

CHARLES
ROLLIER

CHARLES
ROLLIER

1912 – 1968

Broussailles



I. *Garbha çakra II*, 1957
Huile sur toile, 100 × 100 cm
Collection Catarina Musatti, New York

Page de couverture:
Divinité Féminine (détail), 1956
Huile sur toile, 130 × 105 cm
Collection du Kunsthaus Zürich
© Kunsthaus Zürich

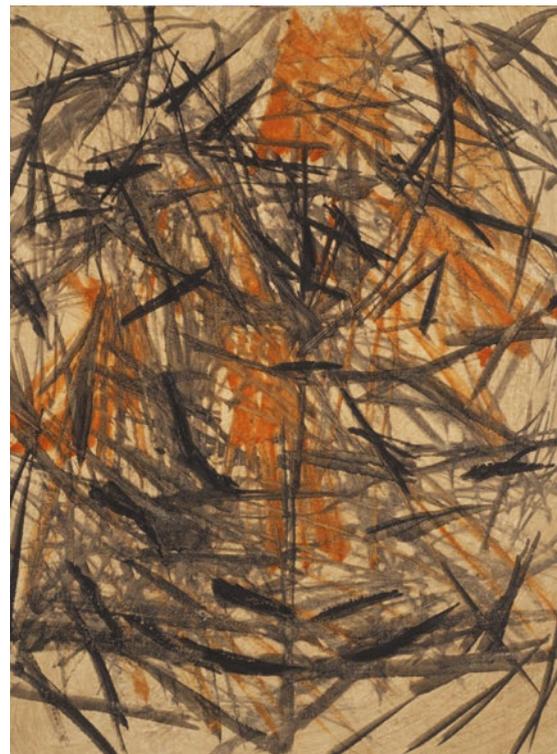
À la recherche d'une cosmogonie

C'est en 1955, dans le bois de Dully/VD, que Charles Rollier a connu une expérience qui transformera profondément et durablement sa démarche picturale. Une petite photo en noir et blanc, réalisée au mois de mars de la même année, nous restitue le cadre de cet événement. Le peintre, pris sur le vif, est assis devant son chevalet planté en pleine nature, concentré sur un point du paysage, sans doute une branche dont il évalue l'inclinaison à l'aide de son pinceau. La scène est surmontée d'une espèce de halo blanchâtre, qui donne à cette image assez floue un caractère presque irréel. Or, cet artiste qui « peint sur le motif » est déjà considéré comme l'un des protagonistes les plus en vue du courant de l'abstraction lyrique européenne.

Cette photo qui, au premier abord, peut paraître anecdotique, est toutefois emblématique, car elle rappelle deux principes essentiels sur lesquels se fonde la recherche picturale de Rollier: l'immersion dans la nature – cette « terre-matrice » ou « Terre-Mère » qu'il évoque très tôt dans ses *Carnets*, qui cédera bientôt la place à la « Déesse-Mère » – et l'appréhension de l'espace, la feuille de papier ou la toile devenant à la fois ce champ de tension animé de courants et d'énergies antagonistes, où les formes se pulvérisent en de multiples lignes et faisceaux ou se dissolvent et s'écoulent pour se reconstituer – tourbillonnantes, ondoyantes, jamais figées, lieu vibrant de l'expérience artistique que Rollier sublimera en lui conférant une dimension cosmique.

Lors de la grande exposition sur la peinture abstraite en Suisse de 1950 à 1965 organisée au Musée d'art du Valais à Sion en 2009/10, Pascal Ruedin a rendu hommage à la peinture de Charles Rollier tout en insistant sur le caractère singulier de cet artiste «inclassable»¹. Les 16 tableaux qui sont présentés aujourd'hui à la Galerie Schifferli nous offrent l'occasion de revenir sur certains aspects fondamentaux d'une œuvre éminemment personnelle et hors du commun. Cette sélection d'huiles, de gouaches et de dessins réalisés entre 1955 et 1959 documente une période charnière, puisque ces œuvres représentent, soulignons-le, l'aboutissement de vingt années de recherches plastiques, avec la série des *Stèles* et des *Broussailles*, mais marquent en même temps un tournant. Elles annoncent en effet le cycle des *Ondoiments*, caractéristique des années soixante.

II. *Tablette sacrée*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm
Collection Catarina Musatti, New York



« Le secret de l'espace coloré »¹

Le début de la carrière artistique de Rollier coïncide avec son arrivée à Bâle, en 1934. Né en Italie, à Milan, s'il a étudié la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Brera, il minimisera ultérieurement la portée de cette formation. Il n'en demeure pas moins qu'elle lui a permis de s'initier à l'art des grands maîtres en réalisant des copies. Il possède déjà son propre atelier et présentera une première exposition dans une galerie milanaise avant de partir pour la Suisse. Bien que ce jeune homme de 22 ans dispose d'un bagage technique non négligeable, il avouera plus tard que c'est auprès de l'artiste jurassien Ernst Stocker, dit Coghuf (1905–1976) qu'il a réellement appris son métier de peintre. Ce dernier lui fera également découvrir l'expressionnisme allemand.

Après un premier séjour en France, de 1938 à 1940, au cours duquel il fréquente plusieurs académies tout en poursuivant ses recherches personnelles, Rollier s'installe à Genève, en 1941. Très vite, il y fera la connaissance d'Alberto Giacometti. Les deux artistes se verront régulièrement au cours des années qui suivent et se rendront visite dans leurs ateliers respectifs. Or, s'il n'y a, *a priori*, aucun point commun entre l'œuvre du sculpteur et celle du peintre, tous deux sont en quête d'absolu. Certains dessins de nus que Rollier réalise dans la période de l'après-guerre² témoignent de l'influence de Giacometti, comme l'a fait observer Rainer Michael Mason lors de l'exposition de dessins au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1975³. On retrouve chez

Rollier cette recherche de la forme « de l'intérieur », cette introspection inquiète du crayon qui caractérise les dessins du sculpteur, même si, chez Rollier, les rehauts à l'encre de Chine leur confèrent une note plus expressionniste, plus « extravertie ». Le dessin, qu'il s'agisse de paysages ou de nus, tiendra une place essentielle dans l'œuvre de Rollier – les innombrables croquis qui émaillent ses *Carnets* en attestent. Il semble lui servir de support de réflexion, jusqu'à devenir une sorte de sismographe de l'instant psychique dans les dessins et les lavis des années 1955. Que ce soit en tant qu'esquisses préalables à la transposition picturale, ébauches sous-jacentes au fusain sur la toile qui disparaissent encore dans certaines œuvres et font donc partie intégrante du tableau [p. ex. cat. n° 3], ou sous les multiples formes de « l'écriture finale » – biffures, hachures et autres striures de la série des *Broussailles* –, le dessin est omniprésent dans l'œuvre de Rollier.

