1965 (exposition itinérante))
1981 Montréal, Galerie Morency
1983 Montréal Sir Georges Williams Art Galleries (Association des artistes non-figuratifs de Montréal)
1983 Joliette, Galerie d'art de Joliette
1983/84 Montréal, Palais des congrès, (Salon national des galeries d'art)
1986 Montréal, Galerie Nouvel Âge
1986 Saint-Lambert, Galerie Frédéric Palardy
1989 Saint-Sauveur-des-Monts, Galerie d'art Michel Bigué
1990 Montréal, Galerie Artès
1990 Montréal, Galerie Clarence-Gagnon
1990 Baie-Saint-Paul, Galerie Clarence-Gagnon
1990 Saint-Marc-sur-Richelieu, Galerie Maxan
1990 Saint-Sauveur-des-Monts, Galerie d'art Michel Bigué
1992 Saint-Lambert, Galerie Frederic Palardy
1992 Montréal, Place Bonaventure (Entrée libre à l'art contemporain (ELAAC))
1993 Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (La crise de l'abstraction au Canada, les années 1950 (exposition itinérante))
1993 Montréal, Galerie de l'UQAM (Œuvres méconnues. Regard inusité sur l'art québécois)
1995 Montréal, Waddington & Gorce inc
1998 Sainte-Foy, Maison Hamel-Bruneau (Pur collage pur)

APPENDICE B

LES ÉCRITS DE JEAN-PAUL JÉRÔME^{1 2}

¹ J'ai moi-même fait la retranscription à l'ordinateur de tous les textes à l'étude pour uniformiser la mise en page du présent travail. Lors de cette retranscription, j'ai tenté le plus possible de me rapprocher de la pensée de Jérôme en retranscrivant également les fautes d'orthographe et de conjugaison et en respectant la ponctuation établie par Jérôme. J'ai également respecté la mise en page établie par Jérôme dans la mesure du possible.

² L'astérisque (*) suivant la numérotation de certains textes indique qu'il s'agissait d'un texte manuscrit.

Texte 1**[Sans titre]*

L'œil est fait en vue de la lumière, la couleur si elle contrecarre l'image invente la lumière et arrive la puissance de l'imagination intuitive et poétique.

1975

Texte 2**Accueillir la nuit*

1976

Un monde ponctué de l'étendue – création et gravi tout sur son astre enchanteur à recréer les forces de la ville légèrement vaste de songe. Un univers d'une citée grandiose accueille cette luminosité dont les espaces sont en mesures des couleurs foncées et d'un impossible équilibre à faire rêver l'éternité avec des rythmes puissants et ordonnés l'œil parcourt la surface et les coins de l'espace à partir de ses angles à carreaux.

La forme se teinte de bleu – de l'aube et du plein air de gris cendré élimé se déplaçant dans la métamorphose des coloris dans la mobilité de nuit et d'une allure matinale change. C'est bien d'une matière où la cohérence de l'harmonie en contrepoint est musique.

Le grand diptyque est musical dans son esprit et fait de rêve – et de silence d'une carte topographique la sensibilité trace les lignes à la règle – où s'épuise le travail l'inspiration laisse échapper des angles autonomes d'où s'envole un treillis coloré aux teintes diverses et claires sur ce fond de bleu nuit et dégage un grillage a carreaux inégaux dans tout les sens sur les pistes animées d'une palette de couleurs l'apparence atteint le vitrail et comme d'une lumière assourdie également dans le cristal des teintes et dans les modulations étincelle en symphonie – l'âme se dégage la toile rayonne irrationnellement un souffle y pénètre en profondeur un accord forme la magie qui illumine le cœur aux rythmes immenses et fait sentir ce cœur battre violemment l'orient et l'occident, l'ouest à l'est, cette vie c'est l'union d'un voyage. Sur moi et la nuit scellée séduit l'œil des temps modernes.

C'est l'horizon bleu clair en nuit cendré ou lumière de feu avec les yeux, on touche aux grappes chatoyantes d'un soleil noir de vin

Texte 3**8/5/76*

Tableaux verdoyants comme l'été – qui rêvent en douceur. Amassant une masse de vert qui se coordonnent foudroyant cette somptueuse architecture de formes oblongues sur une ciselure d'ailes repliées par le temps et du rêve. Tableau soyeux où la forme s'arrondit, baignée de clarté, l'air circule recèle la luminosité perlée de jardins étranges fruit d'une belle corbeille fragile en matière de composés de bijoux plumages. L'espace condensés mais plus vaste s'épanouit subtilement dans cette luminosité pour mieux dégagée. Substance choisie de l'atmosphère vivant entretenant avec la ligne des lieux fervents dont avait besoin autour des formes peintes un regard dans son élan onirique déjà en promenade sur cette faïence blanche ancienne se sont des espaces ajourées moulurées. L'atmosphère créé, comme accroché devient palpable à l'œil. C'est une matière d'eau, de pin, de bleu basculant du verre au blanc, à l'échelle des noirs posée au-delà du mystère. Les volumes, brusquement jaillissent de la composition plus ouverte, et la tonalité subtile et plus fine au ton floral, se développe, s'ouvre vers la circulation des plans, ainsi la construction du tableau fraîchement s'associe à la lumière et resserre une coloration intérieure coordonnée par le cœur et ajoute aux coloris par suite poids d'imprévisibles vibrations. L'œil suit la rive ombragée aux clapotis des verres dans la course de la ligne d'eau – où se dresse des formes verticales que filtre la lumière de l'été, dans la pureté et l'éclat – la puissance d'inspiration, esquisse le cours capricieux de ces voûtes à rêver où de ces allées apparentés

Texte 4**Parcours – 1978*

La peinture, en un mot, des toiles sensuelles par le plaisir des nuances subtiles, une matière à fond lisse - précise sont étranges et renferment des sortilèges poétiques ou plastiques.

Les toiles peintes obéissent les unes aux autres à un ordre d'écriture où je tente de dégager le sentiment rituel des formes plastiques, le mystère opposé des émotions ambiants à la grandeur de l'art.

Bâtir dans leur enchaînement, l'espace-temps, l'insolite - la grâce, l'intérêt d'un monde, d'une présence du «cosmique» une beauté qui nous transporte par un langage neuf.

Exprimer les rêveries comme une musique. Exalter les yeux dans un dépaysement majeur exploser les raisons de l'irréalité antipicturale que l'invention plastique, l'imagination affronte de notre époque. Ce rôle «magique» va, joue le siècle. C'est le rêve du peintre - dans sa liberté miraculeuse - à travers le style un air nouveau pour les regards à l'usage des hommes.

Texte 5*

Dialogue d'un peintre et son visiteur entre les associations de couleurs et la lumière flamboyante

Profusion et présence d'ombre restent la source première comme éléments merveilleusement calme, fragile à l'œil d'où la lumière peu jaillir mais aussi une nouvelle approche dans les composantes confinant ici langage d'art surfaces puissantes juxtaposition mouvante qui se faufilent entre les insistances du pinceau car elle est décisive aujourd'hui. Cette fascination lumineuse traitée au loin, en profondeur à l'apparition un monde arrachée de son point flottant émerge et hissé lentement en mouvement dans une incrustation robuste des accords de volutes et des formes en plein rebord de la surface de la toile s'y enchaînent, une géométrie plastique et d'émotion en place. La peinture se réalise. Capte l'inconnue volatile dans le chœur de l'espace. Accueillir enfin découvrir un ordre plastique du secret mystérieux (mot illisible) avec ses noires et l'éventail des tons alternés

L'exploration où recueillement accompagne les formes dont la prompte fermeté de l'exécution ne bloque pas la justesse instantanée que la main improvise comme si respirer sur la toile dans une atmosphère purifiée en rendait l'intimité du travail à la fois l'harmonie plastique nouvelle par une douceur enveloppante de couleurs assorties et aussi par l'austérité enchâssée des lignes nourries de raffinement graphique traits noirs des magies, incarnation du vertige – du mystère – qui chevauchent la plénitude des volumes (d'ailleurs en vol de plage, assurant les formes exactement en aplats) la vision même se dépouille et s'organise avec les éléments sur les fonds multiples les rapports plus nuancés contraste de tendresse avec l'amour des formes sensibles et la richesse de la forme palpitent de poésie de «climat» minéral transpose les éléments – la matière, l'essence interne de la vie – l'air marin, – mer et terre – neiges, eaux – boues, ses bois – ses sables, légende du sol fermement articulée dans le tracé une grande zone allant de tempêtes intimes qui entre les couleurs en sourdines et les demi-teintes subtiles en relation se relies, – se rapprochent en dégradation forte – neutralisée, rapidement d'osmose, de lumière noire, cascade de la nuit – internes échappées se répondant dans un mélange de précision irisée de lumière sous les formes diverses équilibre la rêverie des surfaces intensifie les déplacement de l'œil sur ses fonds inlassablement miroitant, sur les effluves, qui accusent la densité insaisissable d'une variation de grandes forêts volatives – cette plage de couleur comme une coulé d'or que réchauffe le lin réserve des limites dans l'écriture jusqu'au choc cristallin des mouvements constitués tout ces élans pour contribuer à l'unité de la composition

Tisser ensemble la ligne et la forme cette fusion des tons qui exaltent les couleurs dans sa correspondance formelle, dans l'alliance de rigueur et le raffinement exige visiblement la priorité du désir dévorant sensiblement la mystique du rêve.

Les espaces lumineuses respirent l'air circule la lumière surgit – mire – devient des ondes sonores des voiles mélodieuses dans la demi-pénombre d'un palais sur terre au vent qui se condense – refuge de verre qui à la fois devient des compartiments de sentiments, un jeu prismatique – une exaltation même, une heureuse extase qu'offre l'espace picturale là se

découpe en écrans voluptueux la laque des couleurs de feux – passion des cuivres – des terres, des gris, des bois – des pierres des gris fumés – du blanc espace – du silence magnifique des heurts festonnés – des timbres – ce sont les heures alignées à l'atelier – sur une table où l'œil écoute.

Ce jardin d'hiver repique une feuille, une fleur passagère dans les vibrations de blancheur à travers la toile.

Et d'une sombre richesse danse le préambule des couleurs – tard le soir se précise les blancs finements teintés se dépouille le dessin en rayonnement. La ligne avec aisance et plaisir tourne à l'argent dans l'ordre, ses messages troublent par instant, ses formes géométriques du miroir glacé que coupe d'un miracle graphique l'émouvante sollicitude la ronde musique des rythmes – des plages uniformes.

Est-ce l'arabesque qui en tire les joies dans la lumière bleutée ou chaude – ou reflet de la lune ou le lyrisme de l'œil qui lance un caillou en éclats – en fraude là car le mythe du temps l'âge retardée l'ordre de franchir en douce l'horizon première.

Découvrir des silhouettes verticales en successions – bien abstraites – imaginaires sont le fruit tout rythmé avec ampleur – par la trame rectiligne de la composition.

Les transparences passent à leur tour – de la passion du foisonnement des bruns – poivres – aux bruns roux des gris blancs aux ocres aux croisés des noirs donc de la lumière tamisée au fil de l'ombre.

Des cadences amoureuses se risquent et remplissant de leurs innombrables contours tous l'intérieur de l'espace peinte et soulèvent les rythmes attirent la joie sensible des chromatismes qui pour évoquer sa transformation, les cadences confèrent aux toiles peintes de l'année 1977 leur assurance plastique, leur signification intrinsèque le murmure intérieure, encore de peinture

1 fev 1978 au soir
Montréal - JPJ.

Texte 6**Il n'y a pas d'amour de peindre sans désespoir de peindre***Mont. 27 mai 80**

La peinture devient tout aussi ridicule pour ceux qui la vivent que pour ceux qui en vivent - et que pour ceux qui la regardent - Mais - l'enchanteur s'enchanté lui-même - il est émouvant le gouffre des démons - tellement la tentation est grande de chasser l'ombre pour descendre dans se débat au bout de sa création et rendre son souffle dans la recherche lactée - clair soleil en someil - d'une galaxie solaire...

Le peintre amasse toile par toile et par une sorte de facette du merveilleux accroche les lointaines images dans une pureté absolue. Et a vouloir broser une peinture qui avec des dessins - tout manier sans plainte, le peintre débite les couleurs et les lignes, et se livre à des créations aux sources de son territoire, où le mystère de l'espace est le temps encore chaud qui couvre la toile parfois d'une rencontre irisée. et dans un essor découvre des noyaux de soleils sur la trace du rêve et de légendes - un regard qui coure vers d'autres mondes sur une piste à suivre vers toutes fraîcheurs d'une lumière à l'air de poésie curieusement l'œil envahi les vides et ramène l'imagination à l'état de peinture. Sur l'île et sur la plage éblouissante de blancheur.

