

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Autoportraits du XX^e siècle

Jean-Pierre **Raynaud**

Yan **Pei-Ming**

Denis **Roche**

Jean-Michel **Alberola**

Nicolas **Alquin**

Pagodes du **Laos**

Artemisia **Gentileschi**

Paul Louis **Rossi**

Jean-Pierre **Bertrand**

Pierrette **Bloch**

Corinne **Mercadier**

Damien **Cabanes**

Vincent **Corpet**

M 06192 - 8 - F: 10,00 € - RD



printemps 2004 • numéro **8**

10 €

Note d'atelier

Jean-Pierre Bertrand : “légendes”

Jean-Pierre Bertrand commente ici quelques-uns de ses travaux échelonnés au cours de son activité artistique. Où l'on voit qu'il est question de mythologie personnelle, d'île déserte, de nombre, de miel et de citrons...

The Daily Memorandum – 1972 – (collection Fnac, 1974)

Cette œuvre se compose de cinquante-quatre sous-verres 14 x 41 cm associant chacun un texte manuscrit et une photo.

J'avais en tête un texte de Borges où il parle d'une embouchure imaginaire, sans doute l'Orénoque. Je l'avais rencontré la même année à Buenos Aires, à l'occasion d'un tournage pour la télévision Calle Mexico où il était directeur de la Bibliothèque nationale. À la suite d'un voyage à Londres, le texte de Borges s'associa avec celui de Defoe : l'histoire d'un homme échoué sur une île au large de l'Amérique du Sud.

Je m'étais procuré le livre édité par Gauthier-Languereau, composé en Néo-Didot corps 10. Les maisons de la Forêt-Noire, en Allemagne, ont des murs très épais, le livre était posé à l'intérieur du rebord d'une fenêtre ouverte sur un pommier et sur un champ, entre l'intérieur sombre de la pièce et l'extérieur sur la nature. J'allais dans cette chambre chaque jour, à un moment quelconque, prendre le livre à deux mains, le fermer et l'ouvrir à n'importe quelle page, et le déposer à nouveau, puis prendre une photographie de la fenêtre avec le livre. L'angle

de prise de vue pouvait varier d'un jour à l'autre ainsi que l'heure de ma visite. Entre-temps, le champ à l'extérieur fut fauché. En octobre, à Paris, j'ordonnais les photographies chronologiquement comme si un lecteur absent avait poursuivi sa lecture d'un jour à l'autre. J'eus recours à une loupe pour discerner l'épaisseur de la partie gauche du livre d'une image à l'autre ou d'un jour à l'autre. À chaque image était associée une journée de son journal, qui met à jour son emploi du temps du moment où il est rejeté par la mer jusqu'au moment où il s'aventure au centre de l'île, et découvre au bout de sa course une source (deux anagrammes de Crusoé) qui le mène dans un lieu qui ressemble à un jardin planté (« looked like a planted garden »), un verger rempli de citronniers. La chronologie des images – d'une image à l'autre le pré est fauché pour ne pas l'être dans l'image suivante... – est aussi utopique que l'authenticité de ces informations journalières, étant donné qu'il commence à écrire son journal plusieurs mois après avoir débarqué dans l'île, s'être constitué un abri, fabriqué une palissade contre les hêtres, confectionné une chaise et une table.

Je comptabilisais cinquante-quatre photographies. Pendant cinquante-quatre jours, j'étais allé dans cette chambre inoccupée et sombre du premier étage saisir le livre à deux mains, le fermer et l'ouvrir au hasard ; les pages du livre étaient vierges à la lumière du jour.

