

# Jean-Pierre Bertrand

## la traversée du corps

*Traversing the Body*

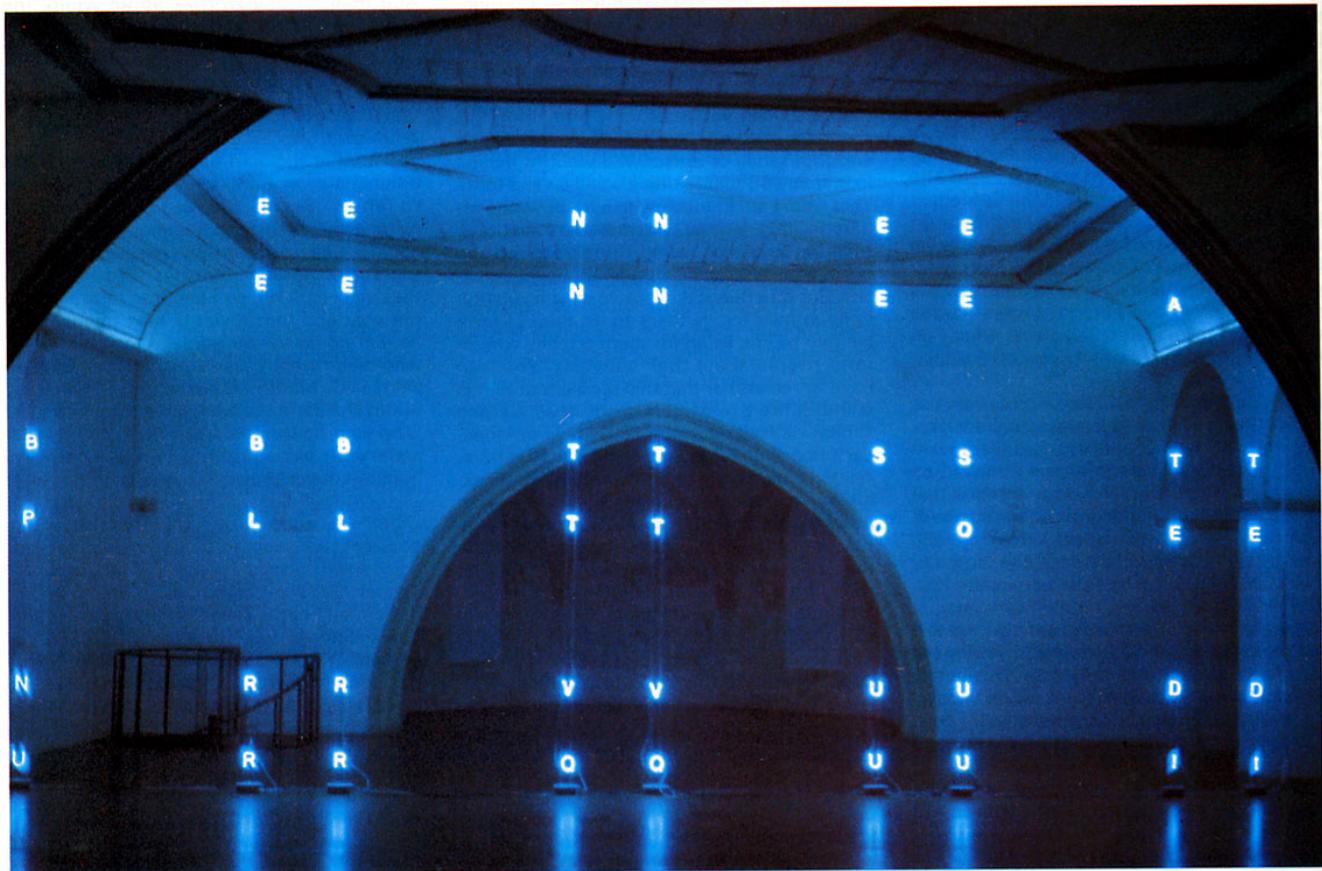
ANN HINDRY

■ Entre les lettres, les nombres et les choses, l'œuvre de Jean-Pierre Bertrand se déploie depuis près de trente années dans une contemporaine hétérogénéité de modes et de matériaux : vidéos, photos, peintures et dessins sur papier recyclé ou préparé, néons, volumes, installations. Constitué par des productions plastiques dont la physionomie aussi ténue ou allusive que visuellement séduisante provoque une salutaire frustration déconcertée chez le récipiendaire, son art tient autant d'un certain mysticisme cabalistique, d'une science de vie personnelle, de la folie consciente, de la superstition (dans le sens

