Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 95 (1992)

Artikel: G. Tritten
Autor: Widmer, Alphonse
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-555335

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

G. Tritten

A Ambroise Vollard, révélant son intention de lui consacrer un livre, Renoir de représenter: «Tout ce que vous voudrez, Vollard, mais, je vous prie, pas un mot sur ma peinture: je serais moi-même bien en peine de l'expliquer.»

Cette boutade ne laisse pas de susciter l'émoi chez celui qui s'apprête à proposer l'approche d'une œuvre. Que le lecteur et le peintre veuillent l'absoudre du péché d'orgueil s'il tente, à sa manière, de découvrir le cheminement secret par lequel Gottfried Tritten élève les êtres et les choses à la dignité de l'image.

Taine prétend que les ouvrages de l'esprit reflètent la façon de sentir et de penser d'une race, à un moment donné, dans un certain climat. Pour dépassée que soit cette théorie, je n'en persiste pas moins à croire que le milieu modèle l'être, secrète ses conceptions premières.

Le Haut-Pays où il est né, l'austérité du paysage, le cloisonnement des vallées, l'âpreté du sol et la rigueur des saisons ont imprimé des rides dans le caractère de Tritten, où dominent le goût de l'effort, une volonté de dépouillement qui vise à l'essentiel. Un large éventail d'influences sont venues enrichir successivement cette personnalité. Une poignée de professeurs du Gymnase de Berthoud l'ont marquée de leur sceau. L'empreinte de l'Ecole des Beaux-Arts de Bâle est encore plus profonde, où le jeune artiste se forme à la discipline des Walter Bodmer, Ernst Buchner et autres Georg Schmidt. Pisanello, Botticelli, Grünenwald, Degas, Modigliani, les Chinois et les Japonais sont à l'origine de ses premières options. Mais le talent de Tritten a besoin de la lumière et de la chaleur méridionales pour atteindre à son épanouissement. Le Valais l'attire d'abord, premier amour qu'il n'a jamais trahi. La lumière méditerranéenne qui confère aux choses une vie d'une qualité particulière, les paysages où la luxuriance alterne avec les terres

nues, il les découvre en Provence, en Espagne, en Grèce et singulièrement au Maroc, qui fait lever son enthousiasme comme la Tunisie a ébloui Klee et Moilliet. Tritten, c'est l'anti-sédentaire. Tout paysage le sollicite, qui enrichit sa collection de formes et de couleurs. Le besoin de se frotter à des humanités différentes l'entraîne au Canada et lui fait explorer les Etats-Unis. Ces pérégrinations, loin de tarir la curiosité de l'homme, éveillent des appétits nouveaux.

Deux tendances apparemment inconciliables cohabitent en Tritten dans une parfaite intelligence: la vie sociale l'attire, et la solitude. Les pulsations du monde contemporain animent son art. Le souci est chez lui primordial de comprendre ses semblables, de dire leurs tourments et d'exalter leurs aspirations. Une même écorce abrite une nature contemplative et un tempérament combatif. Redoutable debater, Tritten s'accroche à l'idée, la cerne, l'étreint, la creuse jusqu'à ce qu'il en ait mis l'essence à nu. Et puis, toutes choses sérieuses cessantes, il se complaît aux divertissements saugrenus et prête la main aux farces les plus «hénaurmes». Quittant les joyeux ébats, il se plonge sans transition dans une retraite austère. Il sait que la méditation est fille du silence, que l'œuvre s'épanouit dans la solitude. La vision prend corps, l'image se matérialise.

On conçoit avec peine un artiste authentique se doublant d'un vrai pédagogue. Chez Tritten pourtant, le besoin de créer et celui de former les jeunes à l'expression plastique sont également fondamentaux et étroitement liés. La passion du peintre nourrit l'enthousiasme du maître. La réflexion de l'enseignant ouvre à l'artiste des perspectives nouvelles. Tritten offre l'exemple d'une synthèse remarquable. Deux ouvrages renferment le fruit précieux de l'expérience et des cogitations du professeur d'éducation artistique: «Mains d'enfants — mains créatrices» et «Education par la forme et par la couleur».

Il serait aventureux de voir dans *«Le légionnaire au léopard»*, 1934, peint à onze ans, une œuvre d'art, d'y déceler la marque d'un talent précoce. Le souffle de la poésie et surtout la qualité du travail artisanal font tout l'intérêt de la pièce: un peintre en bâtiment a montré à l'enfant l'art de broyer les pigments des couleurs industrielles dans un mélange d'huile et de térébenthine pour obtenir un vernis durable. Des balbutiements, des essais, du laborieux apprentissage, des «années de cheval de fiacre» pour reprendre l'expression de Le Corbusier, il ne sera pas fait mention ici. Comme tous ses semblables, Tritten accuse la leçon de ses maîtres dans ses œuvres de jeunesse. Pour amener son talent à maturité, la magie du soleil est indispensable, et plus encore l'isolement et la contemplation des grands espaces déserts. Là, le temps cesse d'être, les problèmes se dénouent d'eux-mêmes. Les séjours successifs au Maroc, de 1951 à 1957, incitent le peintre à une méditation fondamentale sur la nature de l'art. L'homme de la montagne, jusqu'ici replié sur lui-même, s'épanouit. Aucune forme importune ne tourmente la ligne souple de l'horizon, cet instant poétique entre la terre et le ciel. Le matin, sous un jour de soie, les filles de Bir Djedid s'approchent du puits, la cruche sur la tête. Hiératiques, d'une beauté intemporelle, leur démarche royale et la sobriété de leurs gestes figurent la parfaite harmonie du mouvement. Au-delà des apparences, la porteuse d'eau, le berger, le conteur et le marabout, les êtres et les choses, dans leur beauté originelle, acquièrent la valeur de symboles. Leur transposition picturale exige le langage plastique le plus dépouillé. Sur une plage légèrement colorée aux contours bien définis, quelques rares lignes tracées d'une main ferme et sensible préservent l'unité rythmique d'un paysage immatériel. De son passage en terre africaine, Tritten a rapporté une riche moisson de

dessins qui confirment ce sens congénital de la ligne, cet exceptionnel don de graphiste qu'accusait déjà, dans la période antérieure, son assurance à fixer d'un trait le bond d'un cerf ou la ruade d'un taureau.

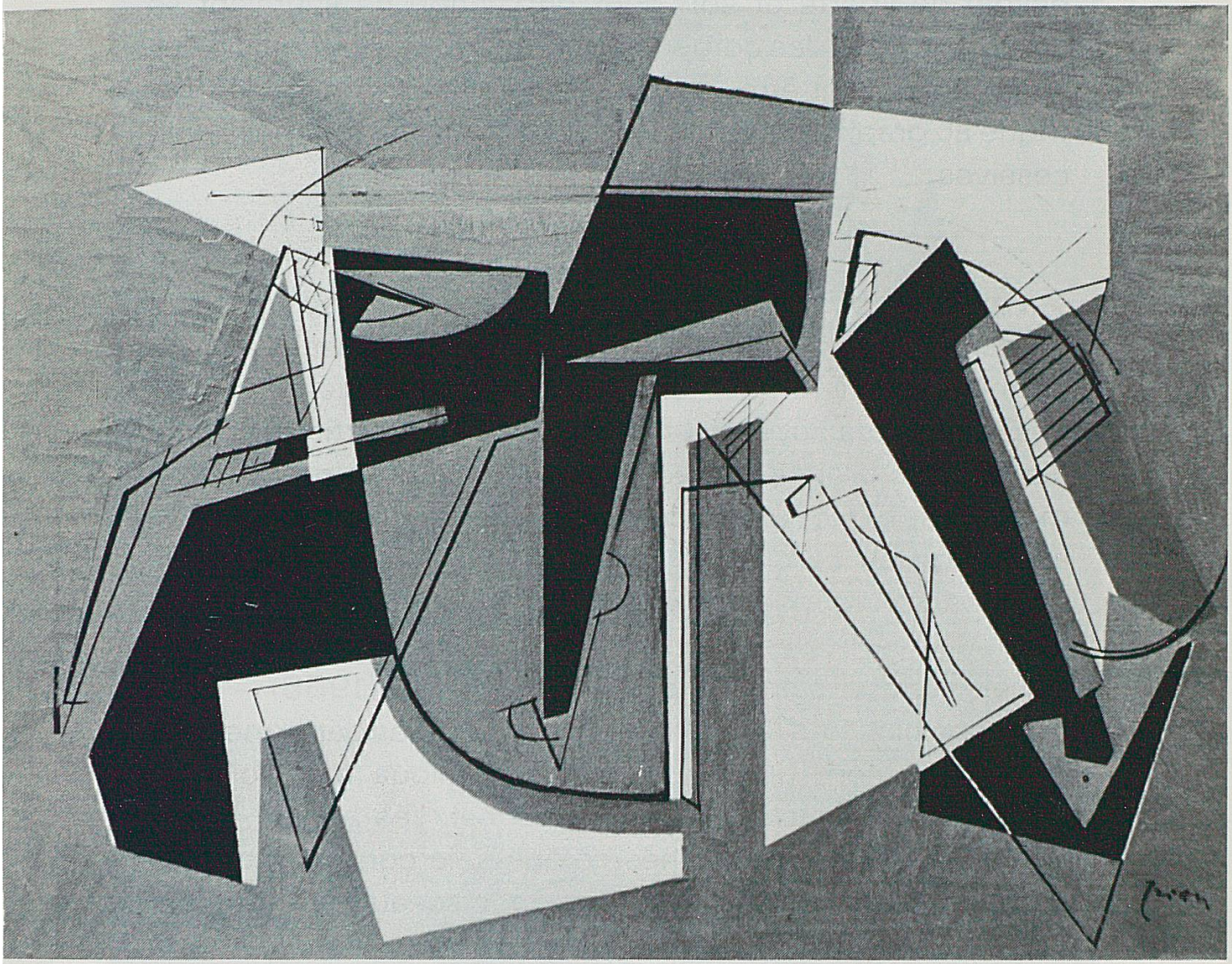
Rhalia (1953) illustre l'orientation des recherches de l'artiste à cette époque. Sur un fond de toile blanc uni se détache la grande forme noire du corps de l'adolescente, emprisonnée des genoux à la poitrine entre deux courbes parallèles qui reprennent à la hauteur de l'épaule leur course interrompue. L'expressivité du trait est accentuée par sa structure en lignes brisées qui contraste avec l'arrondi régulier de la cruche, de la tête, du sein et du coude. Le champ blanc délimité par le contour du bras droit, du visage et de la poterie ménage une transition particulièrement heureuse entre les deux grandes surfaces claires verticales à l'intérieur desquelles s'inscrit la figure. De minuscules grumeaux animent la pâte noire de leur protubérance, la pâte noire opaque, étalée verticalement, dont les rares reflets luisants soulignent la matité. La sobriété du dessin, l'équilibre des formes et l'austérité de la palette confèrent à l'image une singulière noblesse.