En fin de matinée d'une journée de mars de →

.../...

| actu |

Consubstantiellement, musée Picasso, Antibes. Du 14 avril au 6 juin.



l'année suivante, où je fus curieux de connaître l'âge de Crusoé quand il quitta l'île, je constatais, en faisant le décompte des dates d'arrivée et de départ, qu'il y séjourna vingt-sept ans, l'âge qu'il avait en arrivant. Le nombre de jours passés à photographier le livre ouvert se révélait le même que celui de l'âge de Crusoé quand il quitta l'île. La chambre sombre faisait tout-à-coup office de chambre noire comme la grotte de Platon ou le cadre de la fenêtre ; l'arbre et le livre étaient l'image de quelque chose qui aurait eu lieu dans l'espace imaginaire du livre

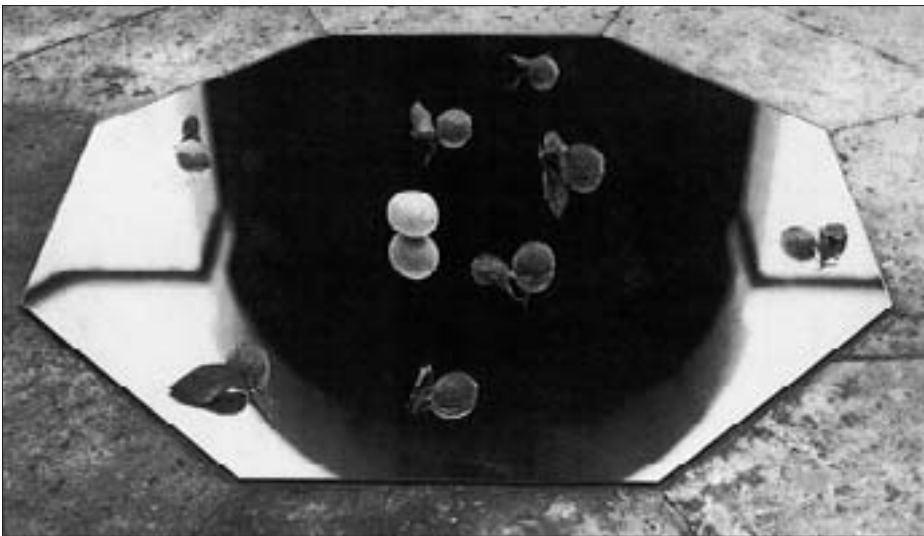
selon la même concordance, celle du nombre. Le rapport spatio-temporel cessait d'être continu. Pendant ces courts instants de la journée, la chambre sombre du premier étage était devenue un non lieu, un espace retranché du monde comme l'était l'île de Crusoé.

Il y a une erreur dans le livre, dans la coïncidence 54-54. C'est l'erreur de Defoe lui-même qui se trompe d'une année, comptabilisant vingt-huit années de séjour de Crusoé dans l'île, selon la balance 26-28. L'erreur révélait d'une certaine façon ma découverte de la balance 27-27.

La tonalité des citrons – Chapelle de la Salpêtrière – 1975

Un miroir octogonal de faible épaisseur recouvrait ou prenait la place de la dalle centrale octogonale au centre de la chapelle, alors que se déroulait dans une chapelle adjacente une exposition sur Freud organisée par le Goethe Institut. Vu de loin, le miroir était pratiquement invisible : en se rapprochant, il faisait l'effet d'une flaque d'eau due à sa surface réfléchissante, à l'île inversée où l'horizon se démultipliait huit fois. Huit demi-citrons coupés dans le sens de la longueur semblaient flotter dans leur dédoublement. Un gros citron jaune placé vers le centre du miroir faisait un « huit » avec son reflet. Chaque demi-citron était accompagné à sa racine de petites feuilles vertes. Les petites feuilles vertes voulaient dire qu'il y avait bien huit citrons qui avaient été cueillis à l'arbre.

mière salle du premier étage du musée Picasso à Antibes. Les demi-citrons seront remplacés aussitôt qu'ils sembleront s'altérer. On peut se demander quelle est l'identité d'un objet posé sur un miroir dans la mesure où celui-ci intégralise la lumière qui tombe sur lui et que l'objet n'a plus à proprement dit d'ombre portée. Là aussi on est en présence d'un non lieu. Le citron, fruit solaire par excellence, se révèle à la fois objet et image. Le geste de Crusoé cueillant le citron à l'arbre du « planted garden » n'est pas sans rappeler le geste d'Adam. Autant Adam cueille la pomme d'or, qu'on peut associer au citron, et prend conscience aussi bien de la dualité « moi et l'autre » que de « moi et mon ombre », autant Crusoé, dans une trajectoire inverse, boit le jus du fruit et disparaît.