Texte 7*

*[Sans titre]*J-P Jérôme
5/9/85

Les deux panneaux forment le duo
 «au portail de la nuit» oppose à ses versants
 les panneaux dans l'œuvre médiummique (propre au médium)
 «au portail de la nuit»
 paraissent verticalement construit, s'élèvent à la vie
 tant pour l'optique frontale que pour le sens
 tactile dans l'intemporel et le monumentale
 liant aux formes de lumière l'équilibre
 et le mouvement de la méduse abstrait
 près de la vie spatiale et du cosmos intérieur
 à l'extrémité d'une ligne à rêve rigoureuse-
 ment conçue le duo se fait robuste - clair
 vibrant et simple aéré - non vaporeux mais léger -
 simultanément une nouvelle dimension est celle
 de la matière en fusion d'une surface spirituelle
 à la présence plus proche de la terre naturelle
 de la pâte sombre et miroitante - solide
 et fragile comme les faïences et la grâce
 du soleil qui encadre les volumes
 le duo se présente dans une fanfare rustique
 de tons terreux aussi primitif qu'un rite
 se précise - parmi la géométrie des formes chantées ou
 comme pour un masque africain, il conserve le récit
 au mystère son authenticité harmonieuse et noble
 s'accompagnant sur la danse primitive.

La sensibilité, par les deux de couleurs chaudes
 paysannes d'un acajou sombre se dresse parfois
 dans l'espace de nuit et du jour qui brille d'un brun roux
 incarne le rythme rêvé qui se répand de tons en tons
 comme une traînée sonore... et de celle-ci
 surgit un accord à la beauté par ces jeux
 de mouvements - de ces modulations de force
 vivement automnales dont les bruns tempérés
 illustrant son chant mobilisent la tension
 du feu - brûle la grande surface d'une
 scintillante aurore... les masses brunâtres volent
 voltigent tel un aéronef dans la haute atmosphère
 à l'image d'un grand oiseau fossile d'une époque

alors s'organise la plénitude rayonnante des contours
 dans ce long ruisselant jeu de la lumière
 l'ordre moderne dans les intervalles dynamiques
 de masses et de zones colorées se maîtrise et
 d'une composition structurée occupe
 une architecture visionnaire
 l'ampleur la précision plastique et formelle
 frappent comme une barre sensible sous la pression des contrastes

Une barre tint lieu à la vie métapsychique... telle une
 ronde animation comprimée un peu médiéval de sa saison de l'espace
 sur laquelle l'élan esquisse son envol
 sur des ondes son langage: courbes - droites - arches - ogivales
 les plans sont sobres - royales - aillés - construction
 des formes, les espaces s'animent dans cette mesure nouvelle
 elle reflètent la surface plus plane et l'accord
 des formes dans une géométrie cintrée.
 Le portail couvre cette transformation des lignes
 d'un allègement poétique réduit par le phénomène
 le décor abstrait subjugué l'œil mystérieu-
 sement dans son cadre de nuit: monumentale cité
 sous le pinceau plasticien et ce monde
 nocturne charge, certes, mais plein de
 lumière et d'évocations, cette construction
 contenue - encore la nuit auréole tout
 le portail de l'est à l'ouest - d'un panneau
 à l'autre au fil des couleurs brunes

Les aplats s'inscrivent par plaques colorées
 en leurs forces vives sous la tension
 dans la répartition conforme des éléments
 organiques sur la surface plane de la toile
 cette unité architecturale de la composition
 à laquelle son rythme donne une découpe
 se métamorphose en lumière de cuivre
 et sur ce terre-plein imaginaire se pose
 sa couleur, sombre et son rêve d'une
 liberté créatrice...

en enfilade une poursuite du temps et aussi
 de l'intuition accompli cette
 transformation dans un prolongement jusqu'au
 limite d'un déploiement des formes plastiques
 où se lisent les sentiments habités de poésie
 pour le regard

Il y a véritablement expression pure
 s'entrechoquant avec le son étroitement lié
 en ces lieux tracés tant la paix et
 l'esprit se lisent
 et comme un pont roulant les tons
 chatoyants se séparent sur une ligne
 vertigineuse telles les humeurs
 en des harmonies sereine - c'est l'émotion
 qui palpète un instant - une joie opulente
 comme une véritable force sert de piège
 à la jeunesse des formes
 et les arabesques qui en découles se
 font plus somptueuses - elles dégagent
 la pureté gigantesque de la ligne et
 rejoint aux abîmes, les noirs jais
 tout l'espace illuminé devient palais

Car les battements rendent à la couleur
 une patine satinée et l'effet ininterrompue
 touche le clavier expressif d'un cosmos comme
 la musique du temps - la pensée se précise
 et creuse de nouvelles métaphores pour
 lesquelles une vibration rythme les
 jeux des formes et des couleurs
 ce sont transcendance presque mystique
 semblance des airs chantant le sacré et
 les dieux nocturnes des murales colossales
 telles les émouvantes tapisseries d'arras
 et de tournai que le 17^e siècle travail
 au cœur de ces murs et par la magie de son
 coup d'aile - la verve mystique sans se rompre
 les têtes d'autrefois se retournent en notre
 direction - une lumière éclaire visiblement
 l'assemblage des songes pour notre joie
 la plus profonde et la plus humaine -
 c'est en cette démesure - que le chemin
 est parsemé de taches mordorées et que le
 jour se teinte en silence de sa parure autom-
 nale - sous la voûte du portail - à travers
 la nuit - il brille une suite nouvelle - car ce
 lieu semble peint d'une riche résonance
 qui tente l'or - se transforme la couleur
 odorante en des bois laqués du bruns aux noirs
 ainsi que le blanc de neige - tout vibre
 tel encore la musique d'un Bartok frileux

et comme de son archet, lui aussi retrouve
l'âme contre le froid en «son château de marbre
bleue» Je retrouve moi, l'extrême-orient
des nattes en paille tressée - c'est la fusion du duo-tantôt de terre - tantôt de verre - par
la transparence - du coin de l'œil - le peintre jète un peu
de matière des pierres - que visite l'âme solitaire...

Texte 8**Le double «Parc d'automne» nord-sud*

J.P. Jérôme R.C.A.
10-9-85

Cette vue de l'absolu et des ailleurs pythagoriques émanent du tableau inventé... à l'instant de l'aurore sa construction poétique a deux sources du bonheur qu'à la main tracée Derrière l'enclos des bruits et l'ardeur de vie: une autre expression de la transparence choisie métaphoriquement manifeste une ronde en couleur et dans ce décor brunâtre de la terre se traduit l'espace en plaisir de la matière harmonique par les constellations des signes plastiques renfermant une inspiration de l'univers spatial les rapports sont organisés en mesure du rythme entre la couleur-mélodie et la forme-surface comme de fait le vent secret de l'écriture venue...

C'est un monde affiné et frais qui se rapproche des saisons, encore de l'automne si autonome des miracles où de ce moment se retrouve deux rêves aussi chargés en la délicatesse des couleurs et par la, forme paisible des rythmes sur l'espace-durée avec pour cela la légère géométrie des formes la réunion du mouvement -ici - est insérée et dispersée d'une zone à une autre et utilisée avec l'inattendu dans l'œuvre en chantier

La retenue dans les couleurs donne le nombre des graphismes absolument comme une construction sonore qui est vision sonore: avec un son doux - très fin qui s'envole lentement vers des angles dont le timbre vibre pareille à la feuille émaillée jaune-blanche Car la note sensorielle une fois de plus palpitante transporte les bruns tabacs ou chocolats, modèle la félicité étalant son lux de force et de beauté dans tout ces noirs vers celle de la douceur tendre et délicate sur un fond progressivement parcheminé dans sa matière

entre deux mouvement la couleur résulte d'une rencontre impalpable que les songes démêlent pour la joie plus vivace et plus encore que le tumulte et la lutte des mirages comme l'évocation que façonne le feu par les artisans et par les tons: ondulants tout à fait dans l'ordonnance : articulés remarquable fusion parlante: modulés heureux flottement des éléments: dégradé les potiers - de l'absolu d'une forme pure la couleur joue, invente pour le créateur de terre et d'eau, le rayonnement ébauche tour à tour sa mesure avec une liberté cosmique abstraite pour la beauté - la tuile se transfigure car l'éloge parle du jaillissement des nuances successives dans l'âme de sa couleur... en sourdine automnale...

en ces passages extrêmement légers une lumière volatile et sautillante s'érige en rêve - tremblante en l'extrême sensibilité de son rôle de poésie de degrés à degrés une gamme s'incarne dans l'espace de la composition plus ample et avec une forme très large s'éveille le cœur du merveilleux.

Texte 9**Panneaux de lin ou second miroir de verre...*

J-P Jérôme R.C.A. 11/9/85

Cette peinture en aplats enchante l'œil et l'esprit
 car elle anime harmonieusement tout l'espace de ces longues arabesques
 et captive le mouvement - provoque l'élan en elle
 c'est par une sorte de transposition des choses et d'une telle articulation
 que la pureté du style dans sa plasticité formelle, qu'une rupture
 se réinvente et que de la sorte une réelle
 transformation habite les formes en lumière...

Ces transmutations de l'essor des grandes dimensions de l'irréelle
 et celle de faire sentir la coupure de l'imaginaire
 la magie palpable dans l'ordre, le rythme et
 l'équilibre des choses touchent la splendeur inspirée
 par un ensemble cohérent des tons chauds ensuite
 et de l'ampleur de la composition des formes découpées
 se collent par morceaux les uns et les autres -
 la toile se fait puissante et paisible de lignes
 la vigueur accompagne la main sans le savoir
 car le geste fait une ronde sur la surface
 parfaitement plane où tout converge vers ce secret...
 la toile vibre avec ses bandes en lanières
 blanches que sépare l'émotion dans son jeu
 naturel sur l'étoffe brune se croise dans sa frénésie
 les contrastes silhouettés aux contours vifs
 toutes l'imagination sursaute, s'échappe dans
 l'espace de lumière à grands coups des parallèles
 se sont les signes parfaitement imposants en accord
 d'une nouvelle ère qui s'ouvre jusqu'à l'infini -
 celle où le goût est par une innovation
 hardie qui dérègle l'expression des plans
 pour se construire purement du mouvement
 à l'aide des masses plus grandes des tons
 rompus et sobres où l'on y retrouve la gamme des coloris
 comme une terre-cuite, les ocres brunis
 et l'apparence de l'argil en sourdine
 monde crépusculaire en mouvement - ou la transe dans la création imaginaire
 sans restriction dans la masse étalée obscure
 les rythmes ascendants et descendant évoquent
 dans son unité et par la plénitude harmoni-
 euse d'un décor vivace et lisse s'allument en plus clairs
 ces rythmes touchent la trame d'un tissu

«cosmique» dont les tons chantent
de concert contre l'indifférence du possible dans le sublime
c'est en association des forces et la
mesure inspirée vers les alternances
particulières des formes pleines que
les accords imprévus s'élèvent par ces contours
précis dans son développement plastique.

L'épanouissement poétique des formes nouvelles et la puissante richesse d'une architecture interne s'accroissent en noblesse d'une texture parcheminée tel paraît sculptural l'ascèse et d'une simplicité sa métaphysique du rêve...

La beauté et l'égalité sortent
de l'ombre de nuit

Serré contre le jour d'où le signal noir
vers la lumière est net aéré et âpre à l'occasion
et comme l'écorce tendre, tout monochrome...

La matière dénudée est de verre et tue le vide
elle semble soufflée dans un miroir monumental
l'image s'élève vers soi - flamboie - fuit
file - tout est mouvement -

l'air tremble - s'exalte en silence - et renvoie la couleur
comme un soleil immuable fascine ce monde-autre
d'un rayon blanc à distance - la beauté demeure.