Traduire le mouvement constitue une préoccupation essentielle de l'artiste. A l'affût de toute sensation capable de nourrir son imagination, il caresse les choses et les êtres

Rhalia, 1952-53; huile sur toile.

offerts à sa vue d'un regard à la fois critique et gourmand. Le tableau prend appui sur un «objet» appréhendé dans une sorte de possession sensorielle globale. Dans sa transposition en termes de peinture, le visuel n'est point dissocié du tactile et de l'olfactif. La présence du «réel» persiste à tous les niveaux du processus créateur qui, sans le nier jamais, l'épure par décantations successives. Le vol du faisan, la progression ondoyante des félins, le bondissement du cerf stimulent la fantaisie de Tritten qui s'attache moins à traduire l'énergie potentielle accumulée dans un corps ramassé ou à saisir l'animal dans la pleine extension de la détente qu'à inscrire le rythme dans une composition linéaire. La volonté d'affiner son métier, de parfaire sa connaissance des lois qui commandent les rapports de la forme et de la couleur, contraignent Tritten à se remettre à l'école des grands maîtres de l'art non figuratif. Bien que son tempérament s'accommode mal de la rigueur géométrique, il ne demeure pas insensible à la leçon des peintres qui, soucieux d'éliminer l'accidentel de leur œuvre, s'ingénient à consolider les formes, à les disposer selon une stricte ordonnance et à subordonner l'emploi de la couleur à des règles bien arrêtées. Cette grammaire austère séduit Tritten et tout ensemble l'inquiète. Si le contrôle de l'intellect n'est pas pour lui déplaire, il refuse en revanche de consentir que la spontanéité n'a aucune part dans la création de l'œuvre où transparaît en filigrane le frémissement d'une sensibilité. Pour un temps, toutefois, il s'exprimera dans un langage sévère, dont les formes précises, assemblées selon des

D'après un cerf, 1955-56; huile sur toile.



rythmes longuement élaborés, sont soutenues par un chromatisme bien accusé. Mais à la longue, sa fantaisie, son besoin de liberté et son goût de l'action ne sauraient se complaire dans des compositions statiques, pour musicales qu'elles puissent être. La transition de l'abstraction géométrique au graphisme lyrique va s'opérer par lentes mues successives.

Le nageur (1956), dont la bonne facture ne parvient pas à dissiper l'impression d'une gestation laborieuse, illustre la première manière. Les tons unis s'étalent sagement dans des polygones sévères — ou d'autres compartiments définis par des droites et des arcs de cercles — tandis qu'un motif graphique d'une certaine rigidité tente une timide apparition au centre de l'image. L'équilibre statique de la composition repose sur le jeu très apparent des horizontales et des verticales qui la sous-tendent. A l'opposé, la diagonale sur quoi s'appuie le dessin du *Couple* (1958) — peint deux ans plus tard selon les mêmes procédés dans une optique légèrement différente — communique à la toile un remarquable mouvement ascensionnel. Les angles agressifs où culminent les taches colorées, le contour incertain de leur base et leur agencement en faisceau accentuent le dynamisme du tableau, qui semble faire écho à cette réflexion de Kandinsky: «Une verticale qui s'unit à une diagonale dégage un son presque dramatique. Qu'un angle aigu touche à un cercle, et cela produit non moins d'effet que le doigt de Dieu touchant le doigt d'Adam chez Michel-

Le couple, 1958; huile sur toile.

Ange.» Tandis que *Le Nageur* est construit sur le contraste du bleu et du jaune, *Le Couple* tire son chant, plus grave et moins cadencé, du mariage discret des gris foncés, des oranges, des bleus et des noirs.

Mais le lyrisme de Tritten se trouve à l'étroit dans le seul jeu des triangles, cercles et carrés, quelque richesse que puisse offrir la variété des combinaisons. A de rares exceptions près, l'œuvre s'épanouit au point de convergence de la méditation et de la mémoire sensorielle. L'antinomie figuration-abstraction est dénuée de signification pour qui considère avec Picasso qu'«il n'y a pas d'art abstrait. Il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité; il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable. C'est lui qui a provoqué l'artiste, a excité ses idées, mis en mouvement ses émotions. Idées et émotions seront définitivement prisonnières de son œuvre; quoi qu'elles fassent, elles ne pourront plus s'échapper du tableau; elles en feront partie intégrante, alors même que leur présence n'est plus discernable. Qu'il le veuille ou non, l'homme est l'instrument de la nature; elle lui impose son caractère, son apparence.» (D'une «Conversation avec Picasso», Cahiers d'Art, vol. 10, No 10, Paris 1935). Le vocabulaire fourni par le monde visuel, enregistré par la mémoire, déformé par l'imagination, chargé d'un potentiel affectif variable, se transmue en

Peinture rythmique, 1960; huile sur toile.

images selon des lois insaisissables. Une lente maturation préside à l'éclosion de l'œuvre d'apparence la plus spontanée.

L'alternance de deux motifs privilégiés marque la meilleure part de la production de Tritten: le paysage et le corps féminin. Les ascendances paysannes de l'artiste, qui a vécu son enfance en prise directe sur la nature alpestre, sont à l'origine de sa prédilection pour le premier. Le Valais tourmenté et l'horizon lointain de la Dordogne inspirent ses premiers essais de peinture gestuelle. L'artiste entre dans le paysage et le paysage entre en lui. S'il en transcrit les contours apparents, suggère les taches et les formes, il fait également allusion aux structures géologiques, chante la richesse des sols ou l'âpreté de la roche, évoquant, au-delà de l'aspect physique, la spiritualité qui se dégage des lieux. Il est alors l'interprète sensible d'un monde que la civilisation n'a pas contaminé.

Il arrive qu'un morceau du paysage peint, détaché du cadre où il entrait primitivement, gagne une puissance d'expression supérieure à l'ensemble et conquiert ainsi une totale indépendance. Par la densité de son rythme intérieur, il se suffit à lui-même et son intégration à une œuvre plus vaste ne peut qu'affaiblir sa résonance.

Le Valais, 1959-61; huile sur toile.

Le Valais (1959 - 1961) offre au regard un foisonnement de gris où les formes s'évanouissent pour resurgir dans un extraordinaire élan vital. La mélodie chromatique se distingue par sa discrétion: la symphonie mineure des gris est délicatement mise en valeur par la disposition des blancs, à peine ombrés, alternant avec des traînées noires. La seule note chaude est donnée par quelques blessures de vermillon. A ce stade de son évolution, l'exemple de Pollock, Tobey, Kline, Motherwell et Sam Francis stimule l'artiste. Leur écriture automatique, ces effusions qui vont de l'extrême tension dramatique aux épanchements lyriques apparemment les plus désordonnés, ce tissu serré de lignes où s'inscrivent les pulsations les plus secrètes d'une âme, cette fascinante chorégraphie, trouvent en lui un terrain d'accueil particulièrement propice. L'action-painting se situe exactement dans la perspective de la forme d'expression linéaire du mouvement, libérée de toutes les entraves de la représentation, à laquelle il aspire depuis des années. La rencontre avec les Américains a déclenché le ressort: mû par une force intérieure mystérieuse et irrésistible, Tritten se met à tracer spontanément des lignes, sans préméditation aucune, en dehors de toute finalité. Il peint comme il respire, ou comme il marche. Le trait se développe sans contrainte, ici hardi et agressif, fulgurant, décoché comme une flèche, là hésitant, hérissé d'aspérités, ailleurs souple et ondoyant, sautillant, zigzaguant, folâtrant, tourbillonnant pour exploser dans une éclaboussure. L'arabesque décrite sur la page blanche n'est que le prolongement du geste de la main, du

Le Mouvement, 1965; huile sur toile.

mouvement du bras ou du balancement du corps inspirés par l'humeur. Ce mode d'expression requiert, au terme d'une profonde réflexion, esprit d'improvisation, faculté de concentration, rapidité d'exécution.

