

Entretien de David Ball avec Pascal Lombard, peintre-paysagiste franc-comtois

L'atelier de l'artiste se situe au centre de Besançon mais au calme, au fond d'une cour au rez-de-chaussée. Frais, spacieux, mais pas spécialement lumineux, il y domine le contraste typique des ateliers entre le soin apporté aux tableaux accrochés aux murs et le désordre ambiant d'objets hétéroclites : un lit, des livres, des feuilles de papier, des outils de peinture, des taches sur les murs et de la poussière ! Les tableaux eux-mêmes sont d'une composition harmonieuse, de couleurs automnales, presque sombres, et d'une pâte picturale mate qui crée parfois l'impression de paysages vus à travers la pluie. Si le mot « austérité » est apparemment à bannir en politique, en art et en littérature il est loin d'être péjoratif, et ici il convient bien, me semble-t-il, à l'atelier de cet artiste et au sérieux de son travail.

Le paysage, de toute manière, est une valeur sûre. Là où, aujourd'hui, les grosses machines religieuses ou mythologiques des dix-septième et dix-huitième siècles souvent nous laissent froids ou nous font sourire, les paysages, comme les portraits personnels d'ailleurs, restent vivants, les paysages, cela va de soi, plus dépaysants que les portraits, plus reposants aussi. Et tout l'art subtil de Pascal Lombard est d'avoir maintenu la tradition du paysage français bien structuré (Claude, Corot, Cézanne) tout en lui apportant une touche, une facture, une

sensibilité bien contemporaines, sensibilité qui est, à mes yeux, sans illusions, sans espoir de lendemains qui chantent.

David Ball : Commençons par le commencement, si vous voulez bien. Vos débuts de peintre, comment cela s'est-il fait ?

Pascal Lombard : J'ai fait de la peinture adolescent. J'ai fait de la peinture parce que j'étais de tempérament rêveur. J'étais fasciné par les images. J'étais très conscient de la distance entre les images et la société matérialiste, de consommation, des années soixante. C'était donc, ces images, une école buissonnière, une forme d'évasion. La peinture aussi était une forme d'évasion. J'adorais aussi la nature, me balader à la campagne, au bord des rivières. J'étais sensible à la beauté des rivières, de la montagne, de la lumière.

D.B. : Et comment expliquez-vous ces goûts, ces penchants ? D'où venaient-ils ?

P.L. : Je pense que c'était un tempérament, d'être sensible à la notion du beau, dès l'âge de l'école primaire. La peinture était la liaison entre la nature et l'école.

D.B. : Vous viviez à la campagne ?

P.L. : Non, à Besançon, dans ce qu'on appelle aujourd'hui une banlieue. C'était charmant, ça avait une certaine poésie. Mais il y avait déjà cette société naissante de consommation. J'étais attiré par des choses plus intemporelles, disons.

D.B. : Et vos maîtres, vos premières influences ?

P.L. : Mes premiers souvenirs des peintures, c'étaient des images de la Renaissance dans le dictionnaire Larousse.

Banal, mais c'est comme ça ! Ensuite, la peinture, ça ne vient pas tout seul tout de suite, c'est une question de stratification, de cheminement. J'étais sensible à la peinture construite, élaborée, plutôt qu'à l'improvisée.

D.B. : Il y a les influences, évidemment, mais il y a aussi de l'admiration, ce qui n'est pas forcément la même chose.

P.L. : Non, et peut-être que la peinture qui m'est la plus chère ne transparait pas forcément dans mon travail. J'aime beaucoup la peinture du dix-septième, de Poussin. Il y a un rapport à la nature, un métier, une harmonie, que je retrouve chez Cézanne, c'est plus apollinien que dionysiaque, pour résumer. Ce qui est intéressant chez Poussin justement, c'est le rapport à la nature. La véritable autonomie du paysage, qui s'est imposée par la suite, c'est de Poussin. Au début le paysage est une toile de fond, mais avec ses scènes bibliques la figure disparaît presque, et le paysage devient le thème principal. Et ce qui est étonnant chez Poussin, c'est que ce qui ressort est un panthéisme, où le rocher a autant d'importance que le personnage. Il arrive à faire signifier un objet dans un ensemble cosmologique, un peu comme dans la peinture classique chinoise. Poussin interroge la nature, la place de l'homme dans la nature.