L'appréhension de l'espace au moyen de la ligne va de pair avec l'expérimentation du rôle de la couleur. Dès 1946, dans ses *Carnets*, Rollier fait allusion aux « structuralités colorées »⁴. Ce faisant, il se réfère, sans le citer nommément ici, au peintre qui jouera un rôle majeur dans le développement de sa personnalité artistique : Cézanne. Les paysages et les natures mortes réalisées en 1941⁵ montrent combien Rollier s'est approprié la méthode cézannienne des plans

1 Note du 1^{er} avril 1946, *Carnets*

2 Cf. cat. *Charles Rollier, dessins*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire (MAH), Genève 1975, pp. 24, 26, 29; cat. *Charles Rollier et la trans-figuration*, MAH, Genève, 1998, pp. 26, 28, 29; cf. également autoportraits de 1949, p. 174

3 *Op. cit.*, p. 165

4 Note du 10 novembre 1946

5 La monographie de Pierre Courthion (éd. Ides et Calendes, Neuchâtel 1969) contient plusieurs reproductions de tableaux de cette époque, dont certains réalisés à Mirmande : ill. en noir et blanc, pp. 88–91, et en couleurs, p. 9.



III. *Sans titre*, 1956

Fusain et encre de Chine sur papier, 60 × 47 cm
Collection Anne Bollin, Paris

colorés, qu'il applique presque littéralement¹ dans un tableau comme *Mirmande*², bien que la fluidité de la touche semble directement inspirée des aquarelles du maître d'Aix. Dans sa *Nature morte à la serviette*³ en revanche, Rollier semble vouloir synthétiser l'exemple cézannien et certains aspects du cubisme. La correspondance qu'il entretiendra avec sa belle-sœur Rita Isenburg renferme une description analytique de la méthode de Cézanne d'une acuité et d'une justesse qui prouve qu'il a parfaitement saisi la leçon du maître⁴. Dans ses *Intérieurs* de 1950, Rollier retiendra tous les éléments qu'il y souligne, à savoir « le souci de la forme », « la composition du tableau, de son architecture et de son rythme », le rendu de « l'espace et la lumière », « les plans de distance » entre les objets, « l'asymétrie des espaces pleins et vides » ou « l'impression de *tableau plat et pourtant spatial* ». Les *Intérieurs* qui précèdent la période des *Broussailles* ont souvent été associés au tachisme, car, dans ces toiles « abstraites », le peintre recourt aux aplats colorés. Or, malgré les jeux de transparence et l'éclatement des formes, leur composition est d'une telle rigueur, d'une telle maîtrise, qu'elles portent encore les traces de l'héritage cézannien⁵.

1 « Le jeune peintre refait Cézanne sur nature... », fait observer R. M. Mason, plagiant non sans ironie la célèbre formule cézannienne « faire du Poussin sur nature », cat. C.R., *dessins*, MAH, Genève 1975, p. 165.

2 Courthion, ill. p. 9

3 *Ibid.*, p. 91

4 Cf. lettre du 14 décembre 1945, citée dans C.R. et *la trans-figuration*, pp. 148–153

5 Citons comme exemples des peintures figurant dans Courthion, p. 21 ou p. 27.

**« ... tout le problème espace-couleur,
lumière-couleur est à reprendre »¹**

En mai 1946, Charles Rollier peut enfin retourner en France. Il se rend aussitôt à Paris, où il retrouve Giacometti et d'autres personnalités avec lesquelles il était lié avant-guerre – l'écrivain Tristan Tzara ou son ami de longue date, le peintre suédois Gustav Bolin. Il y fait également la connaissance de plusieurs représentants de la « nouvelle École de Paris » – Bazaine, Lapicque, Tal-Coat, et, surtout, Nicolas de Staël avec lequel il se lie d'amitié. Gisèle Bachmann, qu'il vient d'épouser, le rejoint à Paris; une nouvelle période de sa vie commence. Cette année-là, Rollier détruira pratiquement toutes ses peintures réalisées sous l'influence de Coghuf, comme s'il voulait faire table rase.

Après avoir séjourné quelques mois dans le Maine-et-Loire, en 1947, il s'installe aux Mesnuls, près de Versailles, où il se concentre sur les *Intérieurs* et les natures mortes. Si, comme nous l'avons vu plus haut, l'influence cézannienne est encore perceptible dans cette série, sa peinture va bientôt se transformer. Les dessins de 1948 présentent déjà une gestualité accrue, une spatialité nouvelle, et, bien que Rollier se réfère explicitement au poncif de la figure dans un paysage², ils atteignent un degré d'abstraction inédit. L'immersion dans la nature constitue désormais un

élément fondamental de son processus créatif. Les arbres, les branchages, les broussailles et les ronces ne sont pas uniquement un support visuel. Une liste de peintures à l'huile réalisées au cours de l'été 1950 est à cet égard instructive: certains des titres mentionnés – *Crissement d'arbres*, *Mouvance de sous-bois*, *Brillance de l'eau du fond des bois* – indiquent que sa perception du motif ne se limite pas à la simple observation. Et le 29 septembre, alors qu'il se trouve à Torre Pellice, au Piémont, où il passe tous ses étés, il note dans son calepin: « travaillé dans les bois du Pélis près de l'eau qui coule ». Tous les sens entrent en jeu dans l'acte pictural, et l'amplitude du geste du peintre semble faire écho à ce souffle vital qui anime la nature environnante, captant les résonances, les rythmes, les frémissements, dans un état de conscience aiguë qui confère à ces travaux réalisés en plein air une intensité exceptionnelle.