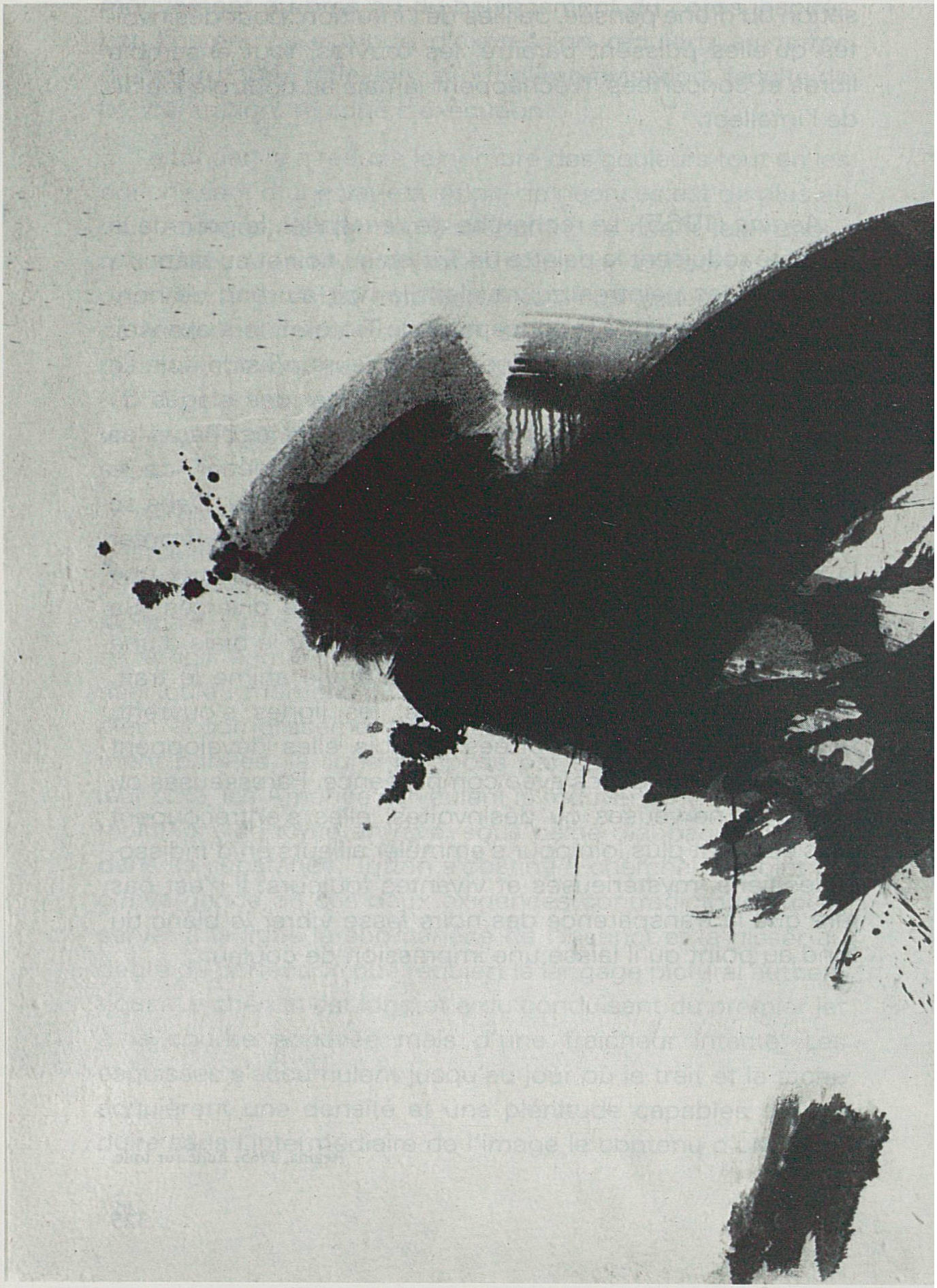
La tendance à réduire le nombre des couleurs tout en les enrichissant d'une variété infinie de nuances est de plus en plus accusée. La gamme s'assourdit. Le chant faiblit pour faire place à un murmure où chaque ton conserve cependant son timbre. Les empâtements disparaissent. La transparence de la couleur étalée en strates légères exalte le graphisme redevenu essentiel. *Le Nu* (1963) et *Le Mouvement* (1965), par l'extrême sensibilité du support coloré et la souveraine élégance de la ligne, constituent deux belles réussites.

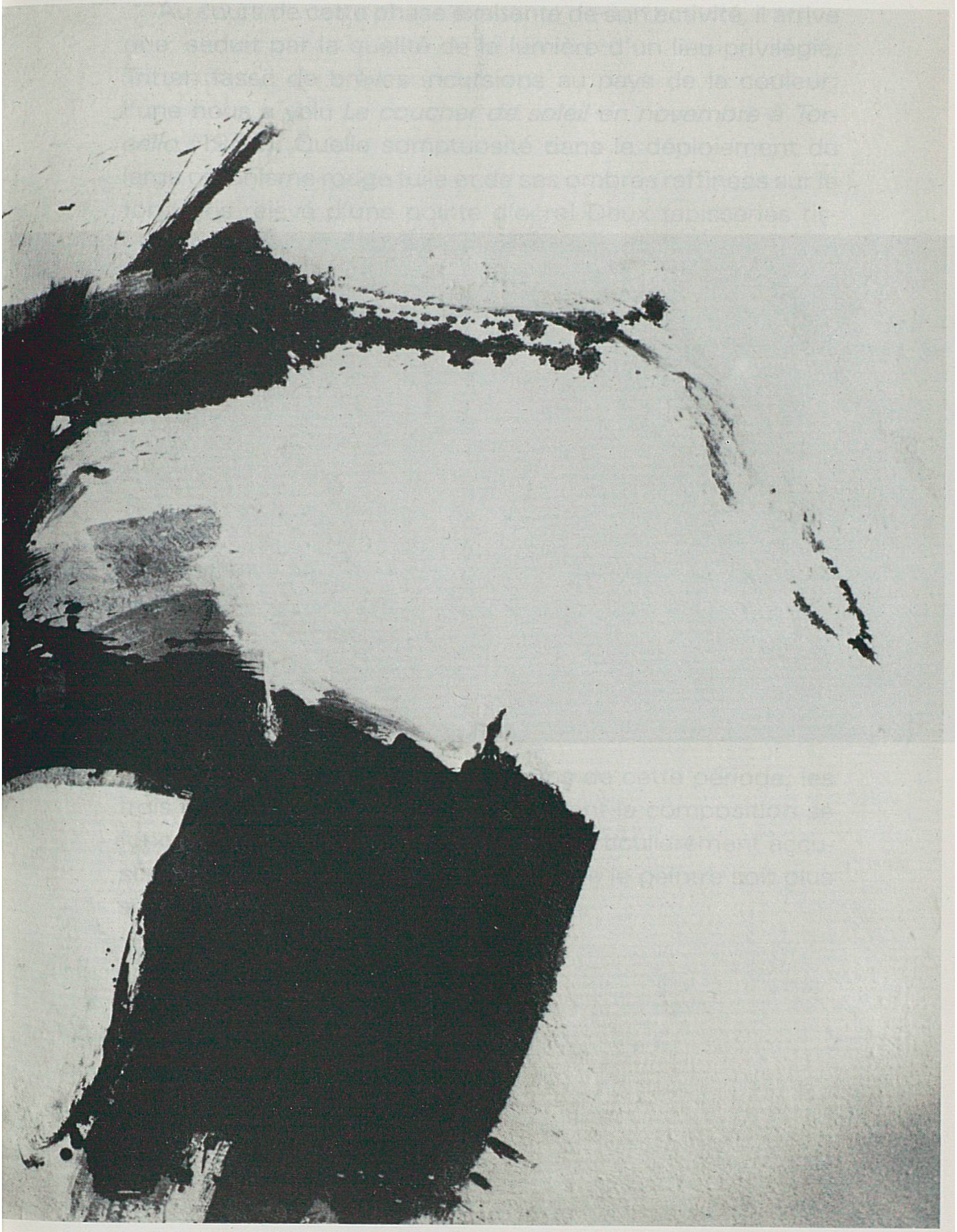
Le temps apporte à Tritten la confirmation que la peinture gestuelle est le mode d'expression le mieux accordé à son tempérament. Des moines zens et des maîtres chinois et japonais, il a retenu le conseil de patience, que l'artiste doit se remplir comme un puits par la méditation et ne s'extérioriser qu'au moment où la maturité de la pensée assure le plein accomplissement du geste, au stade où, définitivement purifiée, la ligne s'impose par son immatérialité. De leur côté, les Américains veulent le mouvement qui guide la main libre de toute entrave, sous peine d'appauvrir le trait dans sa substance. Tritten s'obstine à chercher le point de convergence de ces deux exigences contradictoires: conserver à la ligne la spontanéité de l'instinct et la hisser au degré de perfection que requiert le langage pictural authentique. Le chemin est long et ardu conduisant du premier jet à la courbe achevée mais d'une fraîcheur intacte. Les esquisses s'accumulent jusqu'au jour où le trait et la tache acquièrent une densité et une plénitude capables de traduire sans l'intermédiaire de l'image le contenu d'une sen-