Texte 10*

«Au portail de la nuit» est-ouest (duo 60X24)

J.P. Jérôme RCA
19/9/85

Verticalement, construit - tant pour l'optique ou
à l'extrémité du rêve rigoureusement conçu
le duo que forme les deux panneaux asymétriques
se présente miroitant et sombre acajou
par les jeux de couleurs et de l'équilibre qui
dans un espace brun-nuit sont alors ce long mouvement
à ces modulations de tons d'automne
la composition se dresse comme une architecture barre à la vie
sur laquelle l'élan s'organise - anime les plans
dilatant la surface géométrique d'allègements colorés

Les aplats s'inscrivent en leurs forces vives et
une répartition des éléments sur ce terre-plein en enfilade
transforme les mouvements à un déploiement des formes
et comme un pont roulant les tons chatoyants
se séparent sur une ligne vertigineuse -en
devenir et se multiplient par larges rythmes... c'est
pour prendre une distance de ce qui est tragique
que se découpe en volets des travées de joies des harmonies sereines
delà s'opère tout l'ampleur des formes terrestres
couleurs robustes et chaudes tel un cuir fauve aux griffes(???)
abîmes des noirs jais entre l'austérité et le contraste
la vie est impulsions données aux rythmes larges
contre le rythme taillé sur lui-même et
dans le réaccordement du cosmos pour se dissoudre
ça gravite lentement vers l'infini de la nature
quelques formes quelques fois étincellantes gaufrées
comme des pierres noires en harmonie stélaire
retrouvant les profils d'un décor de vigueur sorte de grand vie
les arabesques se font somptueuses dans
les creux étranges d'une patine noire parlante
et dans le silence des fibres une musique
si instable avec la ferveur d'un solo, un éloge
car les battements du cœur touchent
le clavier du temps - de l'instant et de l'espace
se sont des saccades ininterrompues où
les jeux ont des airs chantants et nocturnes
et dont les mouvements trouve nouvelles métamorphoses pour lesquelles fut
volontaires tournés en direction des murales

et des tapisseries d'Arras et de tour??? – du XVII^e siècle
de son coup d'aile s'ouvre le portail riche des bois
et de son envol la nuit visible où se mesure le silence
au loin dans une puissance mordorée semble le lieu
à la suite nouvelle où se peint les laques odorantes
le blanc de neige vibre tel la musique de Bartok
comme l'archet lui-aussi retrouve l'âme contre le froid
en «son château de barbe-bleue» Je retrouve l'extrême-
Orient comme les nattes en paille tressée
une mystérieuse fusion du duo incarne les murs
ce feu magnétique laissant des raies de bronzes
d'un volcan doré comme du vitrail étrange
entre le solaire et sa lumière précise
et la masse rayonnante de la nuit
que parcourt le cœur d'un ami
dans ce mélange mécanique tantôt de fer
tantôt de verre - du coin de l'œil le peintre jète
un peu la terre - le cuir - le bois - l'air et le feu
c'est l'amour d'une matière autre et solide
pour une matière qui fascine par ces constructions
subtiles et les métamorphoses plastiques
la nuit cherche ainsi en couleurs chargées d'évocations
sa richesse métapsychique de la matière
une sorte de rêve des pierres... que visite l'âme

Texte 11*

[Sans titre]

Dimanche 10 novembre 1985

J.P.J.

Mélopée lointaine... ou plutôt cette épopée, ombre filante saturée de départs de notre histoire. L'hiver blémi ô mon ami inconscient de ton âme dans l'aube morose d'une flamme de chez nous entre le froid dépouillement des arbres étranagement et le frémissement immodéré des feuilles mortes et brunes sous l'empreinte d'un bleu voilé... va couvrir ce brusque profil de la terre attelée pour notre pays longtemps amer du loup labourant qui reste ainsi dans une chrysalide blanche et d'espoirs teintés d'où il est pourtant ultime le bruit d'hier et d'aujourd'hui à l'heure propice pour les gens espérés dans l'enchaînement du temps des colères où la nuit se déchaîne en chansons par neiges héritées et vents furieux soudain est redoutable de rendre maintes fois pensives les forces recensées en cette mouvance présence, l'envol dans le rayonnement d'un jour pour l'instant repris ou l'hiver s'orne de la blanche jeunesse sans doute passera sa norme confiance intérieur en sa figure sévère et tôt ou tard arrêtée l'éclat du cœur sera libre encore autour croit-on de motivations et d'espoirs à suivre...

Un autre âge ainsi dira enfin cette fois l'évidence d'une brève euphorie et nous retenir sur les traces clairs aux souvenirs parcourus – flétris ou presque qui liés du regard amusé retrouve la beauté d'une glace durcie car les suites relègueront les émotions effacées comme l'image se réfère à l'automate frisson les étapes dans le silence des saisons garderont la fascination d'un jour accompli autour d'une solitude des sentiments et de son avenir irradiant l'hiver esquissera la pénombre légèrement de ses ailes et devant notre part profonde une lueur tracera encore son masque inlassablement à la naissance totale de vie – aussi grande comme dans le cœur des raisons, ses airs glacières, à la fois ces givres – ces bleus nombreux souvent d'ombres et de vagues élargies – à la démesure des horizons – ombre filante saturée de départs en certains aspects d'autrefois révélés l'hiver blémi toutefois arrivent les bronzes les délicieuses les soleils ô mon ami inconscient dans ce monde d'entraves et surtout de vieux états dans l'aube morose d'une fenêtre déboîtée sur les côtés d'une porte et d'une flamme de chez nous les effets ont passé vers la lune malade entre le froid dépouillement, des arbres et des fleurettes réputées et le frémissement immodéré des feuilles l'étranagement encore subi les mortes et brunes différences de vernis au monochrome tiroir des meubles sous l'empreinte d'un bleu voilé... que hiverner le rêve badigeonné légèrement... qu'on peut détacher autour les multiples balafres tamisées ... va couvrir ce brusque profil qui erre debout à faire pâlir les murs de la terre attelée. L'amour du métier autour du bâti se fait dans la viscosité liquide... pour un loup labourant amer longtemps en ce pays – un autre gratte en sous-sol qui en secret dans son immobilité redonne de vieux outils d'urgence à des jeunes reste ainsi dans une chrysalide blanche et d'espoirs teintés un voisin disparu d'où il est pourtant ultime le bruit d'hier et d'aujourd'hui tout neuf à l'heure propice qu'on aime pour les gens espérés les chaudes soirées et qu'on aimera du temps des colères illustre le présent du passé ou la nuit se déchaîne surtout la rocaille de l'ère créée en bois teinté. Par neiges héritées et vents furieux et de coups violents soudain plus redoutable encore l'honneur au milieu la froideur garantie de rendre maintes fois pensives toutes les roses depuis les forces recensées en cette mouvance

présence appelaient le réalisme à l'envol trop muette dans le rayonnement d'un jour d'un trait naïf pour l'instant repris la dentelle quotidienne du paysage à revivre ou l'hiver griffe depuis longtemps en quantité l'âme de nos jours s'orne de la blanche jeunesse à tous vents jusqu'au milieu de la montagne.

Sans doute passera sa norme envie sur ma table de voyance... du soleil coloré autour seulement d'une confiance intérieur cette école de l'émail en sa figure sévère la plus accordée et tôt ou tard arrêtée la résistance l'éclat du cœur sera libre encore comme une mouche défilé autour croit-on de motivations et d'espairs à suivre... à l'occasion du passé un autre âge ainsi dira enfin cette fois les intimes volets de son départ l'évidence d'une brève euphorie polaire mais aussi de la fin du dessin nous retenir sur les traces clairs comme le vent en poupe aux souvenirs parcourus dans le pays passent cette lutte des ombres en hiver de froid continu – les verts flétris ou presque d'une culture en relâche les verts qui liés du regard «paysais» une boule sur laquelle le regard amusé retrouve la beauté d'une glace durcie de son climat blanchâtre est donc les suites à l'échelle des fleuves et de nos rivières à se mesurer ces constellations relègueront les émotions effacées par la nature enchantée comme l'image intégrée se réfère à l'automate frisson du temps la fascination d'un jour accompli où s'étalait une telle sensation légendaire autour d'une solitude frigorifique des sentiments et de son avenir illusoire dans une zone irradiante de chaleur énergétique... un monde émouvant tel l'hiver surgelé esquissera la pénombre légèrement sur place de ses ailes constantes le rôle des hommes ont su son départ et devant notre part profonde en milieu idéal voyons poindre le vertige, une lueur tracera encore son masque inlassablement une grande année à la naissance total de vie sans cesse étendue saurait surprendre telle lueur aussi grande comme dans le cœur des raisons reflétant les rigueurs former avec les airs glacières, à la fois ces givres des fumeurs ces bleus nombreux nos fouguesux ancêtres avaient bien une force souvent d'ombres et de vagues élargies par les quelque dix trésors et par les autres et le beau temps aux nuages avant la mode en noir et blanc à la démesure des horizons hivernales. Pourtant à chercher le pays, notre pays des froids et des neiges... du silence l'ombre blanche joue la douceur une libération du dehors au souvenir de l'enfance... des ondes pures intensément colorées ravissent avec l'âge le brio de tant de fragments – dont la mélodie brave tant d'exils pour la première fois l'époque défile devant l'ami depuis un peu sous nos yeux.

Texte 12**La série des tuiles*

Jérôme J.P. 9/12/85

Une lueur de terre cuite enveloppée et faite d'une entaille à la lune agrafée à d'autres métamorphoses. Comme des ardoises d'un toit de la couleur en mémoire d'écriture où s'emmêle des pensées développe sa corolle de lumières tendues dans les nuits et de signes gravés s'enchevêtrent de charpente dans l'espace belles sur la matière granulée – d'harmonie elles enclenchent les lignes composées en rameaux qui jallonnent de plusieurs mouvements rythmiques se combinent au rêve les formes lisses dans un emboîtement articulé découpent des bords en feuilles palmées ce chemin pur la couleur étale un monde des trois rimes de rainures à la fois plastiques et mélodiques et tragique et plus... d'arrachement par plan parallèle... visible.

Les tuiles sont des battement encroués d'enchâssures à plusieurs cœurs... tangents sur les angles des courbes sous lesquelles la féerie s'envole en distance dont la trace du sombre au clair ambré à jamais comme de l'encre liquide de rigueur de droites les bruns – les gris au noir de jais palpitent de joie.

Qui sont par petites compositions bien «crépitanes» et de surprises en surprises et qui comme des petits brasiers criblés de bonheur: les ruissellements passent, un rien immobile semble faire revivre la pierre et le jour.

Texte 13**[Sans titre]*

Jérôme 26/12/85

Acrylique sur carton

16X32

Montage en vue: 23 1/4 X 39 1/2

La préparation des fonds dans la viscosité et leurs intensités des valeurs lumineuses sur un support de carton solide d'une épaisseur dense se fait par une couleur liquide-légère-réfléchie.

Le carton est badigeonné légèrement à l'aide d'un chiffon de flanelle d'un jus colorant comme à balai – lentement le fond se texture sur un plan fixe balaye d'ombres... et de lumières se jouant des bruns rugueux d'un ton de terre «labourée» en de multiples balafres tamisées du lisse miroitant. Qui agglomérées de masses marquées de manière personnel sans excès de brillance construit l'esprit de l'épiderme sensible d'une pellicule ombrée de nuit aquatique qui glisse autour des pleins susceptible de servir la lumière qui les commande... C'est là où s'exécute minutieusement les travaux en arêtes vives acrylique aux abords de plusieurs en courbes rassurantes surfaces mobiles ordonnées brusquement recourbées en place pour la création d'un tableau - moyen qui s'étend soigneusement en vue d'une peinture nouvelle – protéiforme – rigoureuse – sévère à cannaures plastiques comme d'une étoffe arachéenne délicate de l'Orient qui en forme flexible et rigoureuse garnie d'une pointe à l'autre du coloris végétal et lyrique et d'une substance aromatique!

Texte 14*Une réflexion du peintre sur son travail au début de 1986*

Le carton est au service de la couleur où il se confond simultanément par les diverses parties peintes et les interstices alloués. Ce sont des rayures animées par la granulation plus sensible des fonds.

Le fonds du papier nous laisse des blancs purs qui tranchent les zones, fait vibrer davantage l'espace, rythme l'ensemble d'une pulsation élancée. Le geste dans son écriture propre peut vivre sublimé, s'articule, se fixe entre les rayures à «claire-voie» et la masse des formes diverses.

Pareillement, dans un même temps, la couleur reçoit en concordance l'image de la composition. L'effet révèle une impression musicale, la tablature des heures... la transmutation est totale. La vertu presque magique de retenir la lumière entraîne le rêve et son discours plastique.

Au-delà de la technique, du travail précis et de la nature, c'est un chant d'amour, un hymne à la beauté. Ici, la peinture traduit une harmonie extrême. Elle savoure les randonnées intemporelles inhérentes à l'art, c'est une transe du regard.

Là-dessus, les tons sont d'argile. Une présence nocturne en partance jaillit et, là encore, les tons filent en silence en cette solitude vers l'univers cosmique très intense d'un monde imaginaire. Sans en faire une description, espace et profil organisés, tout se découpe à l'infini. Tout l'enchantement des ailleurs... je reste à l'écoute des rythmes. Je reste à l'écoute d'aimer dans mon langage de peintre.