Cette abstraction plus affirmée coïncide avec une spiritualisation de sa démarche picturale. Ressentant le besoin de poursuivre ses recherches dans le calme, il décide de se retirer à Genève. La famille s'installe à Chêne-Bourg au début de 1952, et Rollier emménage dans son atelier où il travaillera jusqu'à sa mort, en 1968. Pierre Courthion, dont Rollier avait fait la connaissance à Paris quelques années plus tôt, évoque le « tempérament de contemplatif »³ du peintre. D'origine vaudoise et élevé dans un milieu protestant, Rollier était naturellement porté à l'introspection. Doté d'une solide formation classique, très cultivé, il était féru de théologie et de philosophie. À cette époque,

1 Citation tirée d'une lettre de Rollier à Courthion, qui la cite dans sa monographie, p. 15.

2 Ainsi que l'illustrent deux dessins de 1948: *Femme dans le jardin* et *Figure dans un jardin en été*, cat. C. R. *dessins*, MAH, Genève 1975, no 24, pp. 21 et 22. Une note tracée en grandes lettres datant de juin 1952 et conservée dans ses *Carnets* – « étudier la figure humaine en plein air » – montre combien il y attache de l'importance.

3 Courthion, p. 12

il lit les ouvrages des Pères de l'Église et s'intéresse à l'art byzantin. Dès 1953, il aura l'occasion d'admirer les mosaïques de Ravenne, dont la « lumière sidérale »¹ le bouleverse. Il ne pouvait demeurer insensible à cette approche symbolique d'un art fondé sur une esthétique abstraite. Il y puise les éléments qui soutiendront sa réflexion théorique sur la peinture – notamment le rôle symbolique de la couleur, la notion de transfiguration, mais aussi de dévoilement (l'idée du « *nasconditus* »²), de révélation. Les termes qu'il emploie pour décrire, quelques années plus tard, l'essence même de son art à Courthion – « c'est donc une "nouvelle peinture symbolique" et "iconodule" »³ – en témoignent. Toutefois, c'est le bouddhisme, auquel il commence à s'intéresser de très près, qui lui apportera l'assise, non seulement théorique mais spirituelle, qu'il recherche, et qui sous-tendra désormais ses recherches plastiques.

**« ... espace totalement onirique,
où dansent des forces »⁴**

L'expérience picturale prend, dès lors, un caractère initiatique. Car, c'est sur l'espace de la feuille ou de la toile que « se joue le drame », pour reprendre ses propres termes⁵. Rollier a toujours insisté sur ce point : « La force de la peinture est dans l'écriture et dans la matière »⁶. Désormais, c'est dans l'isolement de son atelier ou en symbiose avec la nature qu'il explore « l'espace infini »⁷ du tableau. Peu à peu, le geste se libère, et en 1953, Rollier note dans ses *Carnets* : « Ma peinture se *dynamise* ». Il convient de souligner que cette libération du geste est double pour l'artiste : en effet, gaucher contrarié par un système scolaire où écrire de la main droite était de règle, il dessine et peint de la main gauche. Mais la transformation s'opère à un autre niveau : en se plongeant dans le bouddhisme, Rollier découvre une religion dans laquelle la sexualité n'est pas considérée comme un péché, voire qui exalte la nudité des corps, comme c'est le cas dans le bouddhisme tantrique en Inde. Le 20 mars 1955, alors qu'il peint dans le bois de Dully, il est saisi d'une intuition fulgurante qui sera décisive pour son art : il réalise soudain que le principe féminin est la « Route vers le Sacré ». Il expliquera deux ans plus tard quelles incidences cette révélation a eu sur sa peinture : « La clef de ma position c'est l'essence tantrique de la vision spirituelle ; de la mentalité ; c'est

1 Terme qu'il utilise pour décrire une peinture dans une note de septembre 1957.

2 Rollier recourt au terme latin (*absconditus*) pour désigner le « sens caché », cf. texte noté le 1^{er} octobre 1957 dans ses *Carnets*.

3 Rollier a retranscrit ce texte envoyé à Courthion le 10 septembre 1957 dans ses *Carnets*.

4 *Carnets*, 1957

5 « Tout le drame se joue dans la question du signe signifiant et résorbé en matière couleur complètement compact avec le fond, supprimant « figure et fond », *Carnets*, juillet 1954, cité dans *C.R., dessins*, MAH, Genève 1975, p. 115

6 Note s.d., 1951

7 Cf. texte où Rollier revient sur l'épisode de Dully : « concevoir l'écran du tableau comme un espace infini », *Carnets*, février 1957.

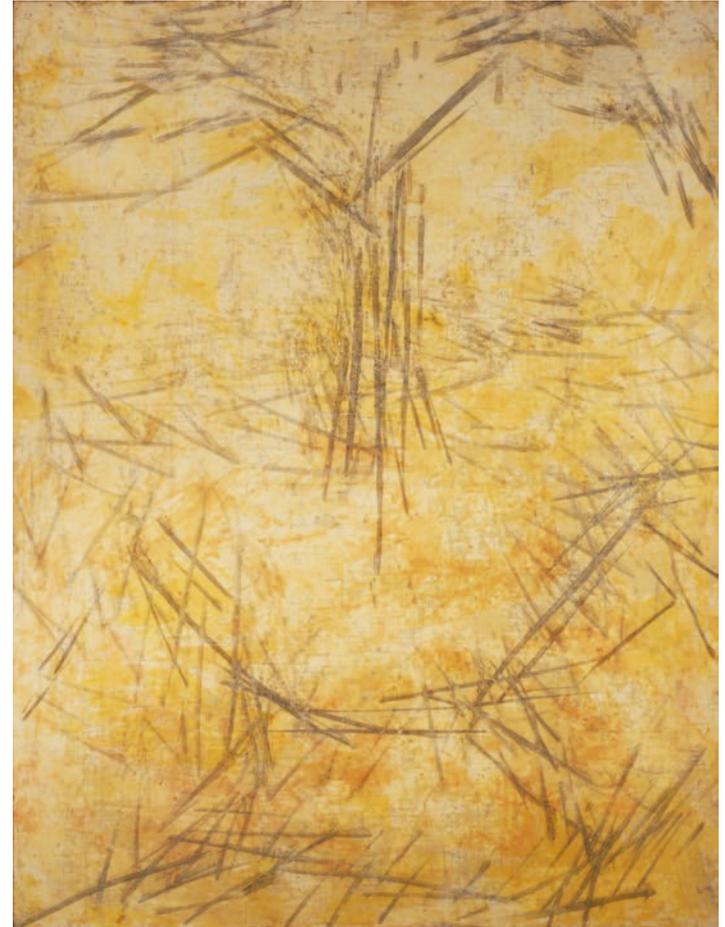
elle: l'attitude du mental tourné vers l'extase tantrique qui dirige la création des formes, qui décide de leurs chemins; ce n'est pas le style formel de l'écriture qui fait l'essentiel de ma façon d'être picturale, mais la position du mental qui est à l'origine dont découle la genèse des formes.»¹