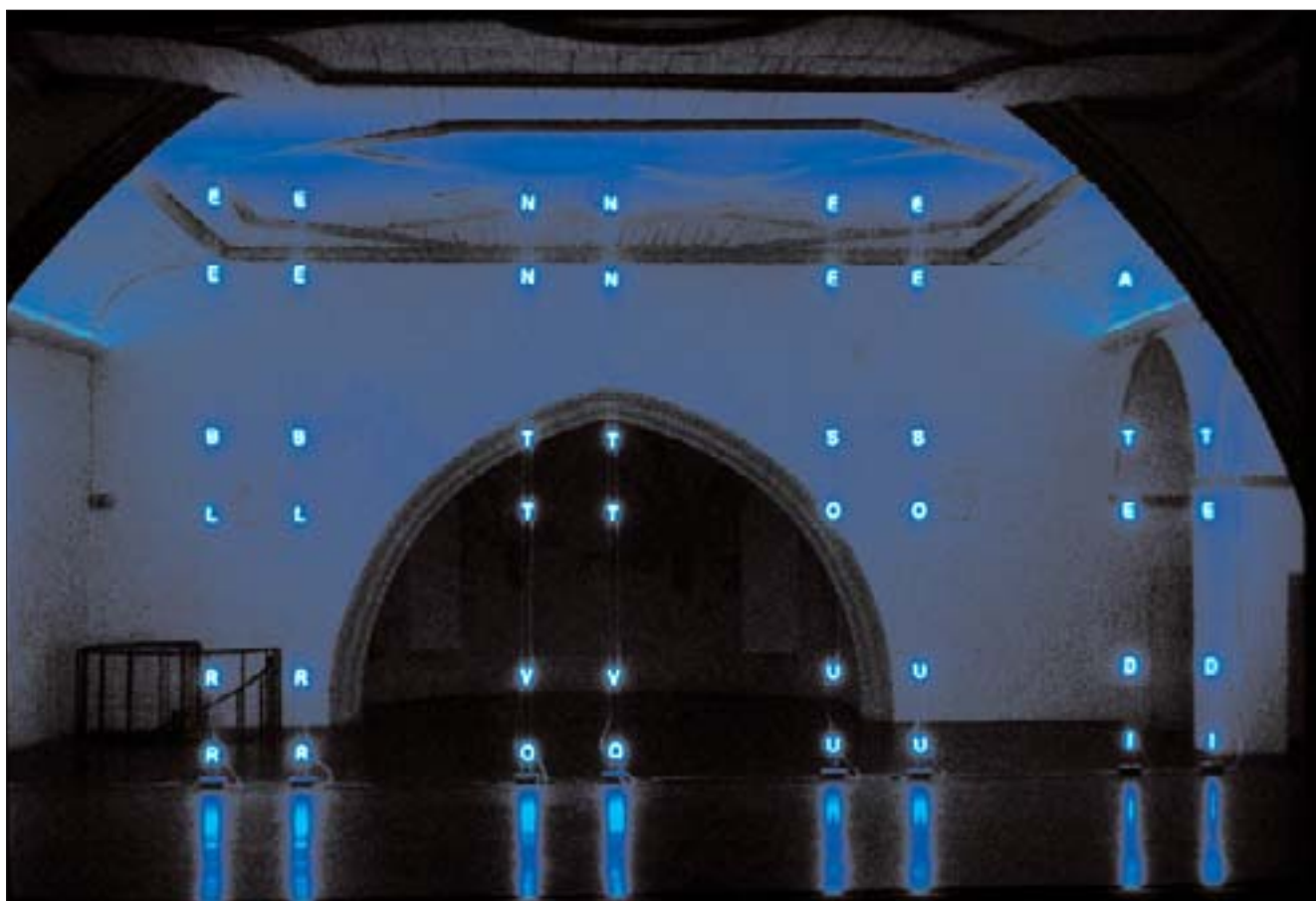
Cela évitait aussi de réduire chaque demi-citron – ou le demi-citron avec son reflet – à une entité close comme l'était le citron jaune en « huit ». Par ailleurs, les huit citrons avaient été cueillis non encore mûrs à l'arbre. Coupés en deux ils pourrissent sur la surface glacée du miroir alors que le citron jaune semblait de plus en plus en gloire. Il y a là une dimension sacrificielle que je n'ai pas l'intention de renouveler avec le miroir que j'ai déposé dans la pre-