Jean-Paul Jérôme 86 [signature manuscrite]
Membre de l'académie Royale des Arts du Canada
Acrylique sur carton préparé et sur papier de Fabriano

Texte 15**Carton-peinture*

1986

Monde à forme géométrique simple et puissance intérieure

Composition abstraite et de mesure

Les accords sourds – la sérénité – le calme

Une peinture qui pétille de joie métaphysique (métaphorique) avec sa lumière de désir identique au calme, c'est un papillotement de chaleur atteignant une étendue solidoplastique enroulée sur la face plane à la fois vibrante et animée tel un tissu idéal à l'usure des jours sous la même valeur se prolongent l'équation total de tension en mouvements plus ou moins hauts à la normale des angles sombres comme des blocs de verre compacte elle secrète les transparences c'est l'éclatement des formes poursuivies et soutenues qui se succèdent rapidement dans un frémissement suriné aussi actif à trancher de façon optique d'un vif coup l'action dynamique à la leste émergence relians l'émotion par le ton respectif trouve le chemin fauve dans l'imagination chargée de combinaison de forme donnant aux contours des contrastes opposée ou obsédée surtout la surface diaprée. Les forces réfléchissantes extraordinaires par les mouvements flotte des teintes paillettent en s'élargissant comme perfection suprême de croissance la couleur brunie trouve à s'identifier à la forme régénérée à ses surfaces de ténèbres ou souvent se détermine telle une nappe d'eau, une solution pas toujours tendre mais translucide remuante – claire – en traînante ou une autre correspondance c'est un groupe de masse attribué à la plastique et à la plénitude dans un tout petit espace renversé – développé, enveloppé et de peu d'étendue dû à la réflexion tonale et d'aurore elle traverse une profondeur trompeuse mais simultanément lumineuse du fond lui-même trouble la saillie si fragile comme en raccourci, une belle coupe de lumière liquide en fusion peu à peu dans l'idée d'un navire et de l'éveil en splendeur une vision chimérique lance les rayons minucieux sur les plages colorées du mirage. C'est l'extase et le sortilège des couleur transparentes la mythologie se mélange à l'image excessive des sens comme si des vitres étroites de même nature et de vie exprimeraient une sorte d'idéogramme dont la nuit déjà clair le signe dans son rapport arrête l'œil brillant dans ce processus du temps et la rondeur du volume – le vide filiforme des contours graphiques – la densité des rapports nouveaux l'inspiration de ce monde fantasmique et brunâtre fait d'arabesques à parcourir ce veut cristallin et amour c'est un jeu de lignes incurvées qui roule comme des boules et qui descent vers la corolle quelconque de la sensibilité monde formé d'un noir aplati et coloré la sépia la souligne. D'un glissements monde lyrique par une réunion de sentiments vrais. La mélancolie la souligne dans ces nuits et arbore la matiné automnale. Pour qui figure la construction à une chose plastique – opiniâtrement flamboie mariée à la peinture qui elle même amenée à des formes graduées fait bruire en ces vents géométriques – très simples mais de lignes de mire... et de feuilles des chênes de droites imaginaires aux tons de bois ou de courbes volontaires lumineusement dorées sur lesquelles se plient les plans à l'espace et où se dirige le regard – attentif – cette multitude fauve de lignes qui se hérissent c'est un pays chaud sur une rigoureuse création possible où préteint l'œil fertile aux toiles folles ou le travail se fait – se

passionne à partir des substances douées de rêve jusqu'à la ferveur des choses et toujours elle «la toile» est le temps.

Jean Paul Jérôme

28 janvier 1986

Le Colombier - Montréal

Suite à ma peinture de ce matin hivernal sous 28° degrés sous 0

Vive l'atelier pour effectuer la tournée du voyage !

2:15h fin c'est tout.

Texte 16

*Présentation
de mes nouvelles toiles
de 1987*

J'ai voulu ouvrir un champ visuel
dans l'espace *solaire*
tel un chemin de la lumière
jouant sur les rivages d'aujourd'hui.

Éprises de l'ampleur vive et claire des mouvements,
les couleurs éclatantes de joies bougent...

Le rythme s'enroule aux formes
sur un nouvel espace.
Cet instant d'énergie et de fraîcheur
comme d'un souffle de la mer...
est marquant et,
dans la structure vibrante de l'ensemble,
de joyeuses couleurs en aplats
ont des ailes pour l'envol!

La surface mouvante
a l'équilibre sensible et fragile:
émotionnel... et de silence.

L'œil découvre ces *explorations*
dans la couleur même,
par laquelle tout est orchestré.

Ces lieux sont mes architectures...
au delà du temps aux surfaces d'infini
où s'organise la durée du soleil!

Jean-Paul Jérôme
27 mars 1987

Texte 17

Convergence brisée...

Femme de l'instant
 Belle comme le lotus sacré,
 Aux lignes dédoublées d'un flux
 Qui tremblent au fil du pinceau,
 Et qui de ces images fut plus diverse.

Ploie sous les mouvements
 En écho murmurant les calligrammes
 Des touches fusent en lignes visuelles
 Aux premières heures oscillatoires avec le noir du soir.
 Le temps s'entrelace aux illuminations du matin
 Et dans les idéogrammes d'interdits,
 Une beauté souligne les Ondes.

Tout de la richesse du mouvement
 Ainsi respire le geste pur et évanescent
 D'un faisceau de signes en action
 À travers lesquels une étoile bleue
 Opposant la nymphe éclore à l'écriture hallucinée de rêves
 Se cherche car filante,
 Emporte du festival chimère la vie,
 Accueille entre les courbes mouvantes et combinées
 Sur les ailes fabuleuses va paraître des formes,
 L'écriture entremêlée dans l'espace intermédiaire
 Du songe et des désirs chimériques
 Un incomparable amour sera offrande de la mémoire.

D'une fresque sur le plan d'ombre et de lumière
 Entre la femme florale ou celle plus serpentine
 À celui d'un corps absolu
 Que le reflet installe et nuance,
 Ainsi de clarté sur les illusions sereines
 Des sirènes savoureuses et lumineuses de splendeur
 Échangent des alliages d'or aux vagues noires agitées.

Comme d'un autre mythe magnétique
 Que sont les envols oniriques,
 Les traits de fusion surnaturels et érotiques
 À contre-courant dans son graphisme
 Court et saccadé en noir,
 Bleu avec son cortège de fantaisie

Et rouge pour l'amour à chanter la vie.
 Par les dieux des galaxies:
 J'admire la femme d'emblée à légèreté de l'humour...

Et selon les rotations de formes libres
 Par la présence de la nuit suspendue
 Comme une étoile perdue à l'orée du silence
 Et des feux où tout chante et bascule
 Dans le vide sérieux d'ailleurs
 La cadence loin de la frontière jumelée
 Du plus haut des fleuves éloignés.

De leurs enveloppements féériques
 Soit près de la jeune femme mobile
 Et de sa tendresse à toutes affres du souffle,
 Ou soit avec le retour fébrile
 Du jeune homme à la tête ailée.

Et fragile laissant le lyrisme aux idoles
 Reste plus proche en son chemin
 De courbes chantées en plein-chant
 Sur l'invisible fleur des vallons
 En ombrelle blanche et noire
 Sur la féerie des vents des clairières ondulatoires.

Les ramures imprévisibles sont diamantées
 Et brillent sur les ultimes euphories d'argile
 Avec des longues et étroites lignes ombelliformes
 De l'amour... de femmes de ciel.

Et l'amour dévore les rêveurs
 Là où le retour s'inspire du cœur.
 En dessins-conversation je retrouve la voile marine blanche
 Plus près de la chair et de l'ombre illusoire
 Toute féminin dans un losange d'étoiles rêvées
 Que soulève la lumière métaphorique d'un soir agité
 Sous l'arc des astres et des bois.

Les hachures sont des dessins-rayons aux fils d'argent
 Qui modulent lentement l'espace
 Dans sa blancheur de neige
 Et que sépare le chanvre magique de l'âme
 Au sable du songe à l'angoisse d'aimer ce corps oiseau
 Qu'une aile inviteuse de bronze
 Comme le signe de la main
 Donne à penser dans le vent rond des nuages

Qui de jouer les voyages d'aventures
 Tel un faisceau de lignes figées
 Dans la légende visiteuse.

Telle la voie travaillée d'une page
 Fût-elle de soie blanche rebrodée de fil d'ange
 En cette clarté de cuivre
 De chrysanthème d'or en éventails avec le réel
 Sur calligraphies complémentaires des images
 Où fleurs des cosmologies insondables
 Aucune des fables n'offre l'inconscient
 Où la chlorophylle fragile murmure
 Les «sources cachées»
 Dans l'air et le seuil de l'imaginaire.

Sur mer horizon la physique fille
 Une intuition mécanique du rituel désir
 Au fil transparent de l'âme et de liberté...
 La clef fabuleuse délivre le bonheur de la Fête.

Les approches légères
 Roulent toujours au source du temps
 Et comme sur un fond noir d'une mer translucide
 Vers les fonds du plaisir
 Elles annoncent la couleur d'un pays à rêver.

Le coeur traverse un degré des pluies
 L'émergence ondulatoire des images de la nuit
 Au miroir des merveilles s'envole de la chair heureuse.
 Les hachures certes enlèvent les formes entre elles
 De l'air vers une valence solaire
 Comme une orange de fortune goûte l'orge des meules
 Dans nos campagnes de verdure de pins
 Où se cache une muse-femme de feu
 Autour du roulis imaginaire
 Et celui des fleurs fabuleuses
 Les lignes sont belles
 Cernées de la plume au fil de flammes.

De la ligne noire aux délices les plus blanches des roses
 Comme un fruit mûr en lutte contre la neige
 Pour vivre la matière d'une illusion en vain
 Les rafales d'une forme et d'un choc de fête

Par la force profonde trouve envie d'un monde magnétique,
 D'une élégance qui attire le paysage de magie
 Les idéogrammes s'entrelacent tel pour les dragons ébouriffés
 Aux illuminations sur l'espace de fusion.

La ligne est prémonition, enveloppement,
 Choix d'un jeu de piste,
 Avec ses repères, ses pièges,
 Ses points d'ombre et de lumière.
 La ligne amuse le temps.

Une palette se compose de neige
 Dans le fantastique d'une vision
 Et d'une habileté en zigzag,
 Dans la promenade des lignes noires
 Sur sa propre plage de blancheur qu'est la page blanche
 Comme un symbole surnaturel
 Et que dans le fantastique...
 La ligne noire aux délices
 Plus curieuse et nerveuse sous l'ombre et la lumière...

Les chaumières ce soir pleurent aussi dense,
 Tant et si bien que les roses plus blanches où finit le rêve...
 Et une bulle affamée s'empresse
 À ce concert des miroirs
 Avec émotion d'enfer
 À faire les mêmes chansons,
 Les mêmes deux heures de gestes
 À des jeunes Rebecca à la mode au dehors lumineux.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
 Jean-Paul Jérôme, R.C.A.
 Janvier 1990

Texte 18

La couleur de voir

Tel un lieu oscillant de plan
en plan sur son astre solaire

L'abstraction est découpée
à l'écho des sentiments
dans mes goûts plastiques et du contraste
en morceaux très graphiques.
Elle moissonne des poétiques vert-bleus du céleste.

Quelle joie je partage librement
dans le réseau des constructions de couleurs
pour y trouver les secret des rapports,
la magie des formes et de l'espace picturale
tel l'astronome.

La distance se précise sur les infinis
au hasard du rêve et des sonorités
et de cette sensibilité spontanée d'évasion
qui vit d'une parfaite chance
que simplifiée de rêve
de parallèles immaculées et claires
de courbes,
de contours,
de plans cristallins,
l'émotion harmonisant les miroitements de couleur.

C'est une recherche rythmée par le cœur
dans un monde spatial et géométrique
où l'œuvre mûrie de mystère
et où l'invention d'un univers illuminé de cercles
est essentielle à l'enchanteur....
dans son cosmos nouveau et vaste de splendeur.

L'esprit de rigueur
particulièrement celui du mouvement
comme de la beauté formelle
m'attire dans l'art.
J'aime l'ordre harmonique des couleurs.

L'atelier se module sans cesse de mystère
dans ses décors rêvés.

Les «illuminations» sont l'accent des métamorphoses
auxquels l'œil demande des fêtes
parce que dans l'invention
s'y installe le renouveau d'une œuvre
comme une rencontre d'un long voyage.

Le regard est d'aujourd'hui
avec les rêves... les plus actuels.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme, R.C.A.
26 janvier 1990

Texte 19**La Couleur intérieure ou carambolages des couleurs – clairs*

Une très courte préface de mon exposition au printemps 90
Galerie d'art Michel Bigué
Saint-Sauveur-des-Monts

L'abstraction est découpée en morceaux graphiques entre la distance précise des formes plastiques et le réseau des constructions de couleurs – entre une technique contemporaine et la sensibilité simplifiée au hasard du rêve qui vit de miroitements.

C'est une recherche rythmée – dans un monde spatial et géométrique ou l'invention fébrile est essentielle – les accords et l'esprit de rigueur sont inspirés dans la toile comme pour éclairer sa création picturale – elle organise particulièrement le mouvement esthétique dans son âme par larges surfaces colorées ou par morceaux dans une sorte de constellation – d'un cosmos nouveau – et vaste.