Cette spiritualisation s'accompagne d'une sacralisation du processus pictural, qui, indirectement, rejaillira sur la perception de son œuvre. En ce sens, dans sa démarche, Rollier serait plus proche d'un Mark Tobey que des expressionnistes abstraits de la seconde École de Paris. Plusieurs tableaux de la présente exposition documentent de manière exemplaire cette nouvelle approche. La peinture de 1955, qui est reproduite en regard de la dernière page de l'article que Pierre Courthion dédie à son ami récemment décédé², semble illustrer une remarque de Rollier cette même année: «La seule façon d'admettre le «tableau de chevalet» est l'idée de *fragment tombé du ciel!*»³ Les faisceaux de hachures sombres, tracées d'un pinceau nerveux, qui se concentrent sur les bords et dans la partie inférieure du tableau, au lieu de cerner la forme, suggèrent un espace pictural plus vaste – comme si le peintre s'était focalisé sur un détail, ne nous dévoilant qu'un fragment surdimensionné d'une forme qui se déploie hors de l'espace du tableau. Cette ouverture s'accompagne en même temps d'une intériorisation: les traces horizontales effritées, laissées par un pinceau qui effleure la surface, semblent inverser le processus de dévoilement et suggé-

IV. *Sans titre*, 1958

Huile sur toile, 116 x 90 cm

Collection Gianni Rostan, Milan



1 *Ibid.*, février 1957

2 Courthion, p. 29

3 Note de fin janvier 1955, citée dans *C.R., dessins*, MAH Genève 1975, p. 118

rer une sorte d'« introversion », un surcroît d'intensité dont Rollier était lui-même conscient. Commentant une œuvre de la même année, il note laconiquement : « tableau dense à force de bifures ». Cette peinture n'est pas sans rappeler les *Stèles* ou les *Raigô* qu'il qualifie de « tableaux de méditation »¹.

Dans une petite huile de 1955 intitulée *Tablette sacrée* [n° 10], il recourt à certains artifices fréquemment utilisés par les peintres de l'expressionnisme abstrait (giclures, coulures, grattage de la surface). Ces effets de texture lui permettent de faire ressortir les multiples couches sous-jacentes, qui prennent ainsi une importance au moins aussi grande que les striures sombres évoquant des ronces et des épines ou les fines touches griffées qui semblent inciser la surface. La toile est dotée d'une qualité tactile presque palpable. Dans une note de 1957, Rollier soulignera cette « proximité vertigineuse de la surface par rapport au spectateur ». Une autre peinture désignée comme *Tablette sacrée* [n° 5] porte l'inscription « Déesse Mère » à son revers. Là encore, les bifures horizontales et les points en faisceaux semblent vouloir brouiller notre vision, mais font en même temps ressurgir un contenu sous-jacent, créant un rééquilibrage des différents plans superposés et suggérant plusieurs niveaux de lecture. Ces toiles font probablement allusion aux énigmatiques tablettes sumériennes qui fascinaient le peintre. Toutefois, les titres que Rollier donne à ses tableaux nous fournissent des indications, certes précieuses, mais ne constituent pas, en dernier ressort, la clef ultime des œuvres, qui

ne se dévoilent que partiellement, et conservent, comme le souhaitait le peintre, une part d'ombre et de mystère.

La *Petite Petite stèle «NINURTA II», perspective verticale*, de 1956 [n° 9], qui fait allusion à une divinité sumérienne, offre un prodigieux équilibre entre les parties colorées, d'une grande luminosité, et les hachures brunâtres, savamment distribuées sur la surface de la toile. Un autre tableau réalisé la même année, *Mara-Isthar* [n° 1], se réfère à la fois à la figure de Mâra (*skr.* « mort »), symbole des forces maléfiques et démoniaques dans le bouddhisme, et d'Ishtar ou Istar², déesse de l'amour et de la guerre dans la mythologie mésopotamienne. Même si l'on est tenté de discerner vaguement une forme cornue qui pourrait évoquer la descente aux Enfers d'Ishtar, la qualité picturale de cette étrange peinture réside avant tout dans l'atmosphère chromatique qui résulte de la touche cotonneuse et l'impression de touffeur qu'elle dégage.

L'année 1957 sera particulièrement prolifique. Des peintures comme *Garbha çakra II* [n° 1], *Période blanche* [n° 2], ou *Buddhistische Sonne* [n° 8] illustrent le souffle nouveau qui anime l'espace pictural. Toutes trois exemplifient la technique picturale éblouissante de Rollier. La peinture à l'huile nécessite un long travail et il accordait un soin tout particulier à la préparation des fonds. Il a lui-même noté à maintes reprises dans ses *Carnets* les différentes étapes du processus : il étendait une première couche sur laquelle il

¹ *Carnets*, juin 1958. Cf. p. ex., la peinture sans titre de décembre 1958 exposée ici [n° 3]

² Selon le professeur Dr. Christoph Uehlinger, du Séminaire de science des religions de l'Université de Zurich, il s'agit ici très clairement d'Ishtar. La transcription du nom de cette déesse n'était apparemment pas fixée dans les années 1950/60.

V. *Divinité Féminine*, 1956
Huile sur toile, 130 x 105 cm
Collection du Kunsthaus Zürich
© Kunsthaus Zürich



traçait rapidement une première ébauche¹, souvent au fusain, avant de poser des lavis, des taches colorées ou des touches qui seront souvent recouvertes ensuite de hachures et de lignes – ce qu’il appelait « l’écriture » du tableau. La réalisation est interrompue par les inévitables phases de séchage, et, comme tout peintre procédant par succession de couches, Rollier était confronté au problème de ces interruptions du processus créatif. Or, jusqu’à la dernière touche, il conserve cette puissance du jaillissement créatif et une apparente spontanéité – « spontanéité réfléchie » souligne Courthion² – dans ces toiles où l’orchestration de la surface est magistrale. Bien que sa palette soit volontairement réduite³, la subtilité de la touche et de la couleur, déclinée en une infinité de nuances – « ocres noyés », roux et bruns, blancs rosés pour la première; touches floconnées de terre de Sienne naturelle ou brûlée pour la seconde; camaïeux de gris et de blanc cassé pour la troisième –, leur confère un aspect chatoyant que vient magnifier l’écriture finale – le tableau *Divinité féminine*, de 1956, conservé au Kunsthaus de Zurich [n° V] ou *Prajna*, de 1957, au Musée d’art et d’histoire de Genève, en offrent des exemples admirables. Dans ces toiles où aucune figure ni forme précise n’est identifiable, mais qui sont néanmoins remarquablement structurées, où les faisceaux de lignes qui rythment la surface génèrent une profondeur que l’on pourrait qualifier de « cosmique », le spectateur est happé dans un vibrant et foisonnant espace, palpitant de vie, et d’une incroyable poésie.