Le citron m'intéresse en tant que fruit, objet non créé par l'homme mais par la nature, par les vertus qui lui sont propres : son acidité, sa couleur, sa forme androgyne à la fois mâle et femelle. La tonalité des citrons a une logique énigmatique où l'arithmétique est en jeu ; il me semble qu'elle peut être résolue d'un seul coup hors de toute compréhension.

La phrase aux cinquante-quatre lettres – Chapelle du Méjan – Arles, 1998 – Collection du Frac Paca

À l'entrée de la chapelle du Méjan, en Arles, qui fait office de lieu d'exposition d'art contemporain, une affiche montrait le lieu du premier étage, vide et en lumière naturelle, traversé de haut en bas, verticalement, des cinquante-quatre lettres de la phrase : « cinquante-quatre lettres bleues ne viendront pas à bout du verbe. » Disposée comme telle, la phrase n'était plus narrative, elle se réduisait

tiques ; à gauche de ces carrés, trois fois deux lettres dissemblables l'une sous l'autre. Les néons formaient une sorte de grand écran délimitant l'espace de la chapelle en deux parties mais aisées à franchir. Vu la courbure des cintres, les six lettres à gauche n'étaient pas tout de suite visibles. Le tout était baigné d'une douce lumière bleuâtre. Si l'énoncé de la phrase, son sens, étaient sans rapport avec



à une suite de lettres placées les unes sous les autres. La salle du premier étage se révélait tout autre que son image sur l'affiche. Elle était close et éclairée par cinquante-quatre impacts lumineux, les cinquante-quatre lettres comme autant de néons au gaz bleuâtre. À la disposition des lettres correspondait un ordre rigoureux : trois rangées de quatre carrés de lettres formés eux-mêmes de quatre lettres identiques ou de deux couples de lettres iden-

la vision lumineuse des cinquante-quatre lettres dont elle était composée, leur disposition et leur redoublement par entité carrée semblaient répondre à un ordre antérieur avant qu'elles ne se rassemblent en mots et que les mots associés ne fassent sens. On était en présence d'une architecture lumineuse obéissant à une loi selon laquelle le verbe se réduisait à la lettre en lumière à moins qu'il n'en fût l'ensemble. →