D.B. : Mais Poussin va nous ramener, tout de même, à votre propre peinture, à vos propres idées, n'est-ce pas ?

P.L. : Mes idées, je trouve ça difficile à exprimer. Disons, pour faire bref, que l'idée principale est que la peinture est un outil de connaissance, de connaître à travers les représentations, de chercher du sens. Et pour les gens d'aujourd'hui qui sont conditionnés par la télévision, les médias,



Peinture de Pascal Lombard

la technique, la peinture leur apprend à s'arrêter, à contempler, à sortir de la temporalité.

D.B. : Mais vous arrivez bien à exprimer vos idées ! Et dans cette idée de s'arrêter pour contempler, pour sortir de la temporalité, je trouve du Poussin.

P.L. : Peut-être alors que je suis en forme !

D.B. : Profitons-en donc, pour aborder un autre élément : vos méthodes de travail.

P.L. : Qu'est-ce que c'est le travail d'un artiste aujourd'hui, par rapport aux autres gens que l'on croise dans la rue ? Vous travaillez seul, sans contrainte extérieure, et c'est très angoissant, cette liberté, de travailler seul.

D.B. : Cela, je comprends, mais côté pratique : faites-vous des dessins préliminaires, et si oui, en plein air ou à l'atelier ?

P.L. : Il faut d'abord que je précise que mes méthodes de travail sont étroitement liées à la technique picturale. Aussi, je voudrais que vous compreniez que le choix de la technique détermine non seulement le résultat final mais aussi tout ce qui gravite autour de celle-ci : le geste, l'espace de cette mise en œuvre. Si j'ai choisi la peinture à la détrempe, ce n'est pas par hasard. Au sortir de l'école des Beaux-Arts, je voulais me confronter au paysage, lequel obéissait à des règles, à toute une grammaire. Résultat d'une pratique, d'un savoir-faire codifié au dix-neuvième siècle et matérialisé par la technique à l'huile. C'est justement pour échapper à cette codification du paysage et sa technique à l'huile que j'ai exhumé une technique ancienne, « la détrempe », qui a renouvelé mon regard sur le paysage mais

surtout sa mise en œuvre complètement différente de la technique à l'huile, les gestes s'y rapportant diffèrent absolument. Ce n'est pas une peinture « de plein air », elle nécessite différentes phases, qui sont premièrement le repérage du paysage, des esquisses au crayon, et puis, deuxième phase, à l'atelier, la mise en place de la composition et la synthèse des éléments recueillis confrontés à mon imaginaire.

Et je voudrais préciser aussi une chose sur la technique qui me paraît très étrange : l'histoire de l'art a toujours abordé la peinture par l'évolution des formes, des styles, des idées et a pratiquement omis d'aborder l'évolution de la matérialité dans la peinture. Par exemple, il faut savoir que si la technique à l'huile a triomphé, c'est parce qu'elle répondait à une nécessité : les Flamands, peuple commerçant, avaient besoin d'une technique précise pour détailler le monde qu'ils voulaient exploiter. Contrairement à la tempera qui est une technique moins souple et qui rend difficilement les volumes dans l'espace mais convient parfaitement à des sujets religieux, hiératiques, idéalisés, destinés aux édifices religieux, l'idée de la nature n'étant pas la même dans la culture flamande que dans la culture latine.

D.B. : C'est vrai, et moi aussi, j'ai beaucoup étudié par le passé la peinture de la Renaissance, surtout italienne, mais je crois qu'aujourd'hui c'est la peinture française de la fin du dix-neuvième siècle qui m'intéresse le plus, où justement le paysage domine.

P.L. : Et ma démarche peut évoquer paradoxalement ce paysage du dix-neuvième siècle. Tout en s'appuyant sur un renouvellement de la technique pour échapper à une codification



Peinture de Pascal Lombard

formelle du paysage. Ce qui tend à prouver que ce qu'on peut voir immédiatement dans une peinture n'est pas l'essentiel de la peinture mais que la décision d'un individu de changer de technique n'opère pas immédiatement mais est différée, diffuse, elle sourd derrière les formes mortes comme si la peinture s'effectuait elle-même dans un temps qui n'est pas forcément le temps du peintre.