1 « notation hative [sic] et nerveuse », précise-t-il dans ses *Carnets* à propos d’une toile de 1957.

2 *Op.cit.*, p. 12

3 En novembre 1957, il note dans ses *Carnets*: « ... j’en suis à faire coloré et rabattu, pour des raisons spirituelles ».

«...resacraliser l'immanence par l'extase»¹

Rdorje-sem-pa [n° 7], une peinture datant de 1957, occupe une place particulière dans l'œuvre de cette période. Elle anticipe en effet les *Ondoiments* de la prochaine décennie. Comme les tableaux précédemment décrits, elle présente de multiples strates. Sous la couche de fond rosée, des traits de pinceaux qui animent toute la surface sont encore visibles, traces estompées d'un état antérieur, qui ressurgissent comme en sourdine, évoquant un autre espace préexistant. Cette couche initiale recouvre la surface telle une membrane², créant des effets de transparence d'une extrême délicatesse, qui instillent à la composition une énergie interne latente – on pense aux veines qui courent sous la peau. Sur ce fond déjà dense, le pinceau du peintre va déployer toute sa virtuosité. Son geste s'amplifie, se répercute et se multiplie; le pinceau semble danser sur la toile, dessiner des arabesques, comme des tiges de roseaux qui seraient agitées par le vent. Un mouvement bruissant envahit l'espace du tableau. Les fines hachures du pinceau, qui se déploient en cascade et s'enchevêtrent, le rouge de cadmium dilué auquel se mêlent les jaunes orangés³, déclinés dans toutes les nuances possibles avant de se dissoudre dans la par-

tie inférieure, lui donnent un caractère diapré. Cet effet moiré que Rollier recherchait⁴ est rehaussé par le miroitement de la surface. Rollier était un coloriste exceptionnel. Mais dans cette peinture, l'alchimie des couleurs s'opère à plusieurs niveaux: la surface lacérée des *Broussailles* se transforme en un espace animé qui annonce «le tournoiement sans fin, et suggère la rotation des sphères célestes»⁵. L'intensité colorée ainsi que la densité du trait et la vivacité de la touche font de cette huile un véritable feu d'artifice de couleurs. Que celles-ci aient, pour Rollier, une fonction symbolique, ne fait aucun doute. Le titre tibétain du tableau, *rdorje-sem-pa*, dont il donne la signification dans l'inscription figurant sur une étiquette au revers du cadre – «Celle qui tient le sceptre de foudre» – fait allusion au «détenteur du *vajra*», une arme «à mille pointes» assimilée à l'éclair, et donc à l'éveil, à l'illumination, suggérant une signification plus profonde. Le signe *Aum* qu'il a dessiné au pinceau sur l'étiquette le confirme. Le féminin, associé au souffle vital, se transmue ici en un souffle cosmique, celui de la Déesse-Mère.

1 *Carnets*, 1957

2 À rapprocher de «la matière-couleur telle une peau de l'intériorité», pour reprendre une expression utilisée par Rollier dans ses *Carnets*, en 1956. Il y fait allusion à la couleur rose, qu'il utilise pour la représentation d'une *svāha*, l'une des deux épouses d'Agni, dieu du feu sacrificiel.

3 Que Rollier décrivait comme les «feux du couchant», *Carnets*, sept. 1957.

4 Cf. «la dominante moirée, (facteur spirituel)», *Carnets*, mai 1956

5 Courthion, p. 15

Dès 1956, Charles Rollier s'expliquait sur sa recherche picturale: «La question de la signification globale de ma peinture ce n'est pas tant de croire à une divinité déterminée ou de faire de l'art religieux, mais c'est de concevoir la condition humaine comme aspirante [sic] vers une sorte de libération, qui se symbolise dans la peinture comme «désir d'Être», désir d'Être vraiment, c'est-à-dire être en contact avec un Rythme universel, avec le vide de l'adhérence [sic] à l'Unité cosmique...»¹. Bien qu'il ait partagé son temps entre Paris et Genève de 1949 à 1952 et qu'il ait toujours entretenu des contacts avec de nombreux protagonistes de l'abstraction lyrique, il gardait ses distances à l'égard de ce mouvement. Comme l'observe fort justement Pascal Ruedin, «... il ne voulait pas se laisser enfermer dans un pur formalisme dépourvu de contenu»². S'il utilise avec maestria presque tous les ingrédients de la peinture gestuelle, il y recourt ponctuellement et évite de tomber dans le piège d'un informel débridé, qui aboutira à l'essoufflement de ce mouvement dès 1956³. La rapidité joue, certes, un rôle essentiel dans le processus pictural, mais, comme Rollier le souligne: «tout se place sous l'angle de l'extase»⁴. Courthion, qui dénonce le «*fa presto* et (...) l'étalagisme que nous voyons

partout»⁵, avait reconnu le caractère «visionnaire» de sa peinture. Si l'on compare ses œuvres à celles d'un des plus célèbres représentants de l'abstraction européenne de cette époque, Wols, on est frappé d'emblée par ce qui les sépare: Margit Rowell qualifie l'espace chez ce dernier de «centripète», «fermé», l'agencement de la surface de «disloqué», et de conclure, «l'espace de Wols est un labyrinthe»⁶. Nous ne pouvons ici procéder à une analyse plus poussée des convergences et des divergences entre la peinture de Rollier et celle d'autres contemporains – Nicolas de Staël, Wilfrid Moser⁷, Henri Michaux – ou de représentants de l'*action painting*, notamment Pollock, mais il est évident qu'il occupe une place à part dans l'art du XX^e siècle. Une place qui mérite d'être reconnue à sa juste valeur, celle d'un artiste qui, en prônant une resacralisation de l'acte pictural, s'écarte des courants de la peinture contemporaine, mais s'engage dans une aventure artistique qui est aussi une interrogation sur le sens ultime de la création et de la vie.