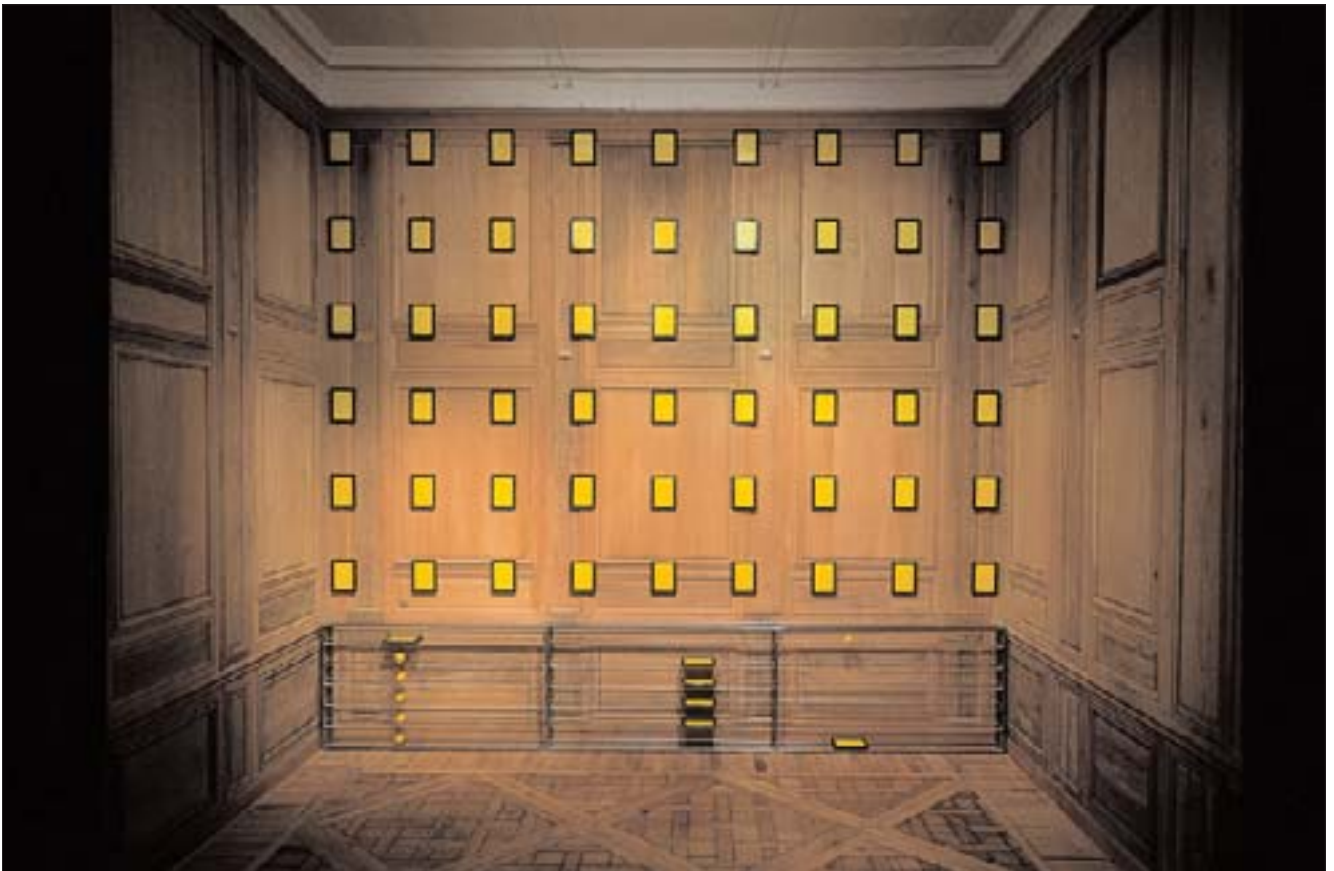
Étrog en 54 – Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme – 1999 – Collection du centre Georges-Pompidou

Face à nous, dans la profondeur de la pièce, un ensemble de six rangées de neuf cadres surplombant une vitrine étroite courant d'un mur à l'autre.

La surface frontale de la cornière des cinquante-quatre cadres est calculée en fonction de la surface qu'elle encadre : une surface à la peinture jaune et lisse, deux voiles légers s'y croisent.

La largeur de la vitrine est la même que la longueur des cadres appliqués à la paroi de

partie à l'autre créant une dynamique d'exposition. Le nombre 54 se déstructure à partir de ses chiffres 5 et 4 en 5, 4, 5-4, 1. Les parties 2 et 3 associées reconstituent la partie 1 inversée : cinq cadres + 1 cédrat / cinq cédrats + 1 cadre. Le jaune des cadres dans la vitrine est lisse lui aussi mais il n'y a pas de croisement des voiles peints, la peinture devient un voile léger d'un bord à l'autre. «Étrog en 54» met en présence le croisement entre le fruit



bois. Elle se divise en trois parties. De bas en haut, sept étagères en verre totalement transparent, invisible, s'échelonnent, la dernière faisant office de couvercle. Six cédrats (*étrog*, en hébreu) et six petits cadres de mêmes dimensions que les cadres verticaux occupent l'ensemble de la vitrine selon une distribution très précise d'addition – soustraction d'une

créé par la nature, le cédrat, et les cadres jaunes créés de main d'homme, la transsubstantiation du fruit maculé d'un point noir dans son extrémité le nommant comme entité, au médium de la peinture à plat cernée d'un cadre noir. À la loi du nombre fixe comme un écran le faire voler en éclat déstructurant, une dynamique s'incarne.