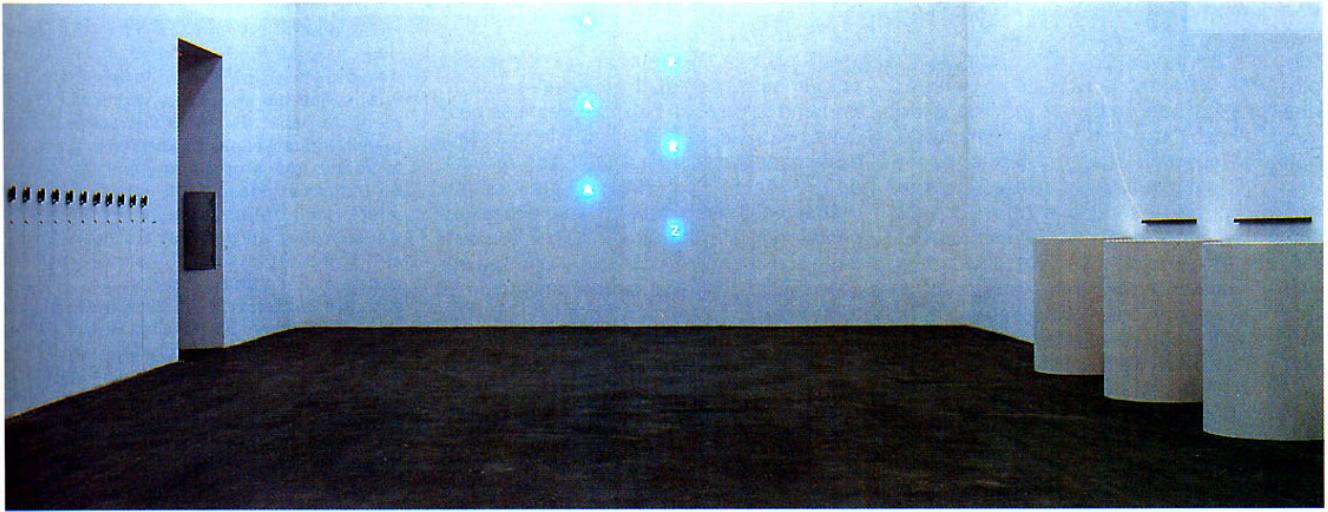
où celle-ci implique la foi en un futur pré-existant), de la théologie (même) faite maison, que de la production d'objets artistiquement identifiables. Jean-Pierre Bertrand est un homme obsédé, possédé. On peut toujours essayer de mettre des dates sur ce que l'on connaît de lui, il n'en reste pas moins que ce qui fait surface de façon manifeste est l'expectoration exubérante et cyclique d'une pensée en spirale. Une massore de sa vie, de la vie.

C'est de la nécessité de l'œuvre, d'œuvrer en art, qu'il s'agit. L'artiste n'opère pas d'incursions dans le réel à des fins de repré-

■ Formed from letters, numbers and things, for thirty years now the work of Jean-Pierre Bertrand has been evolving in a very contemporary heterogeneity of modes and materials—from videos, photos, paintings and drawings on recycled or prepared paper to neons, volumes and installations. Constituted by plastic forms whose physiognomy, as slight or allusive as it is visually seductive, provokes a salutary, disconcerted frustration in the beholder, his art has as much to do with a kind of cabalistic mysticism, a personal science of conduct, conscious folly, superstition (in the sense that this implies a faith in a future that already exists) and (even) homemade theology, as it does with the production



«Cinquante-quatre lettres ne viendront pas à bout du verbe». 1998. Néons bleus. "54 letters will never get to the end of the word." Blue neons



«ABRAKAZ», 1999.

sentation, il ne propose pas non plus une sélection d'aperçus construits prise dans une grande intention artistique qui voudrait coller à ce réel. Son équation est plus immédiate et plus émancipée : il vit, cherche du sens, invente, «œuvre comme il respire», comme il pense. Il instille une dimension artistique potentielle, c'est-à-dire révélatrice, dans chacun de ses actes, qu'il va développer ou non, conceptuellement ou plastiquement. Ce que nous voyons, c'est ce sur quoi il se sera arrêté davantage, le temps de lui donner un corps, une altérité. La grande affaire étant d'abord d'ordre pelliculaire, il tend une grande peau, la sienne, en une entreprise d'auto-reproduction à la fois modeste dans ses moyens et présomptueuse dans son aspiration. Il fouille cette peau-limite, ses replis, ses aspérités, ses vides et ses pleins aussi intensément qu'il traque les interstices, les minuscules trous noirs, dans le langage qui le constitue.