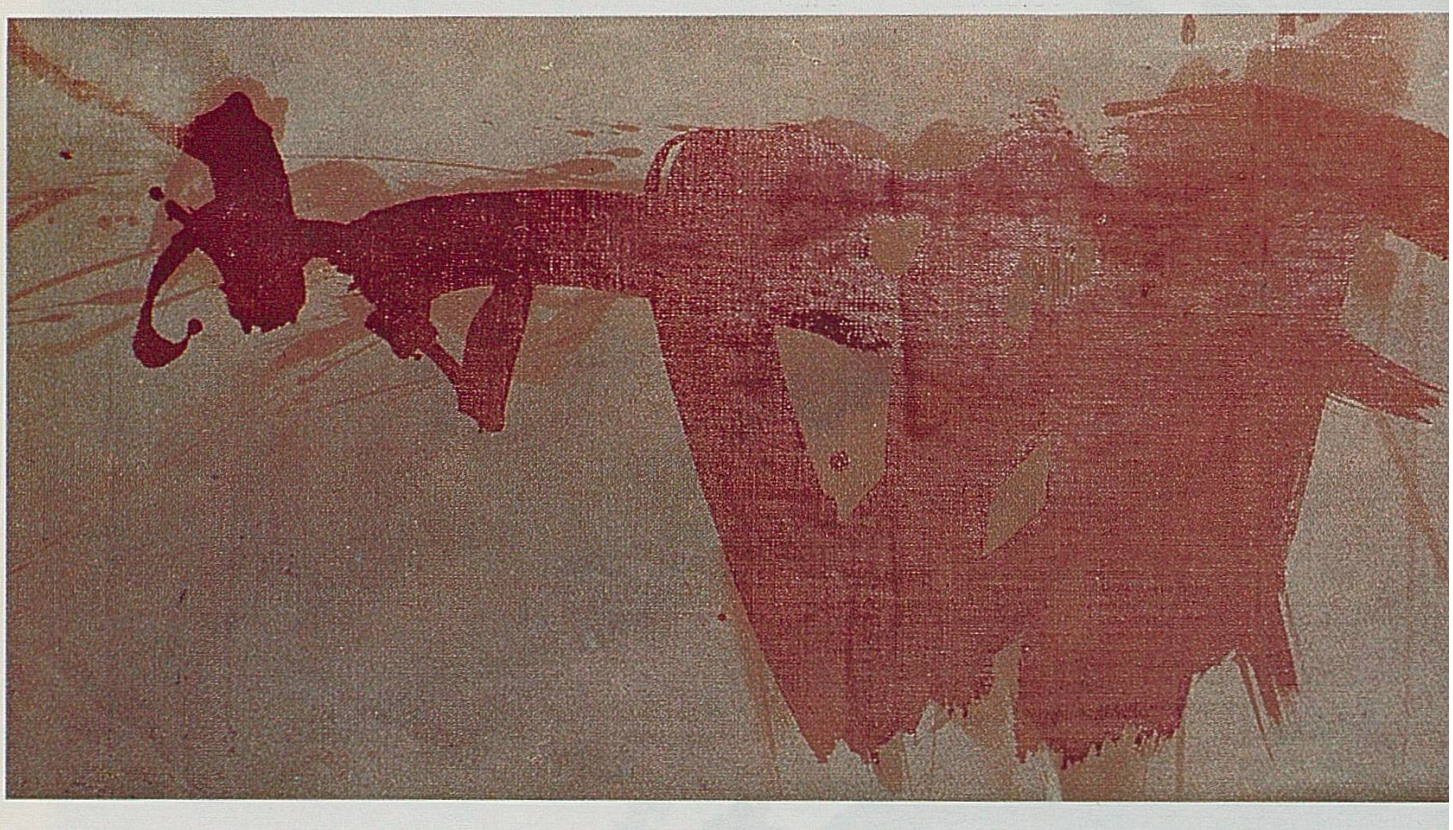
sation ou d'une pensée. Jaillies de l'intuition, pour désinvoltes qu'elles puissent paraître, les œuvres, tout ensemble libres et concertées, n'échappent jamais au contrôle lucide de l'intellect.

Aegina (1965). La recherche de l'essentiel, le goût de la sobriété réduisent la palette de Tritten au noir et au blanc. A l'opposé des peintres qui ravalent le noir au rang de non-couleur, il fait sienne la conception de Tintoret, lequel enseignait à ses élèves que la reine des couleurs, c'est le noir. Le contraste du noir et du blanc, tempéré par des plages où s'épanouit l'opulente gamme des gris, permet les chants les plus variés. L'artiste utilise tout l'attirail du métier, de la plume à la brosse, du pinceau chinois au couteau. Dans sa ferveur créatrice, il jette même l'outil fabriqué pour affronter la toile de sa main nue. En quelques mois, il exécute une remarquable série d'œuvres de dimensions diverses. Sa mélodie intérieure, le peintre la transmet par le biais d'une écriture personnelle. La pulsation de la vie anime le trait. Véhiculant des énergies multiples, les lignes s'ouvrent, fusent d'un bond, emportées. Parfois elles développent leurs molles sinuosités avec complaisance. Paresseuses ou pressées, nerveuses ou désinvoltes, elles s'entrecoupent ici, s'écartent plus loin pour s'emmêler ailleurs en d'indissolubles liens, mystérieuses et vivantes toujours. Il n'est pas rare que la transparence des noirs fasse vibrer le blanc du fond au point qu'il laisse une impression de couleur.

Aegina, 1965; huile sur toile.







Au cours de cette phase exaltante de son activité, il arrive que, séduit par la qualité de la lumière d'un lieu privilégié, Tritten fasse de brèves incursions au pays de la couleur: l'une nous a valu *Le coucher de soleil en novembre à Torcello* (1965). Quelle somptuosité dans le déploiement du large graphisme rouge tuile et de ses ombres raffinées sur le fond gris relevé d'une pointe d'ocre! Deux tapisseries tissées à Aubusson sont dans le même sillage. Au bout d'une longue ascèse, où le peintre s'est voué au culte du noir et blanc, la tentation de la couleur le reprend. Trois voyages en Grèce lui font pressentir le parti qu'il peut tirer du mariage des rythmes linéaires avec des fonds teints ayant la transparence de l'eau ou l'opacité de la glaise. Le bleu profond de la Mer Egée le sollicite. Son regard se délecte des gris lumineux de Delphes, des ocres délicats des rochers de Sunion, de la terre brûlée de Xylokastron ponctuée par les taches sombres des oliviers. Une longue marche à travers la plaine de Phaestos reste empreinte dans sa mémoire. Par une claire journée printanière, dévoré d'impatience, il avance, ébloui par la blancheur stridente des moulins à vent qui déchire une campagne riche de tous les verts.

Phaestos (1964 - 1968). Témoins de cette période, les trois paysages inspirés de la Crête dont la composition se fonde sur l'armature du rectangle — particulièrement accusée dans les deux dernières — bien que le peintre soit plus soucieux d'équilibre que de géométrie.

Le coucher de soleil à Torcello, 1966; huile sur toile.