Nicole Viaud

1 *Carnets*, printemps 1956

2 *Op. cit.*, p. 32

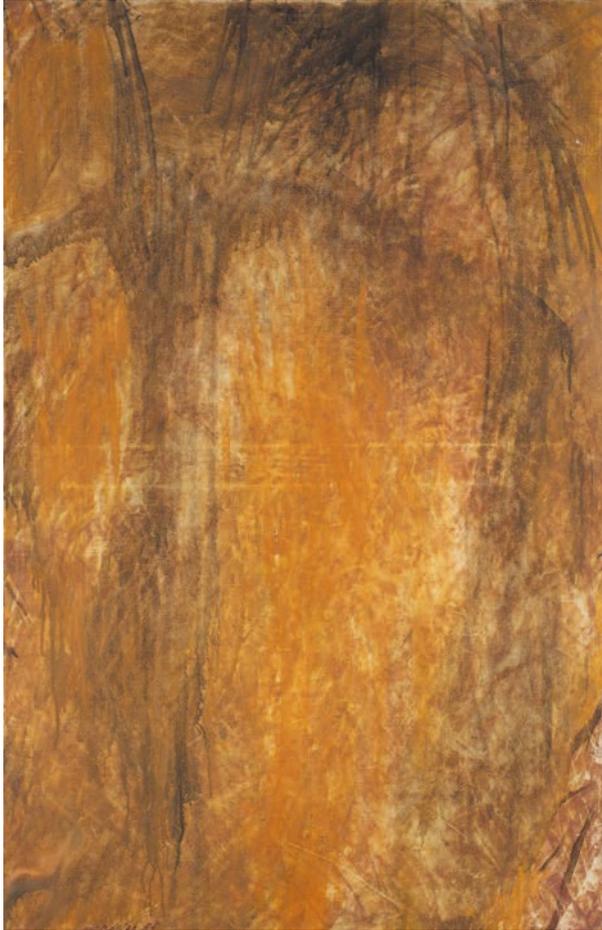
3 Ce qu'il appelle «le Rock and Roll de la peinture», *Carnets*, 10 septembre 1957.

4 *Carnets*, 23 avril 1958

5 *Op. cit.*, p. 18

6 Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action*, éd. Klincksieck, Paris 1972, pp. 119 et 120

7 Une peinture qui «se charge ... de matières, d'énergies et de mémoires», ainsi que la définit Pascal Ruedin (*op. cit.*, p. 34), mais qui se nourrit d'autres influences et évoluera dans une toute autre direction.



1. *Mara-Isthar*, 1956
Huile sur toile, 100 × 65 cm

2. *Période blanche, printemps 1957, 1959*
Huile sur toile, 100 × 100 cm



Je crois bien n'avoir rencontré Charles Rollier qu'une seule fois. Dans je ne sais plus quel café de la vieille ville. Admirable de silence, de discrétion dans l'accueil. De concentration, aussi, dans l'angoisse. On aurait dit que sans cesse, en parlant, avec douceur, il revenait, en spirale, d'une exploration des profondeurs. Celles qui nous reliait au monde. Aux énergies cachées. Au Dieu inconnu. Dont sa peinture porte témoignage. L'une des plus authentiques et des plus fortes, en Suisse française, avec celle, bien entendu, de Louis Soutter. Certaines toiles de Rollier me faisaient penser, jusque dans leur foisonnement sexuel, parfois, au Buisson Ardent où Moïse eut la révélation de l'Éternel.

Georges Haldas, 1975



3. *Sans titre*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm

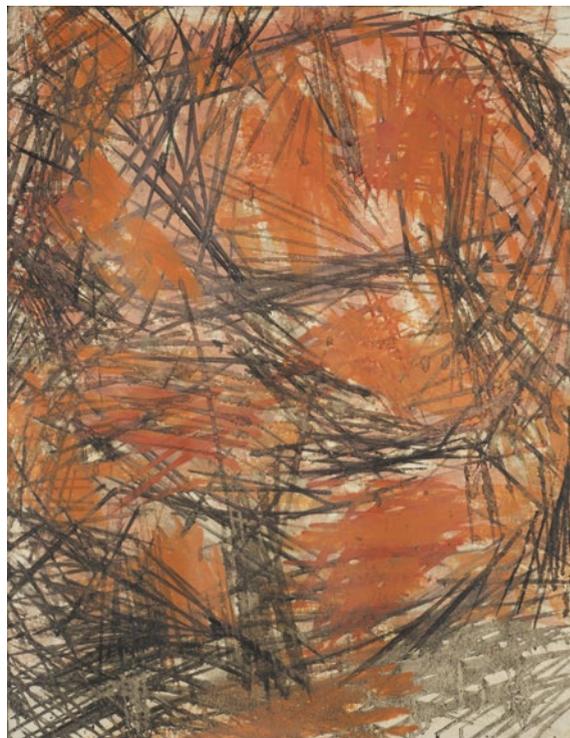


4. *Sans titre*, 1958
Fusain, lavis, gouache sur papier,
44 x 59 cm



5. *Déesse Mère - Tablette sacrée*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm

6. *La Grande Déesse*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm





7. *Rdorje-sem-pa*, 1957
Huile sur toile, 116 × 89 cm

Le peintre procède par approches. Il fait cercle autour de ce qu'il appelle un « noyau central » vers lequel il se sent aimanté, et qu'il éprouve le désir de faire voir. Le symbolisme cosmique est né, dans ses manifestations multiples, de cette volonté de parvenir à donner signe à l'indéfinissable. [...] Il y a une aventure Rollier. Cette amplification d'écriture qui pousse ici ses ramifications, tantôt en treillis ramassés, voisinant la perception du plan pictural, tantôt en treillis très ouverts où les sentiments du signe (geste du bras, acte de biffer) prédominent, pourrait bien être le départ d'un art de grand maniaque (comme tout art qui a vraiment trouvé son artiste), d'un art qui, sans être imitatif d'un univers vu dans l'immédiat, ni non imitatif dans le sens de l'inaction et du non déploiement de la vie, serait le début d'une peinture-respiration, d'une peinture-gesticulation, d'une peinture « piège à regards ».