### Percer la peau

A l'instar d'un Jasper Johns, dont la démarche est tout entière tendue vers l'inscription à la fois parcellaire et colmatée de l'autoprotrait, Jean-Pierre Bertrand utilise, coopte, ce qui passe par lui, les conjonctions infimes, anodines et récurrentes, des signes qui jonchent son histoire quotidienne. Comme l'artiste américain, d'ailleurs, mais sans en avoir connaissance, il tentera, avec ses *Têtes-tampon*, une inscription littérale. En 1972, après s'être recouvert le visage d'encre, Jean-Pierre Bertrand s'est appliqué un papier poreux qu'il a ensuite photographié. Pour ses *Study for Skin* de 1962, partiellement reprises en 1973, Jasper Johns s'est entièrement enduit d'huile, puis appliqué du papier, sur différentes parties du corps, qu'il a ensuite saupoudré de

mine de plomb pulvérisée. Mais là où Johns emprisonne son image — sa *vera ico-na* — dans la matière du pigment sur le papier, Jean-Pierre Bertrand la dématérialise, l'indexe, en ne conservant qu'un cliché photographique de la manipulation, sur papier industriel. A l'empreinte matériologique et «autographe» de Johns s'oppose la seule trace de l'impression d'une pellicule par la lumière. Egalement littérales et allégoriques, l'opacité chez Johns et la transparence chez Bertrand rendent compte d'une tentative comparable, et d'un même obstacle sisyphe. L'inscription est tatouage ou cicatrice chez Johns, elle est traversée, transpercement chez Jean-Pierre Bertrand (plus proche en cela, par exemple, d'un Penone aux yeux-miroir). Les deux artistes se rejoignent dans cette tentative acharnée d'instaurer une présence, malgré une lucidité dramatique sur l'impossibilité de l'autoprotrait, ce miroir-mémoire de l'angoisse d'être (mais déjà Rembrandt...).

C'est cette peau, ces couches de derme plus ou moins épaisses, qui enveloppent «iconographiquement» la mort, la maintiennent à son état latent, sans image donc, la contiennent, que Jean-Pierre Bertrand explore en essayant de traverser ce «corps ancien» dont il parle souvent en référence à son travail. Percer la peau pour trouver le corps et le traverser encore. Le saint Barthélémy écorché du *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine semble déclarer ce corps absent dont la peau, l'enveloppe entière tête comprise, pend misérablement comme un sac vide, une toile non tendue. Un grand tableau en plusieurs parties de 1981, intitulé *Babelbomb*, montre un petit élément horizontal encadré, dirigé vers le haut de la partie principale faite de six rectangles de papiers imprégnés, accrochés au mur (non

of artistically identifiable objects. Jean-Pierre Bertrand is a man obsessed, possessed. Certainly, you can try to pin dates on his known offerings, but the fact remains that these manifest parts are simply the exuberant and cyclical outpourings of a spiraling thought process. A ransacking of his life, of life in general.

What is at stake is the necessity of the artwork, the necessity to work in art. The artist does not make incursions into the real with a view to representing, nor does he propose a selection of structured perceptions set within some overarching artistic design that seeks to adhere to that reality. His equation is more immediate, and more emancipated than that: he lives, seeks meaning, invents, "makes work like he breathes," like he thinks. He instills each of his actions with an artistic potential that he may or may not choose to develop, conceptually or plastically. What we see are the things on which he no doubt lingered longer, long enough to give them a body, an otherness. The big issue here being pellicular, he proffers and extends a great skin—*his skin*—in an enterprise whose aspiration towards self-reproduction is both modest in terms of its means and presumptuous in terms of its aspirations. He explores this limit-skin, its folds, its roughness, its empty and full forms, as intently as he tracks down the interstices, the tiny black holes in the language that constitutes it.

In the manner of Jasper Johns, whose practice is wholly focused on the simultaneously parceled and patched-up inscription of the self-portrait, Bertrand uses and co-opts what passes through him—tiny, insignificant, recurrent conjunctions, signs strewn across his everyday history. And indeed, as an attempt to make a very literal mark, his *Tête-tampons* (Head Stamps) unwittingly echoed the American artist. In 1972, Bertrand covered his face with ink and then applied porous paper, which he photographed. In 1962, in his *Study for Skin* (partially reprised in 1973), Johns had