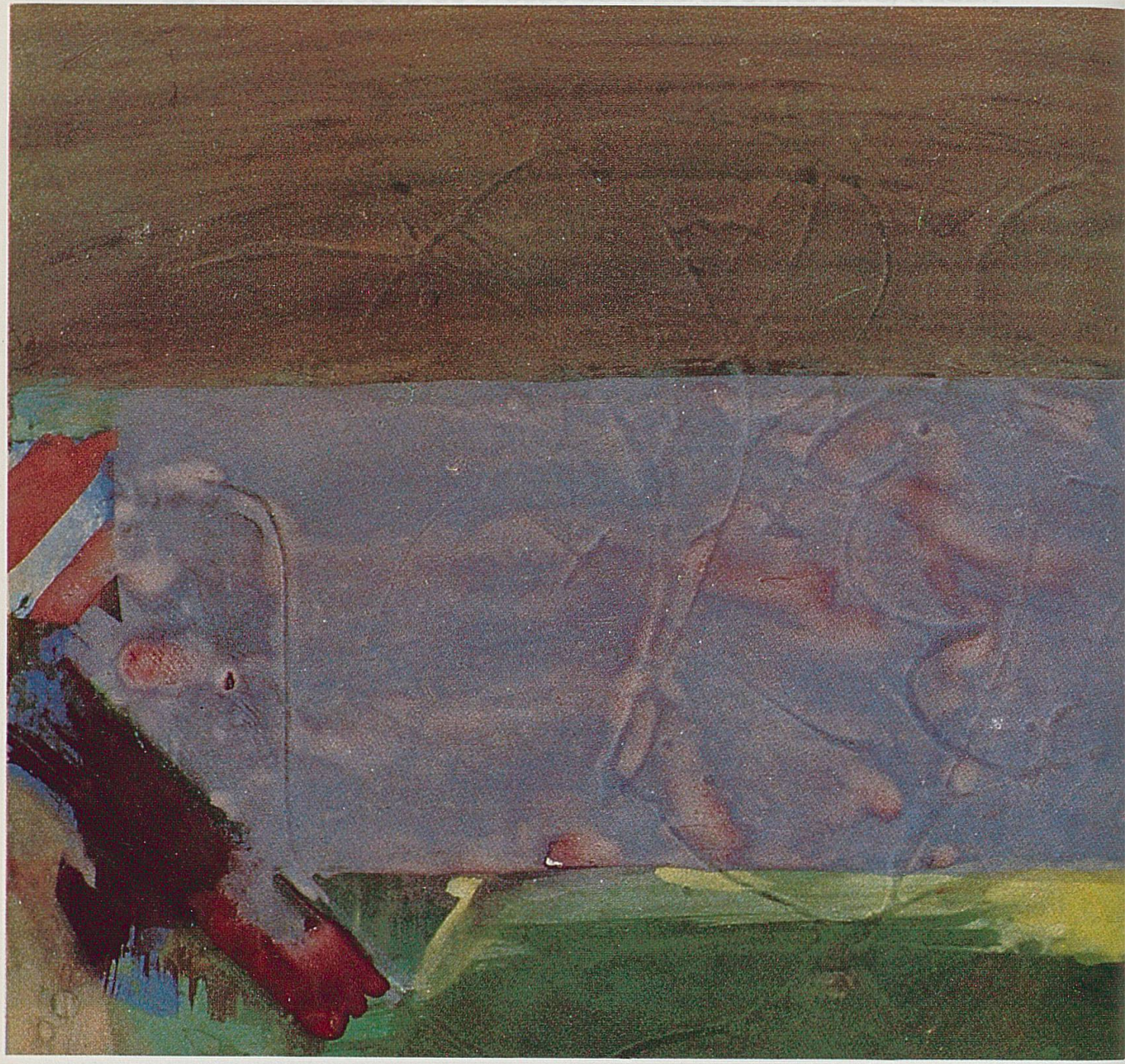
Dans *Crête* (1966), la transition du blanc délavé au noir est savamment ménagée par les deux grandes taches ocre brun clair et olive brun foncé. Le motif graphique qui s'inscrit sur ce fond, partant de la ligne souple et frêle pour aboutir au vigoureux coup de brosse de la partie supérieure, traduit la nature tourmentée du pays, tandis que les couleurs évoquent la sécheresse de la terre. Si l'élément gestuel occupe encore une place prépondérante au premier plan de *Phaestos* (1964 - 1968), il s'efface quasiment dans *Un soir en Crête* (1964 - 1968). Ici le ton est donné par le pesant rectangle gris du ciel, à quoi répondent les taches-signes grises, bleutées, vertes, mauves et noires du bord inférieur. Au centre, les sonorités plus chaudes des jaunes et des orangés viennent rompre cet accord mineur. Le caractère particulier d'*Un soir en Crête* réside dans la consonance mélancolique du gris brun, du bleu violet et des verts à peine troublée par les traces rouges et noires.

Quant à *Santorin* (1964 - 1967), l'économie générale de la composition, la subtile alternance des verticales et des horizontales, la dimension et la variété des formes, les dégradés des bruns chauds et des gris froids, tout l'éventail des violets, des mauves, des roses et des bleus, en font un pur chef-d'œuvre. Les meilleurs moments de cette série sont le fruit d'un travail de cinq ans. Comme Renoir, comme van Gogh, Tritten «va au paysage» avec prédilection. S'il continue à recevoir de la nature l'impulsion première, la manifestation visuelle du progrès retient aussi son attention: un signal routier, la barrière d'un passage à niveau, un

Phaestos, 1964-68; gouache sur papier.

hangar. L'idée lui vient d'intégrer des éléments géométriques empruntés de la technique dans le jeu des formes très libres des tableaux précédents. Ainsi que le prétend Barnett Newman, «une ligne droite est quelque chose d'organique qui peut renfermer de l'émotion». A ce carrefour s'amorcent

Un soir en Crau, 1964-68, gouache sur papier.



Phaestos, 1964-68, gouache sur papier

hangar. L'idée lui vient d'intégrer des éléments géométriques empruntés de la technique dans le jeu des formes très libres des tableaux précédents. Ainsi que le prétend Barnett Newman, «une ligne droite est quelque chose d'organique qui peut renfermer de l'émotion». A ce carrefour s'amorcent les premiers pas vers une expression plastique intimement liée à l'esprit et aux besoins de notre époque. Si l'affrontement d'éléments disparates met en évidence la nature de chacun, leur conjonction suscite des problèmes ardus. *Nuoro* (1965 - 1967), *Sardaigne rouge* (1966 - 1967) et *Angle noir sur rouge* (1967 - 1968) sont les heureux enfants de ce difficile mariage. Les tableaux que nous venons d'analyser dénotent chez l'artiste une lente mutation au terme de laquelle la couleur prend le pas sur le signe. L'œuvre s'élabore à partir d'une large plage rouge, brune ou verte qui lui donne sa tonalité. Fernand Léger soutient que «la couleur pure, posée de façon dynamique, peut visuellement faire éclater un mur. La couleur pure est une matière formidable, aussi indispensable à la vie que l'eau et le feu.» *Nuoro*, c'est l'exaltation de la couleur saisie au sommet de sa puissance, la sonorité pleine des cuivres d'un final d'opéra. Les rouges d'incendie et les orangés de la terre brûlante s'avancent, suppliants, vers un ciel incandescent, implacable. La rutilance est à la fois rehaussée par les deux taches, l'une noire, l'autre violette, et adoucie par les stries verticales roses, mauves et violacées. La composition repose sur un équilibre concerté entre les rectangles horizontaux et les bandes qui encadrent le paysage à gauche et

Un soir en Crête, 1964-68; gouache sur papier.

à droite d'une part, et d'autre part, les surfaces régulières et les formes indéfinies qui suggèrent le sol. *Sardaigne rouge* répond à des préoccupations analogues, le contraste entre la manière lâche de traiter le paysage et les plans géométriques du bord droit étant plus appuyé, de même que l'opposition des bleus et des violets avec les rouges. Les surfaces colorées d'*Angle noir sur rouge* sont enfermées dans une série de droites et d'angles dont la rigidité voulue est à peine corrigée par la trace de la main qui a étalé le rouge sur la gauche à larges coups de spatule et un empâtement en forme de fleur qui rompt le plan uni à droite. Quant à la petite barre rose du centre, sa présence inattendue n'est pas sans jeter une note de fantaisie dans ce monde austère.

Du paysage, l'artiste exprime la quintessence en le recréant selon les seules exigences de la peinture. La vision inscrite sur la rétine, par une subtile alchimie où l'instinct et le subconscient interviennent comme les partenaires privilégiés de l'intellect, se transmue en une réalité poétique dont la puissance expressive croît à mesure que le nombre des couleurs et des signes se réduit. Si libre que paraisse son interprétation de la Grèce et de la Provence, de la Dordogne ou du Valais, quelle que soit la part de lui-même qu'il y projette, les pays évoqués par l'artiste sont présents au cœur de l'œuvre.

Nuoro, 1965-68; huile sur toile.

Pourchassé par le démon de l'improvisation, désireux d'explorer toutes les possibilités de sa palette, Tritten rejette temporairement l'objet en tant qu'impulsion originelle de l'acte pictural. Sa verve fait alors éclore une merveilleuse floraison de *Bouquets* (1965 - 1968). Il s'agit de compositions imaginaires où le peintre exploite avec un plaisir sensuel évident les mille ressources d'un art pleinement maîtrisé. Sur un fond de mur crépi, recouvert d'une lourde pâte rose bonbon opaque et insolite, étalée au couteau d'une main énergique, jaillit en bouquet polychrome, *Bouquet rose* (1965 - 1968), dont les teintes parentes épuisent le répertoire des roses et des mauves. Le motif s'épanouit comme un chapiteau primitif au sommet d'un fût de colonne légèrement déséquilibré. La disposition du bouquet sur la toile et la secrète géométrie de ses structures internes, le choix de la couleur de base, voire son caractère un peu précieux, témoignent d'un raffinement et d'une sensibilité rares. Quant à la matière, étendue à la spatule ou pétrie à la main, elle envahit le tableau comme une lave incandescente qui se fige soudain en un paysage lunaire.

Il existe différentes versions du *Bouquet* — roses, brunes ou rouges, à l'huile et à la dispersion — où l'artiste, renonçant délibérément aux couleurs pures, utilise les accords discrets des tons sourds en mélodiste accompli. Prédominance de la couleur, priorité de la ligne: Tritten n'a cessé de balancer entre les termes de cette alternative. La contemplation de la nature, une fois encore, l'arrache à ses exercices gratuits.