Pierre Courthion, 1956



8. *Buddhistische Sonne*, 1956
Huile sur toile, 92 x 82 cm

Imbu des antiques philosophies assyriennes, sumériennes et hittites, Rollier s'est trouvé des ancêtres parmi les scribes qui gravèrent les monuments de notre plus ancienne civilisation et partage avec eux l'idée maîtresse de la Terre-mère, Terre génératrice à laquelle nous devons tout, et dont il tente de percer les mystères. Ce que nous trouvons derrière ces toiles récentes, ce sont les signes qui retracent en mouvements circulaires l'idée d'une cosmogonie intuitive, vivifiante. Tout y exprime le présent et l'avenir d'un univers perpétuellement renaissant. Le style, un peu oriental, teinté de japonisme, fait valoir l'équilibre de l'écriture sur un fond de lumière qui met en valeur le dessin noir, couleur froide, posée en touches transparentes, qui fait s'inscrire sur d'étonnantes profondeurs tourbillonnantes, des rosaces, couronnes d'épines et de ronces qui donnent à ces œuvres la valeur de « planchettes sacrées » que l'artiste voudrait leur voir attribuer. Rollier est loin d'être au terme de son expérience. Chaque toile est pour lui un pas en avant vers la connaissance, et il accumule les dessins qui viennent cristalliser la représentation mentale du domaine de son exploration. À l'encontre de tant d'artistes qui ont recours à un langage abstrait dépourvu de tout pouvoir ésotérique (tel qu'en usaient par exemple les vieilles civilisations orientales), Rollier donne un sens à chaque trait, et nous le voyons parfaitement élaborer progressivement tout un vocabulaire nouveau par lequel nous pourrions un jour pénétrer un univers inconnu.

Georges Peillex, 1955

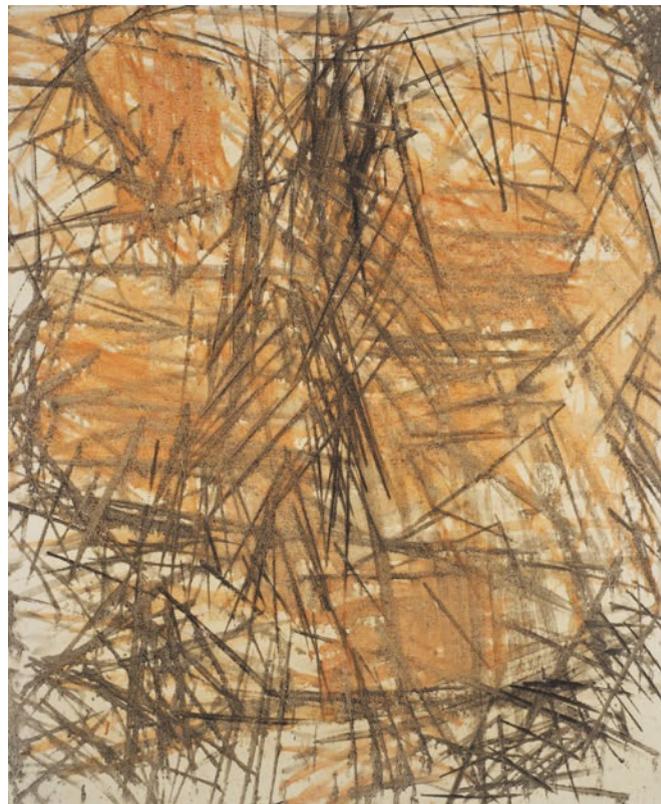
9. *Petite Petite stèle «NINURTA II»*,
perspective verticale, 1956
Huile sur toile, 92 x 81 cm



On pense ici très vaguement aux lavis japonais et à leurs agiles traits de pinceau; simplement, ceux de Rollier, jetés pêle-mêle d'une manière un peu désordonnée, semblent ne rien représenter. Leurs irradiations provoquent cependant dans le système récepteur du spectateur une sorte de massage vibratoire et ce dernier à son tour une sorte d'euphorie, c'est-à-dire le sentiment d'un complet bien-être, si ce n'est même une excitation érotique ou une chatouille nerveuse quelque peu perverse dans son extrême subtilité.

Max Berger, 1958

10. *Tablette sacrée*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm



11. *Tablette sacrée*, 1955
Huile sur carton toilé, 73 x 60 cm

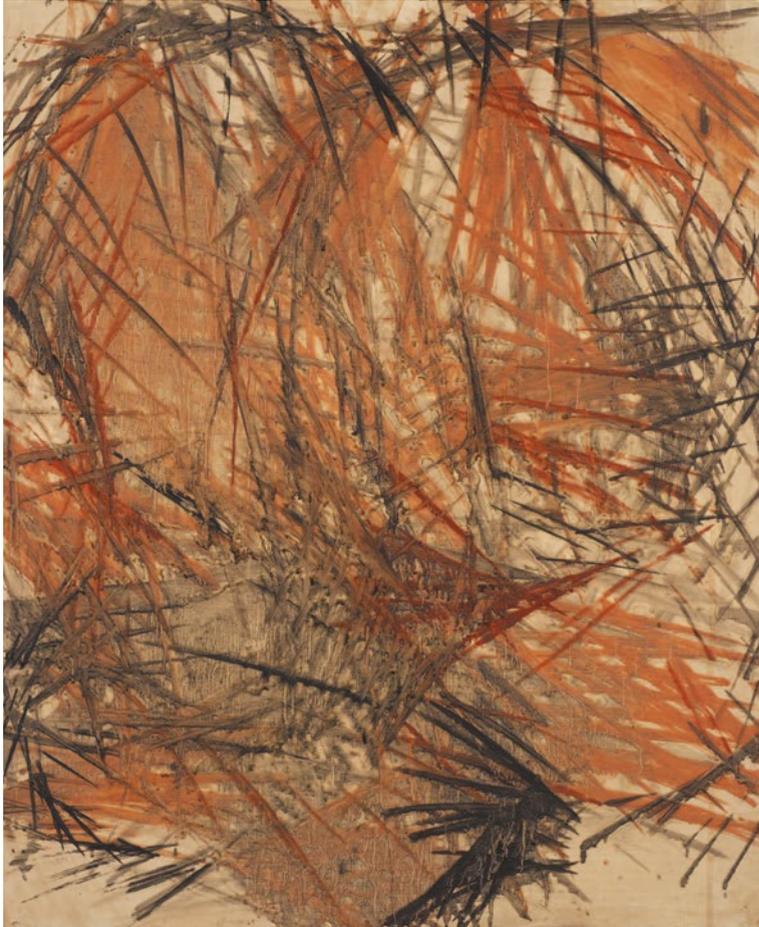
Au café, pendant la pause, qui un jour se prolongeait très tard dans une discussion, je pensais surprendre Charles Rollier en flagrant délit de contradiction en lui faisant remarquer que son spiritualisme ne pouvait se passer de l'encre. Un moment j'ai cru qu'il s'étouffait : à grand peine, dans un énorme effort d'élocution, il m'envoya ces mots comme un télégramme : « Transcender la matière ».