De tous les lointain, la beauté formelle m'attire dans l'art j'aime la peinture avec amour. Et si précieuse l'Ordre harmonique des couleurs avec ses accents poétiques ou les métamorphoses «auxquels l'oeil est en fête». S'enchaînent à l'infini – porteur du soleil – rond c'est l'effusion perpétuelle des contrastes des «illuminations» du style de synthèse que le regard rencontre.

L'atelier se module sans cesse de mystère... dans ses décors rêvés.

JPJérôme – 26/1/90 -

Texte 20

Tableaux de Varennes réalisés en 1990
à l'atelier de «la batelière»

La mystique des couleurs

La mystique des couleurs calque l'invisible gamme cosmique
– au fil du temps –
d'une géométrie inventive constituante du volume et des contours arrondis.

L'abstraction chromatique
– au-delà de son jeu de vitraux multicolores –
transcende la vibrance, les oscillations et les scintillements
qui échappent à l'image plastique
par sa cohérence, sa cadence et son unité
composant un champ de la création aux courbes tangibles.

Tel un printemps
qui éclate de résonance aérodynamique de forme
et telle une pure incarnation
dans la joie du rythme et l'ampleur de cette forme qui tournoie.

Aux mélanges lumineux de l'instant,
se compose une durée limpide de l'écriture globalisante
et de l'équilibre des couleurs sur les fonds noirs,
à la magie de ses métamorphoses imaginaires.

La structure des surfaces est le sujet plastique
où les arceaux ajourés du rêve s'étalent en lames mobiles.
Ainsi les filons complémentaires de la couleur s'y glissent,
occupent et ébranlent le médium.

La toile est la constituante du temps,
d'une magie avec le temps.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme, R.C.A.
Août 1990

Texte 21

La Grande Digue (1982-1983) (Deuxième édition, août 1990)

La Grande Digue fait bloc et corps, d'une charpente solide et d'allure forte.

Elle se trouve diaprée de l'air du nord, dans un magnifique décor à Sainte-Marguerite des Monts, et offre autour d'elle son univers, sa matière. Comme sans pesanteur, flottante de quelques pouces, suspendue sur un mur de bois, la Grande Digue est composée d'une harmonie de brun dont les secrets s'effleurent à peine. C'est son *caractère abstrait* qui module en quelque sorte son histoire, souligne en toute rigueur l'aspect contemporain de sa facture nouvelle en des bruns fauves.

La Grande Digue est pourvue des *harmonies totales*, harmonies inspirées de bois précieux et rudes comme le chêne, le noyer et le rouge pourpre de l'érable du nord, harmonies inspirées aussi par le noir, le gris cendré et la valeur stratifiée d'une teinte terreuse aux sinuosités de la charrue remuant le sol, harmonies inspirées également par l'horizon ruisselant comme le vent entre les branchages dans l'or des feuillages. Elle multiplie ces couleurs et règne sur leurs accords.

Des filets mélodieux, colorés comme l'opale découpant son éclat, s'ouvrent et s'enchaînent simultanément en des lignes irisées. Sur le fond doré des tons multipliés, une efflorescence rougeoyante sépare la forêt enluminée de ses bruns.

Le bois respire au milieu des plans sur la façade de la Grande Digue.

Entre les noirs qui vibrent et par les volumes épanouis, la floraison des morceaux rougis du brasier des ors – aux ocres du sol – vont dans les formes pour incorporer son architecture.

Les filets colorés s'y transforment en raies verticales qui, hérissées, accusent en cascades l'espace, divisent les surfaces pour construire son ordonnance.

C'est une luxuriance de la lumière. Les ailes sombres des lignes dans l'air se cristallisent parfois de contrastes ou en nuances pâles, le tout traversant de bord en bord de zones blanches ou plus claires à des zones plus sombres et brunes au parcours. Les mouvements cueillent des surfaces géométriques en joyau architectural, pur de l'émail par l'éclat. Les teintes rayonnantes s'effilent. Tout devient lumière satinée, lumineux comme les plaques de verre des vitraux dont la lame mince est ceinturée dans les contours par un cerne épais, retenant les formes en place mais laissant le **passage fascinant des ondes lumineuses**, comme en parfum constellés dans l'effeuillaison des saisons.

La frénésie des couleurs chute telle la gamme des feuilles naturelles. Les plans tournoient, les formes se détachent sous tous les angles, frappent et changent l'harmonie de rythme à travers l'ensemble de la vaste peinture en une composition forte qui brise l'équilibre pour la reprendre encore de plus belle en y répandant largement sa couleur d'automne, comme une

frange de la mer dorant les larges surfaces. La couleur danse, la fraîcheur perle et l'empreinte des nuances demeure enlacée dans les fils des fibres qui s'effrangent sur les côtes des hautes rives. C'est dans les effusions soudaines... que se rêve le tableau, une rigueur du monde.

Cet ensemble comprend neuf «panneaux», le tout formant le polyptique de la Grande Digue; elle se partage ainsi dans sa longueur horizontale de 14 pieds. Sa dimension en hauteur de 4 pieds porte la synthèse majeure, le symbole d'une survivance à l'effort des hommes qui ont bâti la baie James. Au travail gigantesque de ces constructeurs s'ajoute celui du peintre en hommage.

Car comme une **murale modulaire** à l'aspect «rupestre» à celle de notre temps, marqué par la technologie du jour, elle tire sa joie dans l'effort spirituel et perpétuel. Elle propose sa genèse: «une expression de l'homme illuminé» par le travail de l'homme.

Son progrès de chaque jour, son dépassement dans l'absolu suggère leurs mouvements. L'œuvre, à l'égal d'une riche plasticité en la beauté, habite déjà ce rêve dans lequel l'homme lui-même, comme l'artiste, apprend et trouve une source de vie soit transcendée, soit essentielle du goût de l'aventure. Dans le domaine de la peinture, **des émotions s'équilibrent** comme dans le monde agité: le désir peut combler également l'espoir d'un renouveau, autour de la valeur retrouvée.

La murale est une harpe de couleurs chaudes en puissances, d'une somptuosité singulière: une pensée de la splendeur à la féerie imaginaire de la lumière issue dans son profil qu'elle timbre au mur en une symphonie tamisée de douceur et de pureté devant laquelle la forme peut se faire force éblouissante, intense dans son essence poétique. Elle ourle et rythme merveilleusement, la Grande Digue, comme elle nimbe les volets par les contours de ses formes. La symbiose mouvante glisse en musique. L'arabesque sans doute est au cœur de la fête du tableau en harmonie. Le peintre oscille entre la joie et la révolte envers le merveilleux et les risques aux déambulations étranges des rêves et de la vie.

Mais «Elle» flamboie comme un four fantastique formant saillie aux images picturales... en croisées d'ogives. **Charpentées** des travées en voûtes dressées en plans carrés, des profils s'amincissent en pointe, en berceau, des colonnettes engagées dans l'espace et des escaliers, piliers, chapiteaux, croisillons. Tout devient étrange là où repose les arcades d'un poétique château énorme du côté du Moyen Âge, on dirait, et dans l'embrasure des portails... des arrangements, telles des couloirs, relient les voûtes des cloîtres en des ouvertures rectangulaires. Visions des formes, des volumes à son rayonnement médiéval se prolongeant aux temps les plus modernes de notre époque en plein XXème siècle, ainsi apparaît l'âme de la murale avec ces éléments imaginaires... où ils ont valeur de **rythme plastique**.

La stricte composition géométrique en à plat découpe les formes, tranche l'enveloppe tonale, divise les diverses constructions dynamiques à des surfaces imprévues. Il y a passage des plans qui s'enfoncent dans le sombre et où se dresse un ensemble de sorties claires, surfaces blanches comme les pierres mouillées, teintées par le sel, par les bois, par les terres et par les eaux. Il y a transformation en constructions, en miroirs.

La rupture des formes, **cette cassure, crée un monde d'aujourd'hui** au milieu d'une civilisation industrielle et son architecture picturale dresse l'élan qui constitue en vertige sa composition formelle dans le culte de sa culture «magnétique» à la grandeur des signes nouveaux – signe fabuleux.

C'est un monde d'une puissante beauté «musicale» par le rythme, le mouvement et la couleur. Toute chante ce rituel des formes et des couleurs dans le chant sacré d'une oeuvre d'art. Le beau absolu grésille une conjugaison harmonieuse et contrastée. L'œil, qui couvre l'ample structure aux frontières de la création de la pensée, lutte contre le froid de l'indifférence pour une muraille rêvée qui assure l'étonnante échappée de la lumière qu'elle s'incarne. Tout un rajeunissement des éléments et du sentiment crée la démarche en avant, plus sonore sur le sol d'une enclave vers les sommets de l'insolite... C'est par l'essentiel et la cohérence que l'énergie des formes retentie dans le tableau à la suite des nuances qui, amoureusement choyées dans la lumière des temps nouveaux, va vers le coloris qui prend souffle, fureur, puissance.

Il se dégage une belle expression de volume dans l'espace décanté et dans le style simple **vers le chemin de l'intemporelle**, vers l'unité du langage.

La ligne abstraite des contours des formes effectue librement une très grande variété de mouvements, lesquels frissonnent en arabesques. Elle rend vivante la rencontre des éléments par la vision des harmonies, des panneaux peints en pleine lumière métamorphosée. Dans l'éclatement vif et cohérent brille le feu d'une passion.

On dirait une mosaïque où le lustre des tons s'ajoute à la matière lisse pour devenir plus lumineuse et aussi rigoureuse qu'une icône persane.

Grâce à cette métamorphose, les différents volets nous frappent de joie, recueillant vivement notre raison. Le regard ensuite nous plonge **en une songerie** pour plaire à l'imagination graphique de la beauté. La vie voluptueuse de ses tons précieux, des bruns au rouges pourpres, des ivoires à l'ocre doré, remonte à l'origine dans la lutte d'une forme pour l'extraordinaire rappel de l'ordre et de l'équilibre.

La manière soignée dont elle est peinte, précise cette dualité d'un luxe par la fraîcheur si transparente comme une fibre naturelle et malléable qui s'étend en minceurs de plans dans une gamme éblouissante, pâissant en des dégradés subtils et précieux. Comme un parfum «sauvage» tourbillonne, les sentiments s'y répandent, l'écho miroitant burine l'ordonnance de la toile et du mirage de verre, les tons se gravent et s'y répandent en taille-douce, l'écho écrit un peu de mariage et trace les formes.

De plus en plus entraînant, la Grande Digue occupe l'état présent, les contrastes du jour et de la nuit et, s'écoulant par le temps, les mois, les saisons, elle nous enchante dans leurs luxuriances. Les heures existent là où se dédouble en temple ses harmonies jusqu'aux portes d'une coupole blanche conçue, évoquant des **floraisons fabuleuses**. Murail! Murail! Oh! Allant par l'ondulation des couleurs, ensemble pressons le pas aux contreforts, à la croisée des volets.

Ce «TABLEAU GRANDIOSE», dans lequel se mêlent les couleurs flamboyantes, nous convie à une épopée qui remonte le temps – de son univers de silence comme de ses heures somptueuses de coloris.

Elle est la muraille qui se déploie avec audace, en beauté. Les mouvements changeant sans cesse, dû à ses millions de facettes aux teintes empourprées d'automne, nous emportent dans un élan fabuleux du métier, dans le souci d'une géante marquetterie.... Les yeux éprouvent l'amour des fragments détachés. Elle soulève le regard.

La Grande Digue
constitue
une oeuvre au bout du rêve
et
s'apparente à la vie rêvée.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]

Texte 22

[Sans titre]

Je goûte à la couleur des dieux
par le jeu de géométrie
comme à l'ambrosie de l'Olympe
de l'œil dévoré d'amour
serré d'armure jaune d'or
en chaîne en trame de fils bleus
de clarté maritime sont les mains
à rompre le cobalt
avec les rouges en grappes de rubis

La mer arquée mange le jour doré
entre les cordages d'un navire.

Je goûte aux images imaginées
un liquide pris sur un soleil
appelé rayon-doux
et bleuâtre
filamenteux
comme l'étoffe de mon pays
où celui des oiseaux pâles
de la mer.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme
18 août 1993

Texte 23

Révélation et exploration

Quand une nouvelle toile semble très pure et lumineuse
construite en harmonie dans la beauté d'un ensemble
et que toute illuminée de grâce avec ses éléments.

Quand tout est aventure de l'esprit
et que, loin des ténèbres, la lumière à parler
que la troisième dimension se serre dans l'action
dont l'espace s'épanche.

Le merveilleux contient des constructions du cœur
sur des érosions intimes de sentiments
en matière de la couleur interstellaire
entre les astres en équilibre.