encadrés sauf un). Le tableau « bombe » ne pénètre ces couches de peaux ainsi offertes qu'en devenant représentation. La partie pénétrante, la tête de la bombe, n'étant plus que dessinée. A propos de cette pièce, l'artiste m'a fait remarquer, non pas l'allégorie sexuelle, suffisamment explicite pour qu'on s'y arrête, mais le nombre de lettres dans le titre : 5 pour *Babel* et 4 pour *Bomb* : 54. Le chiffre avec lequel Bertrand est né à l'art. Le chiffre « auto-imposé » depuis trente ans avec lequel il orchestre, apprivoise peut-être, le terrifiant aléatoire de la condition humaine qu'il s'attache à mettre « à fleur de peau » depuis qu'il fait de l'art. Son œuvre entier se construit effectivement par rapport à une double loi inégale : celle des nombres (humaine) et celle de la nature (trop humaine). La loi numérale est, pour lui, le fil conducteur du mouvement de la pensée. La contrainte qu'elle impose en est une forme de libération. La loi de la nature est le constat d'impuissance à partir duquel on guette le sens.

### Une scansion arithmétique

Dans les œuvres emblématiques très picturales, en plusieurs panneaux, les formats et les placements sont toujours calculés au cordeau selon une progression ou une scansion arithmétique aussi simple que catégorique. Les surfaces de papier, elles, suivent l'évolution naturelle de leur statut matériel ; imprégnées de miel ou de citron, incrustées de sel, prises entre le support et la vitre de plexiglas à laquelle elles adhèrent en certains endroits. Chaque évolution particulière, révélant une partie indéterminée de ce qui, contenu dans l'ensemble n'était pas encore apparu, est une métaphore de la démarche générale. Le sel, le miel et le citron sont agents révélateurs, physiques et symboliques. Matières transparentes mais également transperçantes et pénétrantes, elles ont parallèlement une fonction métaphorique. Elles imbibent la peau de papier, percent et désagrègent la surface en tant que plan fixe, nient son dessus-dessous et, ce faisant, la replacent dans un espace volumétrique, autant que les fentes et les trous de Fontana dont Jean-Pierre Bertrand se réclame volontiers. Le citron révèle, noircit, altère les teintes mais remplit aussi la fonction quasi anthropomorphe de corps entier. Dans le faisceau de parcours imaginaires qui font la trame de l'œuvre, il est le premier investissement symbolique ; au-delà des propriétés de son jus, il est objet en soi. Il est, dès le départ, avec l'épopée de Robinson Crusoe en filigrane, métaphore de la création, le fruit qui ramène à la vie (le naufragé découvrant le *planted garden*). Le miel est sécrétion et liant. Le sel est ce qui reste de

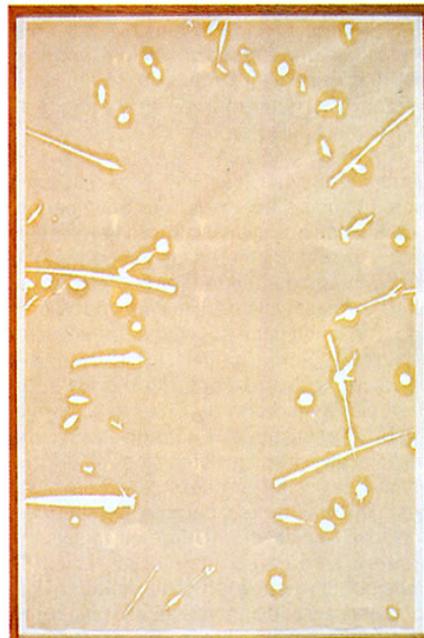
qui s'est évaporé et qui continue d'agir. Le sucre, en revanche, dont le statut solide est illusoire, a la caractéristique de laisser passer la lumière, d'être traversable. Bertrand l'utilisera à plusieurs reprises pour cette propriété en particulier. Il le racontera également dans un récit de fiction récent : 54 (Ed. Actes Sud, 1998). Dans l'œuvre, chaque volume traversé renvoie à la métaphore originelle : un grand corps. Lorsqu'il tente d'exprimer le pourquoi d'une œuvre, Jean-Pierre Bertrand parle souvent de la tentative de « venir à bout » du sujet, de l'épuiser en somme. Ainsi de ce cube d'acier noir inscrit au départ de 9 chiffres par face (jusqu'à 54), ensuite remplacés par neuf fois 1, que l'artiste va installer en rangée – 5 cubes, 4 espaces –, manipuler, dont il va reporter sur papier tous les schémas de lecture possibles, qu'il cherche à pénétrer en le faisant, inlassablement, méthodiquement, de manière littérale ou théorique, tourner sur toutes ses faces. Ce corps fermé et dur, cet impénétrable volume « autre » sera conquis par la déclinaison systématique de ses déploiemens possibles. « Tourner les six faces d'un cube comme on tourne les pages d'un livre. »