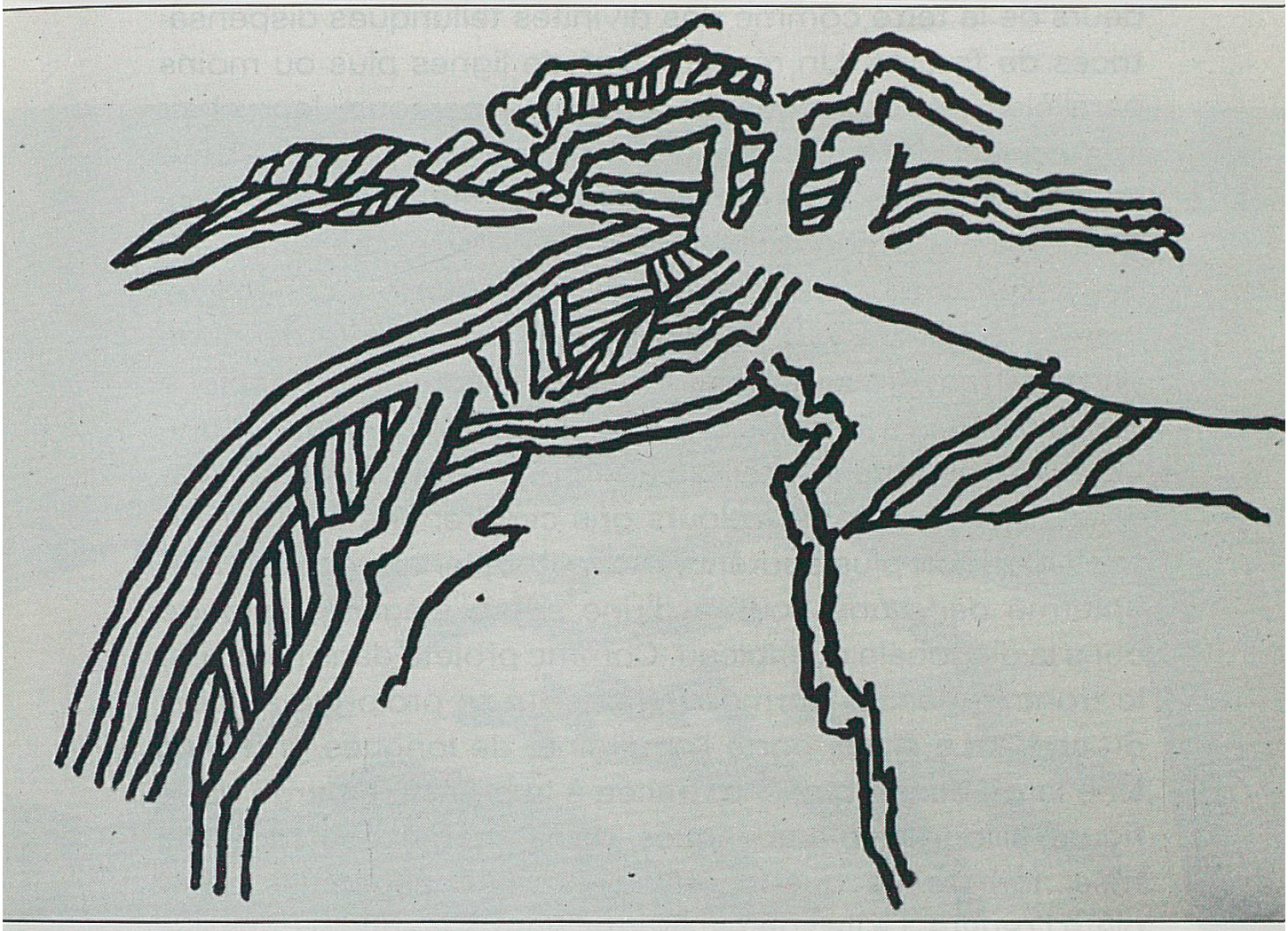
Bouquet rose, 1967-69; huile sur toile.

De l'atelier de Grimisuat, construit en 1959, l'œil embrasse la vallée du Rhône, se repaît de formes élémentaires, se délecte de luminosités. Tritten découvre la richesse des rythmes linéaires du vignoble valaisan. L'opulence automnale le séduit moins que les «parchets» dénudés de l'arrière-saison, lorsque la silhouette noueuse des souches s'offre dans la fruste élégance de sa beauté graphique. Le dessin au pinceau appréhende simultanément le caractère individuel de chaque plant et les structures de l'ensemble. Le croquis initial, pris sur le vif, trahit la sensibilité de l'œil et de la main, tout en épousant le concret.

Au fil des esquisses, la ligne se libère de sa fonction représentatrice pour atteindre à la pureté calligraphique; le langage gagne en intensité. La répétition du signe, loin d'engendrer la monotonie, imprime à l'image un rythme incantatoire, «le balancement en même temps savant et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes... Indépendamment de l'idée, le signe visible, hiéroglyphe parlant, signe sans valeur pour l'esprit dans l'ouvrage du littérateur, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance.» (Eugène Delacroix, Journal, 19 septembre 1847). Le lyrisme tranquille que Tritten communique à des surfaces de toutes dimensions implique des prolongements infinis dans l'espace: *Vignes valaisannes* (1968 - 1969).

Comme le paysage, le nu est présent à tous les carrefours de son œuvre qui, dans un certain éclairage, constitue un hymne à la femme. Sa peinture d'essence païenne partant des sens, de l'«éros» pour les choses, l'artiste ne pouvait

La Muraz, 1969; encre de Chine sur papier.

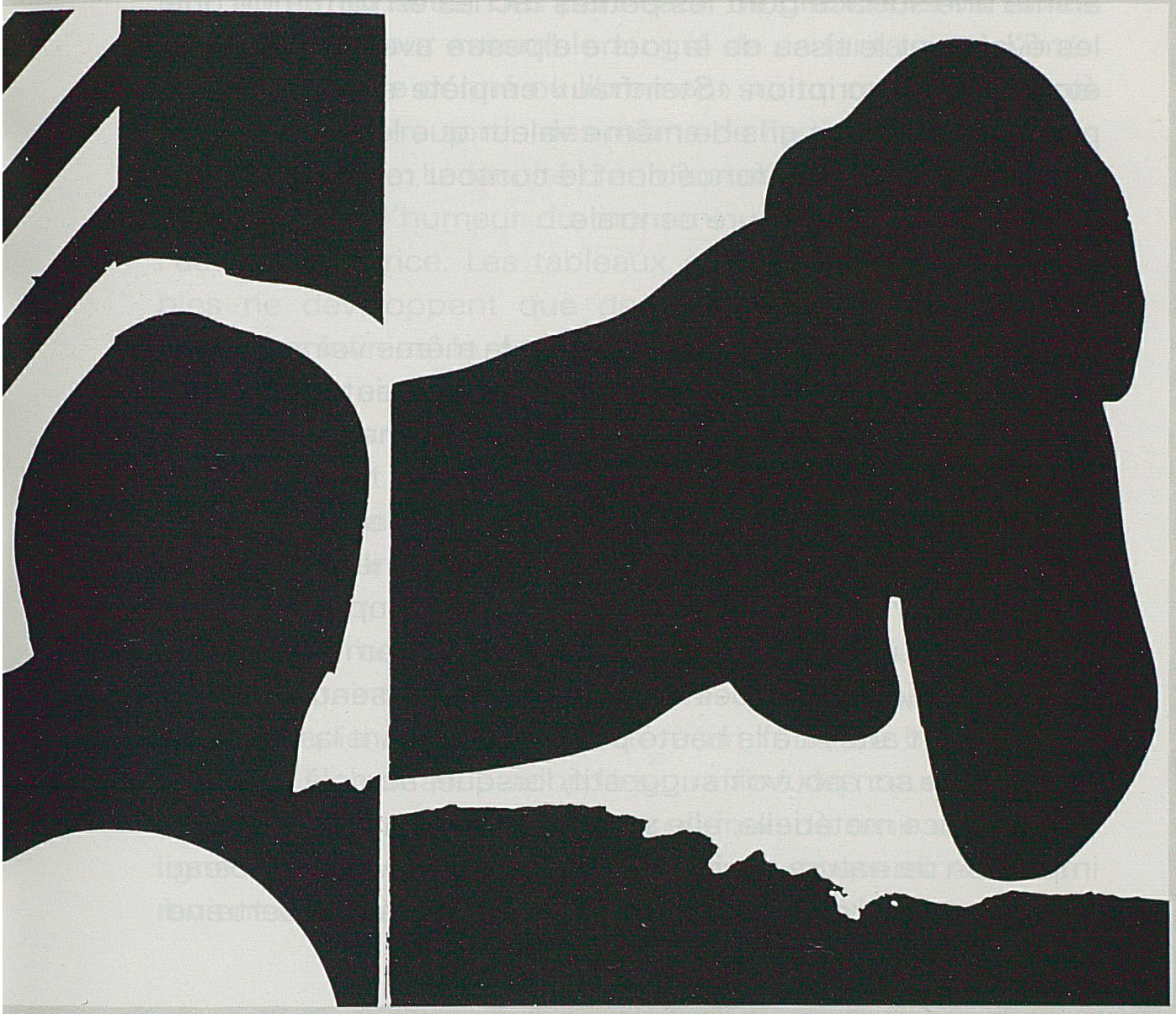


échapper à la séduction du corps féminin. Les deux sources d'inspiration fondamentales convergent dans la double série des femmes-paysages et des nus interchangeables.