D.B. : C'est fascinant, ce que vous dites là, et en tant qu'historien d'art, vous avez l'avantage de voir tout ça avec un œil de praticien. Vous êtes peintre professionnel ?

P.L. : Oui, absolument. Je fais des expositions et je vis de la vente de mes peintures, dans le système des galeries. Mais la peinture ne vient pas tous les jours, et quand vous n'êtes pas inspiré, que vous n'avez pas envie de bosser, vous lisez, vous faites autre chose, des choses plus terre à terre, comme préparer les toiles. Mais il y a des échéances qui vous structurent. Je fais trois expositions par an, deux grandes et une petite. Et parfois il faut résister aux pressions des galeristes. Vous pouvez tomber dans la facilité parce qu'il y a quelque chose qui se vend. Mais quand même il faut produire pour vivre. Je ne suis pas comme Balthus qui faisait un tableau tous les trois ans qu'il vendait à la famille Rothschild pour l'échanger contre un château. On a parfois des doutes, des angoisses, l'angoisse de l'atelier.

D.B. : Et comment définiriez-vous vos ambitions, vos objectifs ?

P.L. : L'ambition d'abord d'en vivre. Et de vivre aussi longtemps que possible ! Mais je n'ai pas de projet particulier pour être connu. Il faut obéir à sa propre logique, et après, ce sont des rencontres.

D.B. : Et un bon tableau ? Comment le reconnaît-on ?

P.L. : Autre question bien difficile, parce que parfois entre un bon tableau et un mauvais la différence est d'un cheveu. C'était Braque, je crois, qui posait ses peintures contre un mur pour qu'ils travaillent tout seuls, qu'ils se réalisent tout seuls.

D.B. : Oui, les choses peuvent tomber en place. Et c'est peut-être pareil pour l'écrivain, dans la mesure où l'on peut voir plus tard la cohérence d'un texte et y voir des éléments qu'on n'avait pas mis dedans consciemment. Mais en écrivant il y a toujours un processus de sélection, de révision, de travail sur sa première inspiration. Est-ce qu'il y a un processus similaire dans la peinture ?

P.L. : Oui, le travail pictural peut amener autre chose, les accidents peuvent arriver lors de l'exécution et quelque chose va émerger dans l'acte de peindre.

D.B. : Est-ce que l'idée d'être un peintre français a un sens pour vous ?

P.L. : Oui, il y a un dialogue entre passé et présent, mais pas uniquement avec des peintres du passé français, plutôt autour de l'idée du paysage.

D.B. : Et la peinture franc-comtoise en particulier ?

P.L. : Le paysage franc-comtois est très marqué par l'école de Courbet, un paysage proche de la réalité, opposé à l'académisme. Je peins le paysage franc-comtois parce qu'on ne le connaît pas. On ne connaît pas nos rivières. Je peins pas mal de rivières, des bords de l'eau, des roches. Il y a tout une

symbolique, pas forcément liée à la Franche-Comté. Mais une peinture ne dit pas tout, et c'est la personne qui la regarde qui la complète.

D.B. : Avez-vous des endroits ici que vous affectionnez particulièrement ?

P.L. : La vallée de la Loue, la vallée du Lison. J'aime beaucoup cette vallée, ses torrents. J'aime beaucoup l'eau limpide, la transparence de l'eau. Pourquoi ? Parce que ça évoque l'idée de se baigner, le plaisir tout simplement.

D.B. : Oui, l'été, mais les autres saisons ? Vous êtes sensible aux paysages enneigés ?

P.L. : Pas tellement. J'aime la neige, mais c'est lié pour moi à l'idée du sport. Je ne vois pas du tout ça d'un œil d'artiste. Quelques impressionnistes ont peint la neige. Ils étaient sensibles à la lumière, à l'éphémère. Mais ce n'est pas pour moi.

D.B. : Oui, c'est toujours quelque chose d'ambigu, la neige. Nos sentiments à son égard sont mélangés. Laissons-la tomber, donc, ailleurs ! Nous avons fait le tour de la question, de toutes nos questions, me semble-t-il, et si vous êtes d'accord, nous pouvons nous arrêter là. Il ne me reste qu'à vous remercier très sincèrement pour tout l'intérêt de vos réponses, très réfléchies, très pertinentes.

Propos recueillis par David Ball