Malgré sa maîtrise indéniable du résultat visuel, il est clair que la finalité première de Bertrand est moins de faire image que de glisser son dispositif éclectique dans les petits écarts de la pensée. Pour ce faire, il part parfois de phrases qui se sont imposées, telles des ritournelles, à fleur de conscience. Dans une pièce récente installée à Arles, il dispose verticalement dans

covered himself with oil, applied paper to various parts of his body, and sprinkled it with powdered graphite. But whereas Johns imprisoned his image, his *vera icona*, in pigment on paper, Bertrand dematerialized his, gave it indicial status by keeping only the photographic image of the manipulation printed on industrial paper. Both equally literal and allegorical, Johns' opacity and Bertrand's transparency are born of a similar striving, and come up against the same Sisyphean obstacle. For Johns, inscription is tattoo or scar; for Bertrand it means transpiercing, traversing (in this he is closer to Penone and his mirror-eyes). The two artists are united by their dogged efforts to institute a presence, in spite of their desperate lucidity as to the impossibility of the self-portrait, that memory-mirror of the anguish of being (back to Rembrandt...).

### The Law of Numbers

It is this skin, these thicker or thinner layers of dermis, which "iconographically" envelop death, maintain it (without an image) in a state of latency, which contain it, that Bertrand explores by trying to penetrate that "old body"—the words he often uses when talking about his work. Piercing the skin to find the body and then piercing it again. The écorché St. Bartholomew of Michelangelo's *Last Judgment* in the Sistine Chapel seems to declare the absence of this body whose skin, whose whole envelope, head included, hangs wretchedly like an empty sack, an unstretched canvas. A large painting in several parts from 1981, titled *Babelbomb*, shows a small, framed horizontal element pointed towards the top of a main part made of six rectangles of saturated paper hung on the wall (only one is framed). The "bomb" painting only penetrates these layers of skin laid out before it by becoming a representation. The penetrating part, the head of the bomb, exists only as a drawing. When talking about this piece, what the artist pointed out to me was not the sexual allegory, which is explicit—and therefore atypical—enough to need no dwelling on here, but the number of letters in the title: five for *Babel*, four for *bomb*: 54. This is the figure through which Bertrand was, so to speak, "born to art." It is the "self-imposed" figure with which, over the last thirty years, he has orchestrated, organized and perhaps tamed the terrifying randomness of the human condition which, ever since he has made art, he has sought to brand on the skin of things. His entire output is constructed in relation to a pair of unequal laws: the human one of numbers, the all too human one of nature. For Bertrand, the law of numbers is the thread that runs through the movement of thought. The constraints that it imposes are a form of emancipation. The law of nature is the knowledge of powerlessness, the point from which one tracks meaning. In the emblematic, highly pictorial works comprising several panels, the formats and positions are always calculated to the nearest millimeter, according to an arithmetic rhythm or progression that is as simple as it is categorical. As for the paper



Sans titre. 1998. Huile / papier. 100 x 65 cm. Untitled



«Ethrog», 1999. Acrylique / bois. 20 x 14 x 2,5 cm chaque panneau. (Ph. L. Lecat). Acrylic on wood

l'espace, selon une scansion mathématique simple – 2 et 4 -4- 4- 4 –, sur 3 rangées superposées, 54 lettres de néon bleu. L'origine en est la phrase : «Cinquante-quatre lettres bleues ne viendront pas à bout du verbe.» La logique de la disposition des lettres n'empêche en rien une perte de sens par rapport à l'énoncé, au contraire, elle y contribue. La logique de l'œuvre prend alors le pas sur celle de son origine. «Tout cela a plus à voir avec la folie qu'avec la théologie», dit-il avec humour. Dans ABRAKAZ, monté à Sète en 1999, l'aphorisme affleure à la surface consciente, Abrakaz ou l'origine du monde dans un monde de lettres (le nombre de lettres dans la phrase est de 45, le palindrome de 54) n'a laissé que le seul mot Abrakaz en lettres de néon bleu, rendu illisible par la disposition, pourtant effectuée selon un schéma simple, celui d'une répartition deux par deux sur un parallélépipède vertical, ou un long panneau vertical considéré en perspective. Le monde de l'œuvre dans une origine de lettres ou les lettres-chiffres à l'origine du sens. Ces œuvres me semblent