Quand l'espace est plein de la joie motrice;
la force de la couleur à les frémissances
à composer la distance vivante.
Vibrante toute dynamique à la dimension cosmique du temps.

L'éclatement est décisif à la frontière de l'âme,
et serait de l'ordre de l'élan en profondeur,
et de son pouvoir hypnotique.

Les joies sont multicolores dans la peinture.
Et l'éclat est immense.

Avec amour, peindre et ne rien dire avec les mots,
allant toujours dans la lumière,
tirant ses lignes sur les blancheurs du matériau.
Le peintre frissonnant avec plaisir ou peur
respire aux couleurs comme aux sources du rêve.

Le tableau demeure scintillant,
dans le mystère et dans le silence du matin.

Dans le dédale des rouges rubis et des jaunes dorés,
par l'ivresse des couleurs plus denses,
le plan s'enfonce dans les verts sombres et
les bleux d'une mer brisée.

Les angles-plans enveloppent en rythmes syncopés
le battement des formes, de la dimension architectonique.

Une stridence vibre au-dessus des lignes
et va se fondre en nous.

L'œil échappe à la nuit confuse et file au soleil,
traversant la surface du moment
et dans son enchevêtrement,
brille une structure picturale, brûlante d'un feu cristallisé et
qui émerge en grandeur, en puissance naturelle.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]

Jean-Paul Jérôme

Dimanche, 22 août 1993

Texte 24

La couleur • la lumière • la forme

Sur une composition très aérée,
des «élans» de soleil.

C'est un tout,
dans le rythme d'une structure et à la forme puissante,
dans l'espace d'une transparence lumineuse.

Puis par la couleur vive et somptueuse,
en particulier l'emploi du contraste
et la pureté aiguë du mouvement harmonieux,
c'est la vibrance et l'éclat des morceaux.

La beauté spaciale des éléments
s'organise comme l'arc autour d'une constellation
dont la plastique de premier plan demeure mobile et dense.

La matière respire l'air d'un espace,
aussi lisse que la nacre d'une perle, aussi vivante à l'œil.
Elle brille comme une étoile du ciel
et elle fascine la profondeur d'un sentiment
tel le temps pictural suspendu par un moment de rêve
qu'un parcours modèle à ces grands silences des grandes plages.

Des créations dorénavant qui brillent au printemps d'or
que dans l'immense décor frémissant d'une toile blanche,
devenue accueillante en secret,
d'une gamme courante et euphorisante, avec des aplats.

La couleur, la lumière, la forme filtrent la joie, le bonheur, la vie...
comme une chanson et en version du cœur et de l'imagination.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]

Jean-Paul Jérôme

Atelier de «La Batelière», Varennes

1^{er} avril 1994

Texte 25

Les interstices du temps

La magie spatiale, siffle dans l'air. Son organisation picturale est en «biseau» d'assemblage, le long duquel la plastique est reliée, elle marque d'une empreinte le sceau d'une danse parfaitement complémentaire. L'ensemble glisse sur une surface soigneusement lisse avec le rythme sur l'esprit et le goût des délectations des couleurs et l'exactitude et la concision des formes – Ainsi, au-delà du plaisir immédiat des yeux ce centre de l'œuvre est le ruissellement des contrastes et des harmonies qui frappent la sensible réalisation d'une force comme d'une autre source de plaisir, d'une valeur poétique, dans la maison des rêves. La peinture, du demeurant, l'imaginaire, cette aire de création, serait-elle l'amour de choisir le lieu et la flamme de l'âme? La couleur brille encore sur la toile, plus belle encore entre les formes et le temps unique de l'étonnement. La vie, les tableaux, les constructions et les surfaces: la présence est dans le regard qui agit et qui est un «voir» des choses. Le mouvement s'enchaîne sur des constructions et sur les lignes en architecte pour ouvrir la lumière, un passage aux couleurs. À la pensée interne qui nécessite le volume capable de grandeur, de profondeur et d'angle. Tout est là, le mouvement ouvre et fraye son chemin sur la toile...

Faire une ouverture en fusion où commence et s'assemble les travaux de création comme de la plus haute flèche d'une chapelle.

L'ampleur et la masse pénètrent les fibres de l'azur, d'un bleu outremer comme les pointes du compas qui s'ouvrent, dans la beauté dédoublée d'une substance minérale – Ainsi l'œil creuse à distance la mer de Cobalt, où se transforme les éléments au diamètre des songes... d'hier et où commence la silhouette nouvelle des fenêtres du monde au delà des bordages et des souvenirs.

La couleur recrée l'ait dans la sibylle du jour et des matins anciens – Cette couleur est celle qui foisonne ce monde plus présent à naître – tant elle est centrée maintenant dans les accords heurtés et plus sonore – Comme le bruit des sons modernes d'aujourd'hui, et dans la plénitude lumineuse et crue – d'un univers éprouvé. La dérivation des sens se trouve sur les formes nouvelles qui composent la production et en augmente sa juste vigueur, d'une «graphie plasticienne» le contour inversé remonte dans le prisme céleste et dans l'éclat du soleil.

La couleur enjouée, aimée, profilée sur les bords «aigus» divise le tableau en vecteurs mobiles. La forme précise fixe les ensembles charpentés et précieux, dans la matière et dans le langage magique qui salive la lumière fauve comme celui du vermeil et de l'impact du signe à la surface du monde et sur les toiles variées pour lesquelles le temps se dépose...

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]

Jean-Paul Jérôme

Atelier de «L'Entre-Lumineux» 1995

Texte 26

*Le tableau-objet a sa poésie...
sur le champ de vie*

Sur un panneau de masonite
peint en blanc et de grand format,
c'est la liberté vibrante qui se profile
et qui retrace les contours véritables
d'une démarche picturale, en ce tableau-objet-découpé.

La murale a sa grandeur, ses harmonies, son esprit d'émouvoir.
L'œuvre, dans laquelle se construit
la juxtaposition des astres et les couleurs,
respire le goût universel, son invention de la beauté.

Ainsi l'air semble découpé
avec les coloris majestueux et atemporels,
pour que les formes d'aujourd'hui puissent à jamais
prendre ce vol orbital.

La couleur renouvelée se mélange ici dans un ciel polaire
comme le délire d'une passion à l'hexagone d'un dessin
où les merveilles de la pensée,
par jeu et méthode des oscillations des mouvements,
se gravent dans l'espace.

La fluidité due à ces mouvements
vogue à travers l'étendu qui miroite
comme le cristal transparent du fleuve.

Les secrets se regroupent en des profils dans une ligne pure,
dessinée par le feu lumineux des rouges et
par les doigts fluviaux à la cimaise de l'orme
qui jaillit entre le jeu et la floraison des coloris,
sans cesse constellés.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme
Atelier de «L'Antre-Lumineux»
Montréal, 1 janvier 1995

Texte 27**La vie à se faire*

Je suis fébrile déjà frénétique de joie de tourbillonner dans la foule agitée avec le jour et son soleil jaune mélangé de rouge.

Les yeux restent et flambent aux choses du beau et les yeux agiles sont des chants de de la terre de retrouver le rêve qui murmure dans les formes universelles de l'art comme une miniature se change en bleu du soir et en fleurs la nuit et qui illumine de brillant feu le cœur dansant et touchant le silence sur la terre s'envole les jeux et son temps engourdi. Et l'âme s'écoule... en musique sur un air de tambour... et de bravoure.

14-6-95 JPJ

Texte 28

Mes constructions

Une murale composite aux dislocations vibrantes avec les formes intégrées.

Les couleurs sont vives comme le feu et pures. Elles s'enchevêtrent en cadence dans l'espace sur un plan dépouillé et plastique.

Une structure se précise comme une architecture magnifique dans son organisation des masses et de sa vision globale des formes.

Le mouvement interne atteste la liberté qui tranche la surface en des zones lumineuses entre le blanc et le noir, entre des formes solides et légères.

Les accords se contractent en se dilatent dans les secrets de la lumière.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme
Le 28 décembre 1995

Texte 29

Le temps mural ou peintures monumentales

Sur ces peintures maintenant, telles que les grands espaces agissent dans toutes les dimensions de ce monde de création. C'est le mouvement sans limites.

L'amour évolutif de peindre tel le feu solaire autour d'une architecture qui s'harmonise avec des structures éclatantes. Et dans le changement majeur des formes dont les angles monumentaux s'apparentent à l'aspect d'une ville divine. Monde en puissance, dans les régions du cœur et des sens, monde irradiant et rayonnant dans la couleur sur le plan de la beauté pure avec des accords d'une même cohérence avec les formes nouvelles dans une communion et avec tout cet amour trouve son articulation. Son goût harmonieux dans la parfaite symphonie des couleurs lumineuses et abondantes. Donc une relation de création approfondie des structures, approfondissement formel de la composition plastique. Toute vibrante, la surface avec la rigueur est sur le fond d'une matière de peinture blanche. Dans l'œuvre et de son exécution, un style se dilate en puissance, avec laquelle la sensibilité partage l'art de construire des arrangements dans ce monde presque mécanique, aux lisières du merveilleux. Cela d'une mobilité pour les formes qui se révèlent dans laquelle cette alchimie à des alternances et des modulations encore par des lignes simples qui se développent en même temps. Voir fleurir les couleurs par la mesure des pulsations vivantes, comme des cristaux translucides dotés de la mer, le scintillement des noirs en profondeur comme celui plus universel d'un risque en des lieux qui baignent dans les ondes. C'est la richesse absolue à la recherche des rouges, des jaunes intenses, et en vert, en bleu magique qui se libèrent à volonté. La fusion d'un voyage au monde des rêves comme un mirage invisible touche les lumières irréelles et étranges.

L'œil glisse sur l'étendue de la surface d'une toile sonore. La géométrie semble sautillante sur l'espace d'un univers fragile, par l'enchantement téméraire des contrastes.

La fête des couleurs dans les chatoiements pénètre le rythme de ces blocs multiples comme une musique qui plonge à la dérive dans le silence... C'est faire connaître les frontières d'un chemin magique où s'étend le langage imaginé du peintre, le choc dans la dislocation des formes, par le vertige du cri astral du moment – où la métamorphose a ses résonances humaines. Ainsi, l'œil s'émerveille dans le sillage simultané des formes et la pensée des visions. Les battements du cœur s'accordent dans la durée. Car c'est un univers qui se dilate et s'ouvre dans l'espace, comme dans les éléments à ces grands tableaux – contre l'inertie de la nuit. Un puzzle aux multiples contours prend forme et corps. L'élan lui-même remplace l'ordonnance avec le mouvement des couleurs. La forme se déploie dans le temps où la splendeur est plus mystérieuse plus sensible avec des vibrations d'un cosmos – tout se joue ici dans l'errance à l'absolu.

Quand le travail chante les labyrinthes irrationnels, sur le fond de rêve et dans les effervescences d'une trame irisée de la lumière – la peinture se cisèle dans le plaisir et la joie profonde – et le cœur s'élève plus limpide dans le désir de son fleuve d'amour.

Signature

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]

Jean-Paul Jérôme

Atelier de «L'Antre-Lumineux»

30 janvier 1996

Texte 30

Savoir regarder le monde visuel du peintre

Savoir regarder ou le temps de voir tout le meilleur des choses,
sur l'esthétique de l'œuvre, du solitaire,
comme un objet rare à mieux comprendre.

Les jeux de carreaux, juxtaposés en damier,
sont pour le transcendant ainsi que pour la densité intérieure de l'émotion,
comme pour sa puissance à exprimer l'authenticité.

Ils sont donc l'enjeu, éternellement,
des toiles rectangulaires en peinture.

La fascination d'un luministe et des couleurs vives

Elles y font l'unité des formes apparemment sans rupture,
telle la beauté mosaïque à laquelle les toiles se divisent
en petites dimensions dans les «surfaces-formes»
ainsi que dans les «couleurs-espaces».

Cependant, c'est dans une plus grande composition étagée, allongée,
de façon grandiose, qui forme un bloc mural et
dont la masse des éléments plastiques se retrouve en secret,
soufflés par les mains de l'artiste,
et que la fusion d'un ensemble solide et plus frappant,
ouvert comme dilaté à la flamme de l'émotion,
est scellée dans celui de son champ véritable à son départ inconnu.

De plus, la vision formelle avec éclat, alors, est murale ou monumentale de peindre,
et cela s'impose librement – pour enrichir la mémoire d'une jeunesse du passé,
dans un parcours de la vigueur d'expression.

Verve et imagination,
à celle d'une structure architecturale plus ample dans l'œuvre,
la disposition des toiles dans leurs rythmes.

Celle d'une cadence en mouvement qui ponctue et crée la construction formelle
et se distingue dans un ordre légendaire discrètement têtue,
qui introduit l'infini d'un sentiment.