Les Femmes-paysages (1969) surgissent des profondeurs de la terre comme des divinités telluriques dispensatrices de fertilité. Un réseau serré de lignes plus ou moins parallèles entrecoupées de hachures parcourt leur chair immaculée dans un grand frémissement de vie. Autre mystérieuse évocation chtonique, qui fait écho à la voix d'Eluard: «Tu es comme une pierre que l'on casse pour avoir deux pierres plus belles que leur mère morte», *La femme-pierre* (1970 - 1972). Après que le motif ait été découpé dans la première couche d'un papier recouvert d'un mince glacis d'acryl, la surface, entièrement repeinte, acquiert une vibration inhabituelle par la superposition de tons transparents. Sur un fond de velours gris cendré, gris également, mais d'un ton plus soutenu, monolithique, un torse stylisé, enfermé dans une courbe d'une sobre élégance, plonge dans la diagonale du tableau. Comme projeté dans l'espace, le tronc engendre un mouvement qui se prolonge au-delà du cadre. Le corps porte l'empreinte de longues griffures. Une large bande blanche, tracée à la brosse, émerge de la figure sillonnée d'arabesques de la même couleur. Une frise, formée de quatre prédelles interchangeables complète l'œuvre. La liaison est intime, entre le tableau principal et les éléments complémentaires et chacun pourtant peut

Femme-paysage, 1969; encre de Chine sur papier et Novopan laqué.

MVR



être perçu comme une œuvre indépendante. A gauche, un texte d'Eluard apparaît en écriture courante sur une page blanche.

Un signe vivant couvre le carré suivant de son mouvement noir à peine bleuté et contraste avec un R très statique. A côté, un glacis triple — gris clair, violacé, gris foncé — anime une surface dont les petites taches en forme de bulles évoquent le tissu de la roche alpestre avec un réalisme étonnant. L'inscription «Steinfrau» empiète sur la dernière planche où, sur un gris de même valeur que le corps, règne un grand galet violet foncé dont le contour rappelle subtilement la ligne de la figure centrale.

L'Américaine (1970 - 1972) est de la même veine, l'Américaine au corps de marbre rose, d'une beauté baudelairienne dont la froideur repousse vertueusement les figurines érotiques des petits panneaux.

Et *Les femmes pommes* (1971 - 1972) avec les trois ondines vert bouteille flottant dans un espace illimité et *Ann la rouge* (1972) et *Eva* (1970 - 1972), de composition plus statique. Peu soucieux de représenter la femme dans son intégrité physique, le peintre s'attache à l'essentielle féminité. Son art atteint à la haute poésie en captant la forme au sommet de son pouvoir suggestif, lorsque, au-delà de toute contingence matérielle, elle sollicite davantage l'esprit. Une impulsion de nature sociale a orienté l'artiste vers le tableau à éléments interchangeables. Il fait sienne l'idée de Bertrand

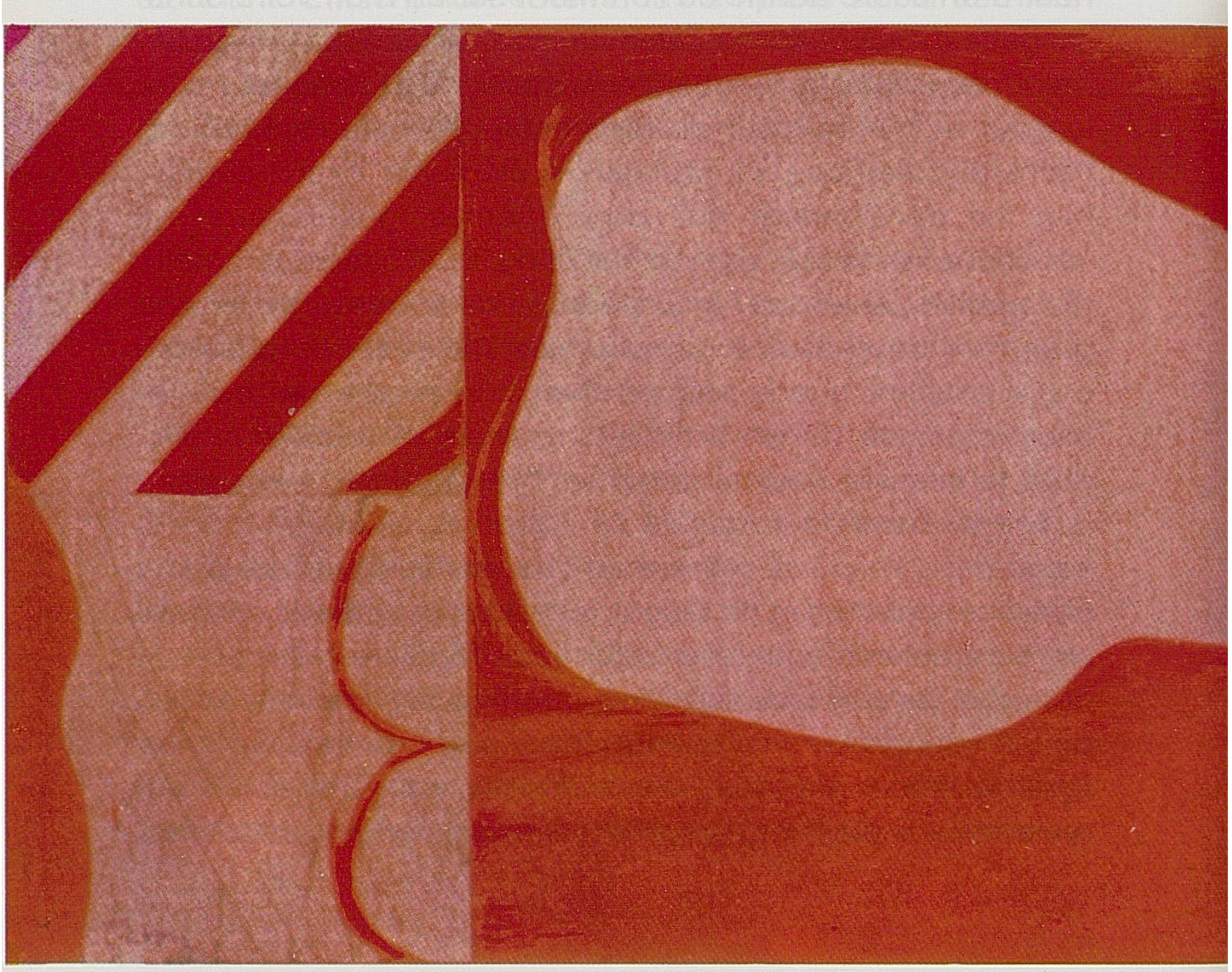
Mireille, 1971-72; acrylique sur papier et Novopan.

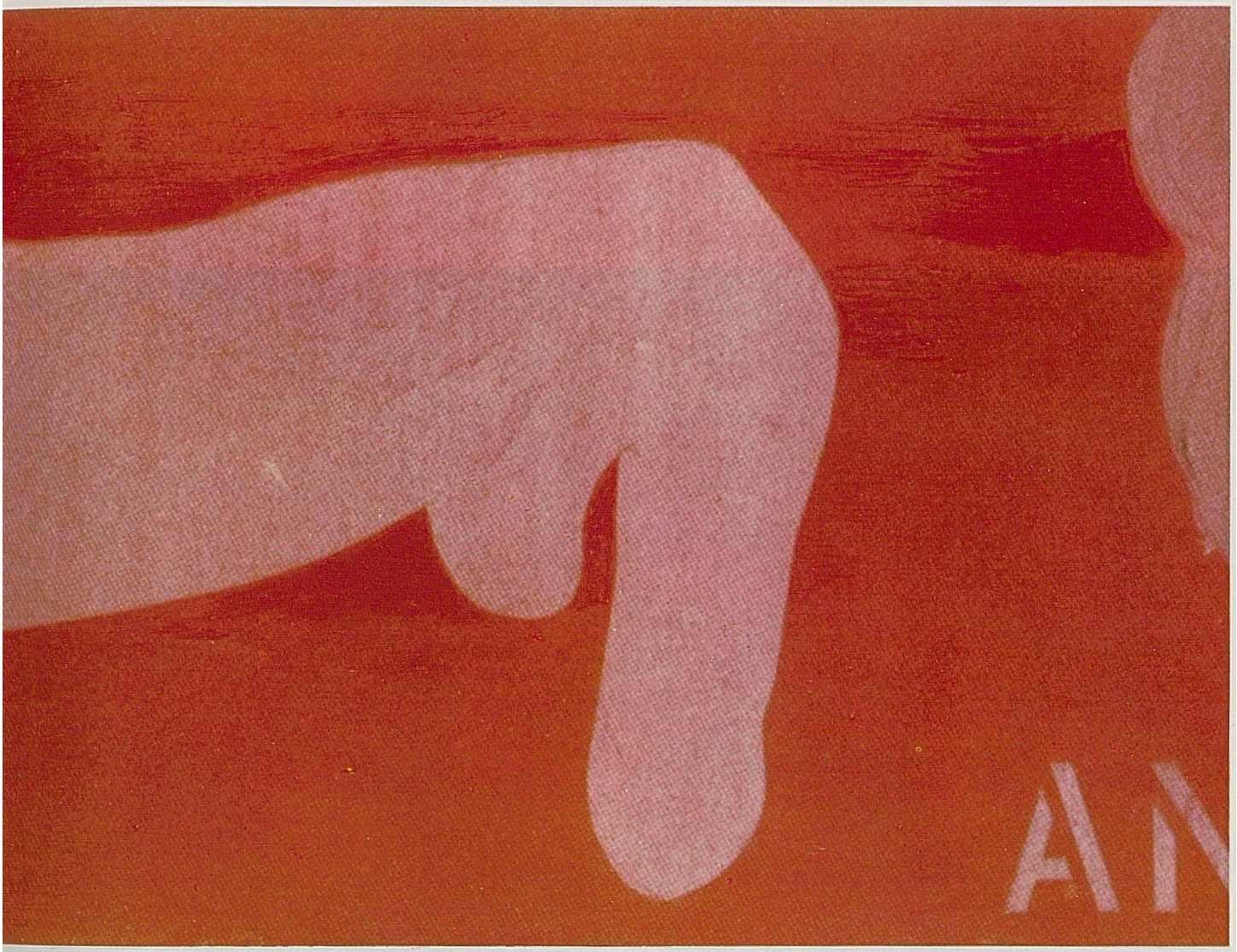
de Jouvenel que «les plaisirs authentiques ne consistent pas à consommer de l'art, mais à en produire». Tritten transpose au plan de la création les notions de dialogue et de participation. Sans emboîter le pas aux peintres qui proposent au consommateur un tableau-type susceptible d'être réduit, agrandi ou modifié de quelque manière, Tritten élabore, en leur forme achevée, des panneaux de grandeurs variables que le spectateur assemble au gré de sa fantaisie, à l'intérieur d'un cadre donné ou librement sur un mur, voire dans l'espace. L'œuvre sortie des mains de l'artiste est intégralement respectée. La faculté d'en disposer les éléments selon le goût — ou l'humeur du moment — associe l'amateur à l'activité créatrice. Les tableaux à éléments interchangeables ne développent que deux thèmes, générateurs de variations infinies: le vignoble et le nu. L'utilisation de tonalités inédites, ainsi que l'incorporation de textes et de photographies, ouvrent des perspectives illimitées. Le procédé est si exaltant que le peintre rêve d'un ample mur pour y accrocher une œuvre articulée, multiple et monumentale, dont le passant pourrait modifier l'assemblage à sa guise.