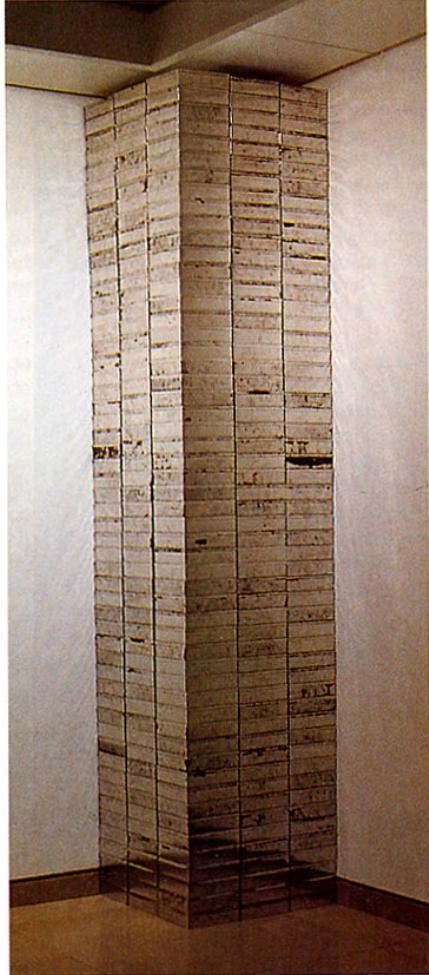
se situer au plus près d'une tentative de figuration du cheminement de la pensée et du décalage qui s'ensuit. Car, aussi bien, la pensée de l'artiste suit-elle l'œuvre.

### Neuf cédrats pour Venise

Le projet que Jean-Pierre Bertrand a conçu pour le Pavillon français est représentatif de ses préférences à bien des égards : dicter sa loi pour mieux laisser vivre la matière (ce corps vivant), créer les conditions d'apparition de ce qui est en latence. On y retrouve aussi les éléments-phares de sa pratique : la logique de l'équation générale, le balisage arithmétique, le choix sensuel de la lumière (jaune-or), l'objet-symbole (le cédrat, espèce noble du citron), le jeu de l'ambiguïté des registres, des paradoxes perceptuels, l'impossibilité de l'image fixe.

Après être passé sous le balcon où des cédratiers de hauteur humaine sont disposés tout le long de la balustrade recouverte de feuille d'or comme à son origine, on pénètre dans la partie centrale du pavillon, où

surfaces, they follow the natural evolution of their material status: saturated with honey or lemon, incrusted with salt, wedged between the support and the Plexiglas surface to which in places they stick. Each particular evolution, revealing an indeterminate part of what is contained in the whole but has not yet appeared, is a metonym of the global approach. Salt, honey and lemon are physical and symbolic revealing agents. Transparent but trans-piercing and penetrating too, they also have a metaphorical function. They soak into the skin of the paper, pierce and break up the surface as fixed plane, deny the distinction between recto and verso and, in doing so, place it back in a volumetric space, just like the slits and holes made by Fontana (to whom Bertrand readily refers). The lemon reveals, blackens, alters shades but also fulfills a quasi-anthropomorphic function as a complete body. In the bundle of imaginary trajectories from which the work is woven, it is the first symbolic step: beyond the properties of its juice, it is from the outset (echoes of Robinson Crusoe), the fruit that brings back to life (the shipwrecked sailor discovering the planted garden). Honey is a secretion and a binder. Salt is that which is left by something



Sans titre («Boîte pour bleu et sel»). 1993. 9 x 54 boîtes.  
Untitled ("Box for Blue and Salt"). 9 x 54 boxes



«Tête-tampon». 1977. Photographie. "Head-Stamp"