Cette précision extrême trace les toiles,
d'un dessin, de la transformation monumentale.

Comme un enchaînement abstrait
de vibration de la lumière et d'amour du mouvement
dans un peu plus de vie, de plénitude et de force.

L'optique connaît son élan
tel le cœur, les heurts et les glissements
de la ligne insaisissable et fluide du mouvement.

De plus en plus mobile, circulaire, la danse de la couleur fleurie.

Elle soutient l'espace, en situation de la mouvance plastique.

Cette beauté nouvelle de l'épanouissement actif habille,
ainsi, le travail passionné et considérable d'une démarche créative.

L'arabesque se fixe pour un contenu spirituel d'une grande tension.

La couleur apparaît vivement vers l'œil,
par ailleurs, toujours l'exaltation pour y mieux traduire l'envol,
la mesure d'aujourd'hui – qui la sous-tend
entre le divin et l'universel, entre la lumière et une création acharnée.

Des zones particulières émergent avec leurs contrastes,
en plans comme un circuit parti avec la volonté du rêve sur un plan parallèle,
telle une vague marine immobile se brisant dans le bleu fondé
et se renouvelant sur un même espace.

Par les angles transposés, la lumineuse multiplication des formes incessantes,
l'onde visuel atteint la frontière transparente du bonheur
– dans les grands travaux.

Par contre, autour des toiles qui s'auréolent
d'une poésie et d'un nouvel espace, dans la joie.

L'art renferme aussi son mystère
tel un fragment de son imagination.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme Atelier de l'Antre Lumineux
Montréal 1^{er} novembre 1996

Texte 31

Peinture et compositions sont perfections

La couleur, d'une facture particulièrement lisse d'où brille la lumière picturale, est dans un langage qui dispose de grandes surfaces, des contours comme des profils découpés en des morceaux composés.

Le style est monumental, chaque ligne est formée de «signes» pour des grands murs... et son environnement.

Les groupes, les formes se juxtaposent sans rupture pour «inciser» la couleur dans le rythme et, ainsi, la couleur est transformée en aplats.

Le coloris a la mesure d'un univers en soi.

C'est l'espace merveilleux à découvrir tout au long sur la toile, dans le secret de sa beauté, avec ses formes et ses couleurs.

Il arrive que la perception dans sa recherche du nouveau touche le regard, par une forte construction spatiale et rigoureuse des éléments. C'est un art moderne qui intègre à l'œuvre sa part d'une aventure de la création et de l'imaginaire... par des arrangements qui baignent dans les ondes irréelles des rêves et les chatoiements. L'artiste plasticien couvre des surfaces, et du mouvement, permet à l'œil de grandes «caligraphies» sur lesquelles cet œil fixe les jeux du hasard presque... par son invention et sa sensibilité propre.

Les formes suggèrent la profondeur de construire tout un fragment lumineux à travers un labyrinthe du langage et d'une évocation de bâtir un monde magique et vibrant, aux lisières d'une mobilité des rouges – des bleus – des jaunes – et des verts étranges...

Comme les sculptures ailées qui découpent l'espace, les toiles abstraites se croisent dans un élan, à la façon d'un réseau «géométrique» dont l'éclat de vives couleurs participe à la vie, à la jeunesse, au mystère du soleil ou d'une manière en puissance dans la durée de l'espace.

La peinture pour éclore est une lecture qui palpète sous le cœur des choses, et une chimie de l'instant, à la fois des signes qui se mêlent au chant du langage, comme une musique dans le sillage simultané des formes et du silence.

Montréal, 20 juin 1998. Jean-Paul Jérôme. Atelier de «L'Antre Lumineux»

Texte 32*Toiles de Varennes*

La plupart des toiles de Varennes doivent leur clarté et leur force percutante à la couleur pure dans le souvenir de l'enfance – ou la résurgence inconsciente des choses enregistrées très tôt dans la mémoire elle-même vécue dans la virulence affective et émotive: contradictoires des affects caractère furieux de nature pour le bonheur de la beauté pure contre l'insensibilité, la confusion de comprendre les sentiments: les yeux à l'amour d'un certain ordre, à la force de l'âme. Les mains questionnent et transforment: s'appliquent à rendre la vue sur tous les signes de tous ces tableaux qui s'ouvrent aux questions dans le silence d'une toile dans sa liberté de vibrer. Toile toute de son mystère et d'amour comme invisible dans la nuit mais extraordinairement belle le jour pour celui qui se dit ouvert à l'art des couleurs.

Heureux les yeux sans les explications et sans rien voir de danger à sentir la vertu de la création.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Montréal, le 9 juillet 1998,
Jean-Paul Jérôme
Atelier de l'Antre Lumineux

Texte 33**Un jalon dans l'évolution du peintre Jean-Paul Jérôme – ce 17 octobre 1998*

Le regard est aux éclats d'une nouvelle peinture et ricochant d'une couleur à l'autre – c'est une trajectoire devant l'appel... Cet art moderne agit sur les yeux et les sens à travers les contrastes aux couleurs heurtées et même très stridentes ou dissonantes – Mais un art qui se construit avec infiniment plus vrai. Et l'aura imperceptible d'une musique savoure l'espace-soleil de son rythme plastique où se transgresse et frémit la pure danse linéaire des formes et la cassure du monde ancien. Aux plus somptueux chemins ensorceleurs et sans cesse et toujours l'amalgame se même en fusion pour mieux y enfoncer le délice le combat de l'ombre et enchaîner le sens des droites et des courbes- des parcours! C'est de la ruisselante illusion qui unit la pensée à la lumière convoitée que sépare encore une écriture d'apparence chantante comme l'atome suprême reste et brûle d'un noir véritable en cette matière sans fin. Avec la forme. Ainsi une peinture est transformée en cette blancheur d'un ciel précieux à ses sources majestueuses de la vie comme un camp de forces elle est modulée de tous ses couleurs par le temps qui apparaît au matin – comme le meilleur retour des vents en silence et si frais d'espoir que isolé de joies. C'est la peinture que j'aime. Tout est cœur – ordre – action. À la manière ardente de surgir d'elle. Ce langage en objet de rêve et de métamorphose spirituelle car les oscillations répondent avec les toiles lumineuses... et tant s'épure encore, chaque plage qui se découpe dans l'espace comme aux mouvements nouveaux des passions dont la mouvance est amoureuse des couleurs, en brisant toutes les distances d'un discours elle se trouve à inventer la réalité d'un monde abstrait, celui-là même qui fleurit au feu de l'âme et qui fleurant les yeux. Au-delà d'une autre beauté et demeurant la grande unité, en l'instant de créativité.

J.P. Jérôme 14-10-98

Texte 34

Un monde. Lequel?

Le tableau représente une immense sensation d'un monde.
Lequel?...

J'ai toujours aimé la peinture actuelle aux couleurs lumineuses et claires,
comme d'une séquence causale entre le temps et l'espace,
avec le mouvement autour d'une modernité et certaines formes plastiques.

C'est en multipliant les toiles dans des compositions abstraites
qu'une éclatante organisation prend jour
dans la lumière intérieure de l'ensemble
par des couleurs placées sous des contrastes et des profils dans l'espace.
L'intuition des lignes des contours qui amènent le regard
est celui d'un registre visuel.

Plus sensible en soi et plastique,
ainsi la poésie touche un coin magique du langage,
telle une expression imprévisible et vigoureusement infinie.
Les intermédiaires sont possibles dans les accords des contrastes
sur le fond d'une matière et la vue des surfaces peintes en aplats
– suggérant les chemins fabuleux de l'imaginaire.

L'échelle aux multiples structures entre dans les courbes géométriques.
Toute zone picturale correspond à la plénitude
à travers ce monde plastique des tableaux.

C'est le monde lié aux rythmes universels et à la vibration des surfaces.
Entre la mécanique d'un ordre pur et abstrait,
un réseau se confronte à l'espace.

Ce réseau sémantique sur les murs d'une cimaise
affirme sa présence avec les éléments
et par les transformations du travail de création,
comme celui d'un cadre qui exige la plus simple forme et son secret,
mais d'une invention successive toujours plus pure et libre
dans ses mouvements graphiques.

La relation vient avec les signes
et aussi par la trame colorée d'un processus à deux dimensions
pour se regrouper dans une construction téméraire aux angles
qui recueillent à la fois toutes les surfaces dans des contrastes puissants.

La trajectoire domine sans rupture avec le rythme,
agit et recompose la toile dans l'aventure nouvelle
où s'élève la recherche plastique de la beauté.

Un appel à l'idée de répondre par une production du peintre
mais à la manière véritable d'un amoureux d'un monde sacré.
D'une invention harmonieuse sur la toile

– une grâce intemporelle ricochante –
 comme une chimère au corps précieux marqué par le ciel,
 une tension linéaire de l'envol est faite vivante
 par la couleur et la juste profondeur sous l'effet optique du regard
 et dont le champ est mouvant
 comme celui du diamant qui évoque ce fond minéral.
 Le noir et le blanc sont lumineux.
 La peinture est de soie presque et se découpe finement
 – le pinceau suit la ligne de près avec une technique
 des gris pâles au rouge feu!

Le domaine spatial bouge dans l'exécution,
 par sa variété même de voies nouvelles,
 des jubilations du monde des formes et des mouvements neufs qui circulent...
 Une animation colorée très intense complète le rythme de la composition,
 ivre en élan et dans une attente accrochant la lumière coruscante.

Il en est ainsi dans une série *spatiale*
 à l'aide des profil cursifs et ténus, grâce à des angles forts
 et l'enroulement des couleurs vives par de grandes courbes
 exécutées promptement dans l'action de la création précise du moment inspiré.
 C'est vers une orientation nouvelle et moderne,
 des contrastes même discordants dans la gamme chromatique,
 que cette direction a une frénésie des dissonances des éléments plastiques.
 Une dissociation lumineuse brise l'étendue de la toile,
 dans une dynamique incisive à caractère architectonique.

Les effets suscitent notre œil
 à voir par instants les formes dans une vision scintillante.
 Une fraction du mouvement comme d'une ligne à l'autre dans un espace
 se dessine d'une épaisseur de verre comme une plaque de lumière-couleur.
 La composition dialogue avec la matière
 et prend une tout autre réalité spatiale,
 comme une force tranquille dans un univers structuré.
 Le tableau est concordant au temps d'aujourd'hui,
 dans sa vision de modernité *solaire*.
 Il brille par les jaunes, les rouges et les verts à jamais
 comme d'une œuvre à l'infinie.
 Il touche la vie, à la lumière d'un matin,
 pour une passion avec les plus grandes découvertes.
 Dans une suite qui ne s'arrêtera pas, tel un hymne au souffle d'amour.

Ces toiles dorénavant sont donc à la dimension picturale,
d'une vision très plastique et vitreuse.
Ainsi, par le jeu créatif, l'ampleur de la couleur scintille
partout sur les surfaces translucides comme des cristaux.
Le choc est visuel, fort et tendre au centre lumineux de l'âme.
Car seul le cœur et l'esprit a les yeux de l'homme,
dans son rêve le plus pur et le plus simple.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Jean-Paul Jérôme
Atelier de «L'Antre lumineux», Montréal, 23 octobre 1998

Texte 35

1999... Tableaux plasticiens!

Une importante série de peintures abstraites
est créée
sur les phalanges aiguës de la **géométrie** spatiale.

Bien sûr, aux regards de capter la création,
donc se succède le temps
à la croissance des heures lumineuses,
au changement sensible d'une ronde des mouvements.
Celle de la magie de sentir
le **ricochant** du pinceau sur les surfaces inclinées.
C'est la couleur aventureuse qui,
fortement éprise de l'émotion,
échappe à tout mécanisme rationnel,
domine la surface d'une qualité sensorielle,
éveille l'esprit sensible.

L'œil

qui s'enfonce dans les couleurs des tableaux,
sans lui être perpendiculaire d'ailleurs,
agit librement dans les rythmes à l'infini,
avec les vibrations sautillantes et mouvantes
de leur choc en fusion des passages.

Le regard a soif d'une sorte d'éblouissement
dans le changement des sensations optiques
et remonte vers la lumière ruisselante et ensoleillée,
comme des profondeurs tumultueuses...
à la douceur de nuances subtilement inspirées
d'une teinte aérienne où coule ce voile dans tous les matins
en des verts assourdis si étroitement modulés.

Ici, l'espace coloré permet
un monde abstrait tout en action de **combat**
dans un chant des ondes à la couleur
à laquelle l'air constitue un effet flottant
des valeurs picturales
et dont l'œuvre est globale.

Cet espace se range dans la stridence,
se morcelle et s'exalte en éclats teintés,
par l'invention intuitive

sur le monde particulier plus poétique
comme celui de l'harmonie plastique très pure,
de manière rêveuse de ce qui se peint,
en quelque sorte affective de sa chaleur infrangible.