Y.G. 00122 – Galerie de l’Ambassade de France – Rome, 2001 – Collection particulière

Y.G. 00122 au fond de la salle face à l’entrée. Y.G. “Yellow Green”. 00122, suite de chiffres du plus petit au plus grand : la date recomposée d’exécution de l’œuvre. Par exemple 12-2-20/00 ou bien 22-1-20/00 ou bien 20-2-20/01 ; il est donc impossible de reconstituer l’origine de l’œuvre dans le temps étant donné les permutations possibles. La suite Y.G.00122 répond à une immatriculation donnée une fois pour toute, ni plus ni moins. Elle demeure dans un présent permanent et dans le reflet de ce qui l’entoure là où elle est. La photographe, c’est aussi photographe le lieu où elle a pris place comme si le lieu faisait partie de l’œuvre, l’un intégrant l’autre. S’approcher de ce volume accroché au mur, presque au ras du sol, c’est s’approcher d’une surface jaune-verte où le plexiglas, telle la cornée d’un grand œil, se marie avec ce qui est appliqué contre lui : une étendue aqueuse bariolée par-ci par-là de boursouffures qui rampent au niveau de la surface. Rien à voir ici avec une toile peinte où le rayon lumineux rebondit sur la surface peinte. Ce qu’on voit est le résultat d’une trajectoire plus complexe où le rayon lumineux traverse le plexiglas et le papier appliqué contre lui imprégné d’un médium qui le rend transparent, pour rebondir derrière, sur une surface de contreplaqué peint en jaune-vert et faire le trajet inverse. La taille de l’œuvre, ses dimensions, 205 x 153 x 7 cm,

sont anthropomorphiques ; plan aqueux à la verticale propre à l’absorption, au physique de leur prégnance.

Les pièces R... (red, rouge) sont travaillées au papier enduit d’une faible quantité de miel dissoute dans de l’eau bouillante et badigeonnée dans le papier. Le papier-miel, tamponné d’acrylique rouge, est fixé contre le plexiglas à un moment donné de son séchage. Adhérence. Les M.M. sont des mixed médiums : le papier



n’adhère pas au plexiglas, il est à son tour nourri de taches de jus de citron qui bruniront avec le temps, de traces de traits à la mine de plomb, et de papier adhésif recouvert au doigt d’acrylique or. Les M.M. seraient les palimpsestes d’un corps ancien, des archives qui ont pris corps, un texte qui aurait perdu sa fonction narrative pour se fondre dans un hors temps. ■

Jean-Pierre Bertrand en quelques dates

- Né en 1937. Vit à Paris.
- 1970 Städtische Kunstmuseen, Ludwigshafen.
- 1974 *Pour mémoire*, musée d’Art moderne, Arc 2, Paris.
- 1981 Musée des Beaux-Arts de Toulon ; musée d’Art moderne de la ville de Paris.
- 1985 Galeries Contemporaines, Centre Georges-Pompidou, Paris.
- 1987-88 Le Magasin, Centre national d’art contemporain, Grenoble.
- 1991 IVAM, Centre del Carme, València.
- 1992 Documenta IX, Kassel ; musée des Beaux-Arts de Nantes.
- 1993 Musée d’Art moderne de la ville de Paris.
- 1996 Carré d’art, musée d’Art contemporain, Nîmes.
- 1999 48^e Biennale de Venise, Pavillon français ; musée d’Art et d’Histoire du judaïsme, Paris.
- 2003 *Le diable évidemment*, commissaire d’exposition. Musée des Beaux-Arts de Brest.