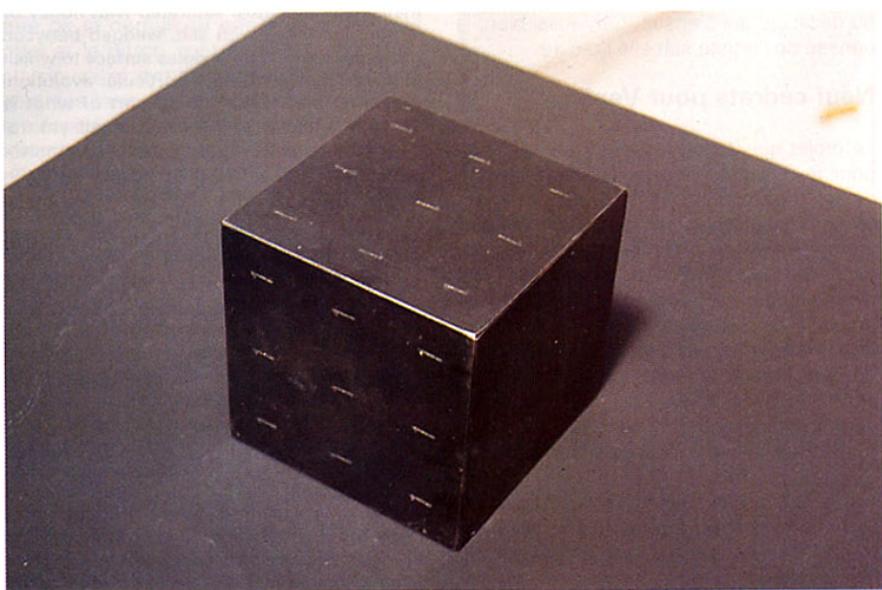
Jean-Pierre Bertrand a fait creuser, dans les quatre murs, six niches rectangulaires, sensiblement de la grandeur des portes, dont deux restent vides et quatre sont pourvues de six étagères espacées sur lesquelles sont alignés neuf cédrats. Dans la salle de gauche sont suspendues dans l'espace, en trois rangées superposées de trois fois trois lettres, cinquante-quatre lettres en néon jaune dont le point de départ est la phrase suivante : *Fifty-four letters hanging from above like yellow citrus*. La salle de droite est un «volume jaune» (les verrières ont été recouvertes d'un filtre teinté). Le jaune ambiant suggère l'idée que l'on pénètre dans le cédrat lui-même. Enfin, l'on débouche, au fond, sur une plate-forme panoramique d'où l'on surplombe le sol écroulé, préalablement peint en jaune ou puis cassé en autant de débris et de gravats et d'où l'on est confronté à six rangées, du haut jusque tout en bas du mur de face, de petits cadres réminiscents de l'objet-roi : le cédrat. Dans la splendeur de l'harmonie visuelle, on est en quelque sorte amené à pénétrer à son tour à l'intérieur de

that has evaporated and continues to act. In contrast, sugar, whose solidity is illusory, has the property of letting light through: it is traversable. Bertrand has used it for this particular property on several occasions. He has also written about it in a recent fiction, 54 (Actes Sud). In his work, each volume that is penetrated sends us back to the original metaphor: a body. Often, when he tries to explain a given work, Bertrand speaks of an attempt to "have done with" the subject—in a word, to exhaust it. So it was with the black steel cube on which he originally inscribed nine numbers per side, all the way up to 54, and then nine times one, now multiplying it as a row of five cubes with (four) spaces between them. Bertrand manipulated and experimented with it, noted down all its possible configurations and interpretations, tirelessly and methodically, literally and theoretically, looking at this cube from every side and angle as if to penetrate its essence. This closed, hard body, this impenetrable, "other" volume, was conquered by the systematic declension of its possible permutations. "Turn the six sides of a cube as one would turn the pages of a book."