Des coupures verticales,
de long en large de la toile,
sont des cloisons en multi-zones
pensées mais accolées, côte à côte,
alternant les à-plats,
provoquant une marqueterie des **effusions**
comme autour des écrans cachés
à la façon pour se faire plaisir,
d'une succession de formes rares
auxquelles les contrastes simultanément
se mélangent à souhait.

La beauté assure l'invisible transparence
à l'âme des rouges, des bleus, des jaunes, des verts
à celle de la blancheur que j'aime sur celui du noir
dans son importance fondamentale de peindre
comme un ébranlement de l'âme.

Un sentiment est révélé au monde pictural,
dans un passage de nuances exceptionnelles
par le coloris interne
qui pénètre la lumière expressive.

La toile se transforme
au jaillissement des mouvements
en crépitantes confrontations graphiques du langage visuel,
par la chaleur de son feu intérieur
et où plus flexible encore par le découpage des surfaces
vers les nouveaux prismes qui s'ouvrent en toute élégance,
d'une belle matière lisse de couleurs différentes
et dans les tons somptueux immuables.

Un univers intemporel presque musical
tel un écrin ciselé de petites formes
conçu au lyrisme du **vertige** d'un mirage
sur une sorte de quête dans sa plaine continuité
de la lumière essentielle ornée de l'Orient,
dans l'allégresse d'une fraîche éclosion.

Tout se précise...

La couleur est une ode à la Beauté,
elle s'active tout près du cœur et se recompose
dans l'accueil que réserve la peinture **crystalline**

d'une jeunesse de la clarté d'une grande joie.
Un éclat sous le pinceau,
d'une vision cosmique du monde
la découverte intense
d'un univers secret.

Jean-Paul Jérôme [signature manuscrite]
Montréal, 22 février 1999, JEAN-PAUL JÉRÔME, Atelier de «L'ANTRE LUMINEUX»

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

RÉFÉRENCES SUR JEAN-PAUL JÉRÔME

Articles de revues et de journaux

ANONYME, «Ici-même, dans la métropole», *Trait d'Union*, s. l., s. d., non paginé.

_____, «En Europe», *La Presse*, Montréal, 12 septembre 1956, p. 22.

_____, «J.-P. Jérôme», s. l., 1957, non paginé.

_____, «Par un peintre canadien à Paris», Paris, 1957, non paginé.

_____, «Exposition du peintre J.-P. Jérôme à Paris», Paris, octobre-novembre 1957, non paginé.

_____, «Jérôme fait sa rentrée à la galerie Delrue», *La Presse*, Montréal, 19 mai 1959, p. 34.

_____, «Jean-Paul Jérôme a la parole», *Vie des Arts*, Montréal, vol XXI, n°84, automne 1976, p. 66.

_____, «À la Galerie Frédéric», *Le Devoir*, Montréal, 8 mars 1978, p. 20.

_____, «Les peintures sans image de Jean-Paul Jérôme à la Galerie d'art de Joliette», *Joliette Journal*, Joliette, 19 octobre 1983, p. C2.

AYRE, Robert, «And Three Other Exhibits», s. l., s. d., non paginé.

BERNATCHEZ, Raymond, «La renaissance de Jean-Paul Jérôme», *La Presse*, Montréal, 13 avril 1996, p. D14.

- BROWN, Gilles, «Jean-Paul Jérôme expose ses œuvres à la Galerie Bernard Desroches», *Secrets des Artistes*, Montréal, 10 octobre 1976, p. 21.
- CHICOINE, René, «Cela s'appelle l'aurore (boréale)», *Le Devoir*, Montréal, 27 mai 1959, p. 9.
- CRON, Marie-Michèle, «Jean-Paul Jérôme, le corps-à-corps entre l'homme et la peinture», *Le Devoir*, Montréal, 27 juillet 1991, p. B5.
- DEMERS, Edgard, «Jean-Paul Jérôme chez Pierre-Bernard ; une peinture qu'on entend», *Le Droit*, Ottawa, 8 avril 1983, p. 10.
- DE REPENTIGNY, Rodolphe, «La peinture, «un jeu d'esprit», affirme le plasticien Jérôme», *La Presse*, Montréal, 1^{er} décembre 1954, p. 41.
- _____, «Vigoureuse élimination de la sensiblerie dans la peinture de Jérôme», *La Presse*, Montréal, 16 novembre 1955, p. 31.
- _____, «Tableaux de Jérôme et fleurs; virage à l'École des Beaux-arts», *La Presse*, Montréal, 30 mai 1959, p. 55.
- DUMAS, Paul, «Les nouveaux tableaux de Jean-Paul Jérôme à la Galerie Bernard Desroches», *L'information médicale et paramédicale*, Montréal, 7 janvier 1975, p. 20.
- GLADU, Paul, «Un poète de la lumière et un magicien du mouvement», *Le Petit Journal*, Montréal, semaine du 6 novembre 1960, p. 96.
- GRENIER, Laurent, «Hull: le dépassement de Jean-Paul Jérôme», *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXVIII, n°112, automne 1983, p. 77.
- GUÉRIN, Marie-Ève, «Les dessous de l'art», *La Presse*, Montréal, 24 septembre 1998, p. D3.
- LEBLOND, Jean-Claude, «Dans la dernière exposition...», *Le Devoir*, Montréal, 9 octobre 1976, p. 17.
- LE GRIS, Nathalie, «Jean-Paul Jérôme – un nouvel espace», *Vie des Arts*, Montréal, vol XXIII, n°91, été 1978, p. 66-67.
- LISS, David, «Eye-popping Riot of Colors From Senior Quebec Artist», *The Gazette*, Montréal, 27 avril 1996, p. 16.

MARTEAU, Robert, «Jean-Paul Jérôme; un registre d'une amplitude peu commune», *Le Jour*, Montréal, 5 octobre 1974, p. 17.

_____, «Jean-Paul Jérôme: 18 toiles de 1978», *Le Devoir*, Montréal, 25 novembre 1978, p. 32.

OUELLETTE, Fernand, «Jean-Paul Jérôme; peintre de la relation», *Vie des Arts*, Montréal, été 1975, pp. 14-17.

PFEIFFER, Dorothy, «Jean-Paul Jérôme», *The Gazette*, Montréal, 23 mai 1959, p. 12.

_____, «Designs In Pastels», *The Gazette*, Montréal, 12 novembre 1960, p. 20.

SIMARD, Jacques, «Jean-Paul Jérôme», *Montréal Médical*, Montréal, janvier 1962, pp. 21-23.

TOUPIN, Gilles, «L'âme des choses», *La Presse*, Montréal, 11 mars 1972, p. D14.

_____, «Chez J.-P. Jérôme, le plaisir de voir avant les questions», *La Presse*, Montréal, 12 octobre 1974, p. E22

Communiqués

COMMUNIQUÉ, *Communiqué*, non signé, Montréal, Galerie Denyse Delrue, 16 mai 1959, non paginé.

_____, *Jean-Paul Jérôme, à la Galerie Bernard Desroches*, non signé, Montréal, Galerie Bernard Desroches, septembre 1976, 2 p.

_____, *Le peintre Jean-Paul Jérôme à la conquête de l'espace... à l'École des métiers de l'aérospatiale de Montréal*, Michelle WATRIN, Montréal, CSDM, 4 septembre 1998, 1 p.

Dépliants d'exposition et invitations aux vernissages

ANONYME, *Jean-Paul Jérôme peintures*, Montréal, Galerie Bernard Desroches, 3 au 22 octobre 1974, non paginé.

_____, *Exposition Jean-Paul Jérôme*, Hull, Galerie Pierre Bernard, 10 au 24 avril 1983, non paginé.

COURTEAU, Bernard, *Jean-Paul Jérôme, r.c.a., dont l'atelier se rêve à l'angle de ces toiles*, Montréal, Galerie La Cimaïse, automne 1983, non paginé.

MARTEAU, Robert, *Exposition des œuvres récentes de Jean-Paul Jérôme*, Montréal, Galerie Bernard Desroches, 1974, non paginé.

OUELLETTE, Fernand, *Écrire en notre temps* (extrait), Montréal, Galerie Frédéric Palardy, 14 novembre au 9 décembre 1979, non paginé.

_____, *La joie de la lumière*, Montréal, Galerie Riverin-Arlogos Art Contemporain, 1991, non paginé.

SIMARD, Jean, *Jean-Paul Jérôme*, Montréal, Galerie Denyse Delrue, 19 mai au 31 mai 1959, non paginé.

VALLÉE, Mireille et Robert Marteau, «Pour une rencontre avec Jean-Paul Jérôme et son œuvre», Val-des-Monts, *Art Contact*, n°1, automne 1981, non paginé.

Carton de promotion

COURTEAU, Bernard, *Jean-Paul Jérôme: cheminements*, Montréal, 1977, non paginé.

_____, *Jean-Paul Jérôme, r.c.a., Entre deux mondes*, Montréal, 1985, non paginé.

MARTEAU, Robert, *Jean-Paul Jérôme*, Montréal, 4 février 1980, non paginé.

Catalogue d'exposition

BOURGET, Charles, *Jean-Paul Jérôme, vibrations modernes*, Québec, Les éditions MBSL, 2001, 80 p.

Mémoire

LUSSIER, Claudine, «L'histoire du groupe des premiers Plasticiens de Montréal», Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 1992, 113 p.

Fonds d'archives

Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal, 5p.

Entrevues

Plusieurs entretiens avec Jean-Paul Jérôme ont été réalisés entre 2001 et 2004, à Montréal.

Sites internet

Académie Royale des Arts du Canada, *Élection à l'académie*, Toronto, Académie Royale des Arts du Canada, s. d., http://www.rca-arc.ca/fr/a_propos/election.asp, consulté le 9 novembre 2006.

RÉFÉRENCES SUR LA COULEUR

Livres théoriques

BALL, Philip, *Histoire vivante des couleurs. 5 000 ans de peinture racontés par les pigments*, Paris, Hazan, 2005, 359 p.

CHEVREUL, Michel Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Léonore Laget, 1969, 571 p.

GROUPE μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, Collection La Couleur des idées, 1992, 504 p.

ITTEN, Johannes, *L'art de la couleur*, édition abrégée, Paris, Dessain et Tolra, 1961, 155 p.

KANDINSKY, Vassily, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, folio essais, 1991, 251 p.

KUPPERS, Harald, *La couleur, origine, méthodologie, application*, Freiburg, Office du Livre, 1975, 154 p.

PAQUIN, Nycole, *L'objet-peinture: pour théorie de la réception*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1990, 139 p.

_____, *Le corps juge, sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ éditeur, collection Documents, 1998, 281 p.

SAINT-MARTIN, Fernande. *Les fondements topologiques de la peinture: essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 184 p.

_____, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1994, 307 p.

_____, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 137 p.

ZUPPIROLI, Libero et Marie-Noëlle BUSSAC, *Traité des couleurs*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2001, 381 p.

Article de revues et de journaux et chapitres de livres

BARONI, Danièle, «La couleur comme signe», *Art graphique design*, s. l., Chêne, 1987, pp. 175-195.

CARANI, Marie, «Voir, penser, décrire et percevoir l'objet visuel. L'épineuse question de l'applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel», *Visio*, Québec, vol. 4, n° 2, été 1999, pp. 9-30.

GAGNON, Claude-Maurice, «Un paysage post-moderne; lecture sémiotique de *Série de !* de Jean-Marie Martin», *Protée*, Montréal, vol 19, n°2, printemps 1991, pp. 75-82.

LAMBLIN, Bernard, «La temporalité de la perception de l'œuvre peinte», *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 44-125.

NINIO, Jacques, «La couleur», *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, pp. 75-84.

PASTOUREAU, Michel, «La couleur et l'histoire», *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, pp. 21-40.

SAINT-MARTIN, Fernande, «Approche sémiologique d'une œuvre de Borduas: 3 + 3 + 4», *Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. 6, n°1, 1982, pp. 66-82.

_____, «Le dynamisme des plasticiens de Montréal», *Vie des Arts*, Montréal, n°44, automne 1966, pp. 44-47

_____, «La tragédie, l'extase et les autres émotions...», *Nouveaux actes sémiotiques sur Rothko*, Limoges, nos 34, 35, 36, 1994, pp. 101-123.

_____, «Topologie de la référence» *Visio*, Québec, vol. 1, n°1. printemps 1996, pp. 95-109

Thèse

CHALIFOUR, François, «Rubeus, Rubens: une sémiotique de la couleur à partir de Nicolas Poussin et Pierre-Paul Rubens», Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 292 p.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

PAQUIN, Nycole, «Le catalogue d'exposition de sculptures: fraction et fiction», *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Francine Couture (dir.), Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, pp. 176-220.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain & Art édition, 1999, 314 p.