Pietro Sarto, 1975

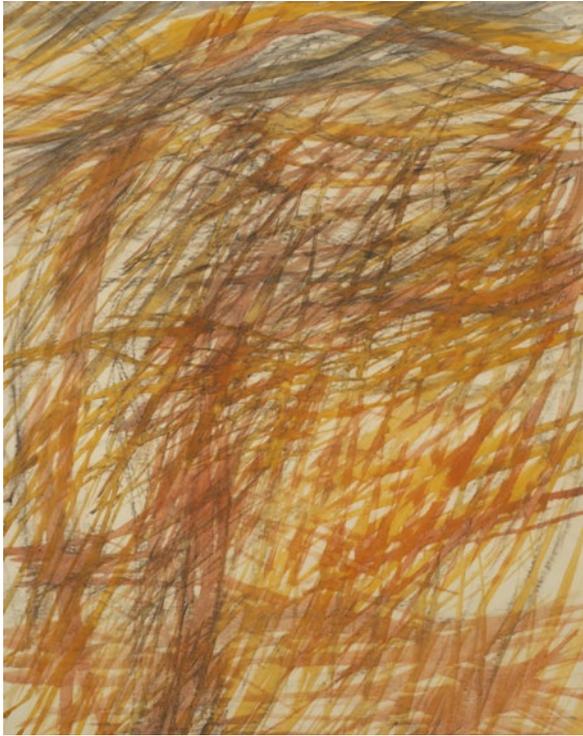


12. *Sans titre*, 1957
Huile sur toile, 92 x 73 cm

13. *Déesse Mère*, 1955
Huile sur carton toilé, 64,5 x 54 cm

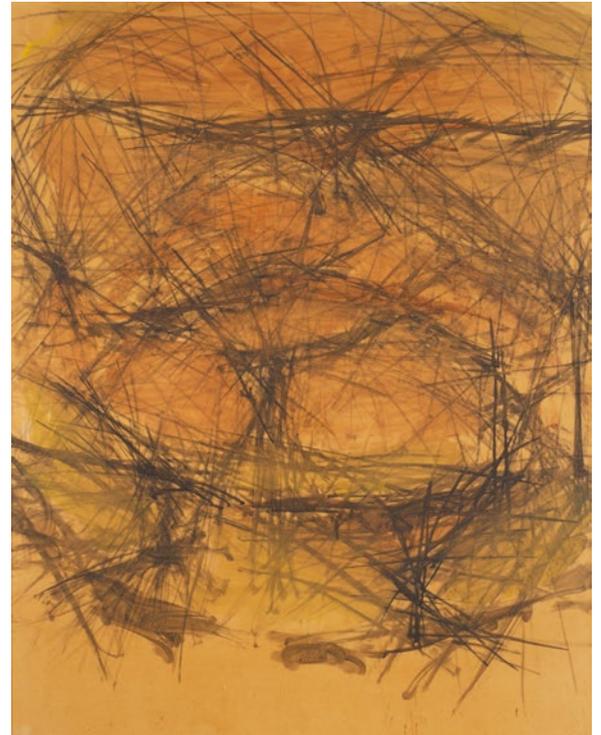


Rollier m'avait invité à venir voir ses travaux dans son atelier à Chêne-Bourg où nous étions presque voisins. Un après-midi de printemps, passant par là dans cet état de disponibilité que donne parfois une joie, parfois un chagrin, ou au contraire une indéfinissable vacuité de l'âme (mais qu'était-ce, ce jour-là?), je frappai à sa porte. Je me souviens de l'emprise qu'exercèrent immédiatement sur mon être tout entier ces grandes compositions aux rythmes circulaires, à dominantes mauve ou or, rose ou azur, aux coulées frémissantes comme un cœur mis à sang, aux transparences subtiles comme une âme mise à nu. L'élégance épurée, spiritualisée de l'écriture picturale voilait une vive sensualité, une sensualité élevée au niveau du mythe. Il émanait des peintures de Rollier un pouvoir d'envoûtement qui séduisait les sens en même temps que l'esprit, vous plongeait dans la contemplation et imposait le silence... Combien de temps suis-je resté ainsi, incapable d'articuler un mot? Un lyrisme passionné guidait son geste pictural, mais son tact l'enrobait d'abstraction, de sorte que ses toiles me semblaient tenir aussi bien de la chanson de geste que du poème rilkéen. Rollier, ce jour-là, m'apparut comme le peintre à la fois intimiste et sacerdotal de l'amour. Et son atelier est demeuré dans mon souvenir comme une église où, tel un moderne Renoir, un peintre célébrait le culte de la femme.



14. *Sans titre*, 1956
Fusain, lavis, gouache sur
papier, 61 x 43 cm

15. *Sans titre*, 1959
Fusain, lavis, encre de Chine
sur papier, 75 x 60 cm



16. *Tablette sacrée*, 1955
Huile sur carton, 61 × 46 cm



Aux antipodes de Dessauges (mais les apparences jouent contre moi), je placerais volontiers un Charles Rollier, par exemple, dont les dernières créations ont un incontestable pouvoir de fascination. Hermétisme, mais à travers cet hermétisme ou à travers ce système de notions (?), nous devinons de rares qualités plastiques – ne serait-ce que ce trait chargé de sensibilité et d'intelligence, ce trait jamais mort mais tendu à l'extrême, nous entraînant dans un univers où d'autres certitudes vous attendent.

André Kuenzi, 1957

GALERIE SCHIFFERLI

32, Grand-Rue – Genève

Catalogue édité par la Galerie Schifferli
à l'occasion de l'exposition des peintures de

CHARLES ROLLIER

Novembre et décembre 2015

Achévé d'imprimer en octobre 2015
à 600 exemplaires sur les presses
de Noir sur Noir, Genève
Maud Bosset et Che Huber

Mise en page: Mathilde Veuthey
Photographies: Patrick Goetelen et
Peter Schaelchli (couverture et p. 18)
Reliure: Schumacher AG

La Galerie Schifferli exprime ses remerciements à
Nicole Viaud, historienne de l'art, Zurich
Cécile Brunner, responsable des droits et reproductions
photographiques au Kunsthaus Zürich

Textes pages 26, 33, 35, 37, 40, 43, 47
extraits du catalogue *Charles Rollier, dessins*
Cabinet des estampes, MAH, Genève, 1975