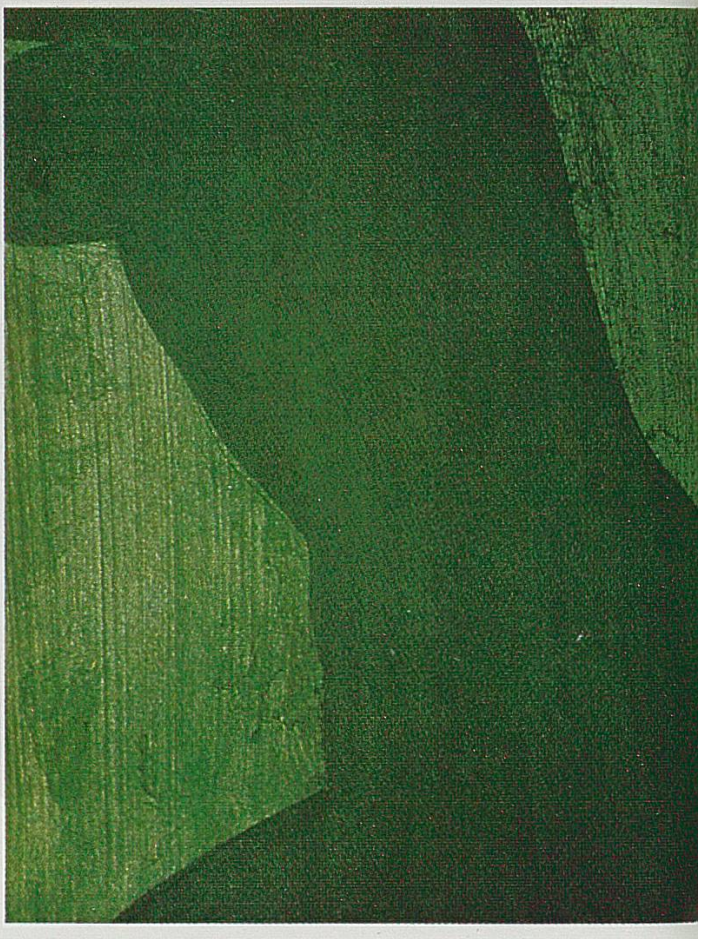
Les recherches actuelles de Tritten sur l'intégration du signe dans l'espace mènent au tableau en relief, qui participe de la peinture et de la sculpture. L'artiste étale la couleur sur un papier d'aquarelle collé à un fond de bois, puis il découpe les surfaces selon le jeu raffiné des courbes avant de les superposer. La couleur continue de tenir un rôle; la ligne toutefois prend le pas, maîtresse, souveraine. Tritten revient à ses origines; graphiste d'abord. La ligne constitue

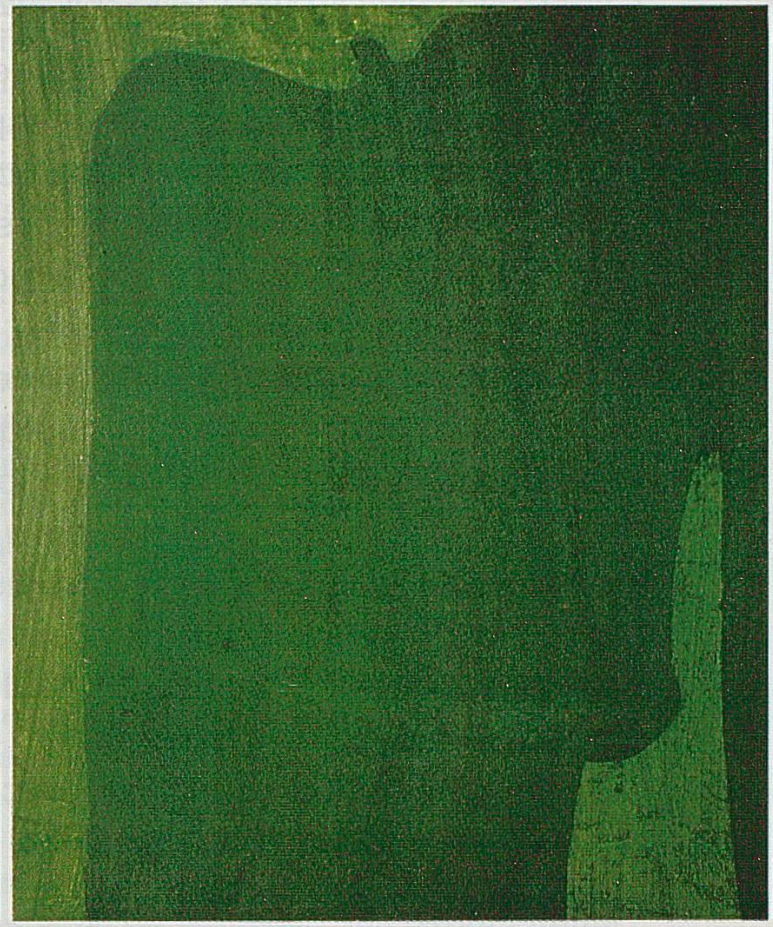
Anne la rouge, 1972; acrylique sur papier et Novopan.

Trois variations en vert, 1972-73; acrylique sur papier et Novopan. ►►




AN





la forme première de son expression, le point de départ de son œuvre peint. La ligne tantôt calme, molle et assagie, tantôt nerveuse et impulsive, décrivant de folles arabesques, la ligne libérée sur un fond de couleur ou la cernant, la ligne chargée de magie.

La richesse de Tritten réside dans le dépouillement. De même qu'il a substitué le signe à l'image, il réduit sa palette à quelques rares couleurs, à l'aide desquelles il compose néanmoins une véritable symphonie chromatique. La multiplicité des tons permet de corriger, d'arranger, voire de «tricher», choses qui lui répugnent. L'apogée de l'art, à ses yeux, c'est de rendre l'impression, la sensation ou la pensée dans leur plénitude avec une seule couleur, en lui conférant un maximum de densité et de vibration. Comme Vasarely, Tritten veut «intégrer le phénomène plastique dans la vie de tous les jours». L'insensibilité du public aux richesses du monde visuel et son indifférence aux choses de l'art l'affectent. Son art se veut social. Il aspire à changer la nature des rapports entre l'homme et la société. Un art qui tout ensemble libère des servitudes et des aliénations que la société impose à l'homme et rende le monde tangible, plus compréhensible, plus agréable à vivre.

Tritten appartient à la famille des peintres expérimentaux qui, renonçant à pourvoir quelques esthètes privilégiés de pièces uniques, définitives, proposent d'offrir au public une œuvre dynamique, à l'image du monde contemporain, une œuvre qui, loin d'être un aboutissement, constitue le point de départ d'une merveilleuse aventure plastique. Par sa faculté de multiplication, le tableau modifie fondamentalement la relation entre l'artiste et le spectateur. L'œuvre d'art cesse d'être un produit de luxe; elle acquiert une signification et une résonance nouvelles en s'intégrant dans la communauté des hommes.

Alphonse Widmer