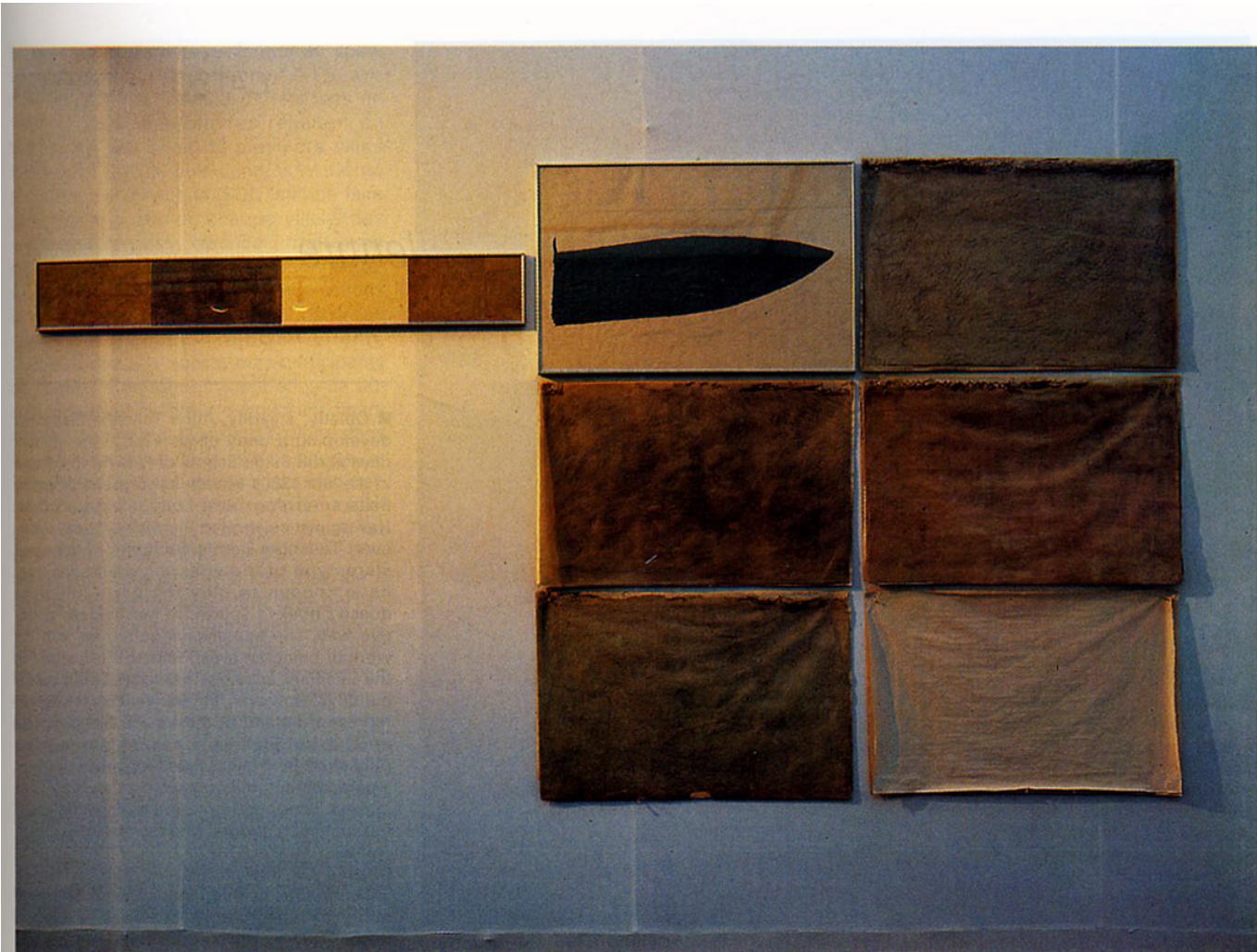
### Logic and Loss

His undeniable mastery of the visual result notwithstanding, it is clear that Bertrand's primary goal is not so much to make an image as to insinuate his eclectic methods into the chinks in thought. To do this, he sometimes starts out with phrases that have made their way into the back of his mind like catchy little tunes. In a recent piece installed in Arles, he laid out 54 blue neon letters, in rows of 2, 4, 4, 4 and 4, each three letters high. This piece originated in the words: "54 letters will never get to the end of the word." The logic of the arrangement cannot prevent a loss of meaning in relation to the statement; indeed, it helps bring it about. Thus the logic of the work prevails over that of its origin. "All that has more to do with madness than with theology," was Bertrand's humorous comment. In ABRAKAZ, shown at Sète in 1999, all that remains of the aphorism that rose into his consciousness: "Abraakaz or the origin of the world in a world of letters" (the number of letters in this sentence is 45, the palindrome of 54), is the word Abraakaz in blue neon letters. Moreover, the arrangement makes it illegible. This is simple enough in itself: the letters are distributed two by two as if on a vertical parallelepiped, or a long vertical panel seen in perspective. The world of the work in an origin of letters, or number-letters at the origins of meaning. These works, it seems to me, are intimately bound up with an attempt to put a form to the processes of thought, and with the discrepancies that this generates. For at the same time, and to the same extent, the artist's thought also follows the work.

Bertrand's project for the French Pavilion is representative of his predilections in several ways. It involves laying down a law the better to let matter (that animate body) live, creating the conditions of appearance for what is latent. It also bears the chief hallmarks of his



«Cube». 1997. Acier. 9 cm de côté. Steel



«Babelbomb». 1981. 250 x 350 cm

ce grand corps rétif dont les contours, les traits, la substance, continuent néanmoins de se dissiper sous le regard, malgré la disposition minutieuse des éléments et leur présence physique impérative. Les lettres ne font pas sens, les cédrats sont éphémères (Bertrand veut les remplacer toutes les deux semaines afin qu'ils restent frais), les cédratiers – statues-miroirs illusoires – vont se modifier, grandir, s'élargir, les limites architecturales s'estompent dans la lumière jaune citron, le sol enfin, s'est littéralement dérobé sous nos pieds. L'entropie règne et la vision se subordonne subrepticement à la pensée. On entre dans la dimension Bertrand (la dimension 54). ■

Ann Hindry est historienne de l'art et critique d'art. Elle est actuellement conservateur de la collection d'art moderne de Renault.

#### JEAN-PIERRE BERTRAND

Né en / born 1937 à Paris. Vit à / Lives in Paris  
Expositions en 1998/99 / Recent shows:  
Galerie de France, Paris ; *La projection des images*, Le Fresnoy ; *Intensités en Europe*, Musée Luigi Pecci, Prato ; Chapelle du Méjean et le Capitole, Arles ; Galerie Giorgio Persano, Turin (mai/juin) ; Biennale de Venise

practice: the logic of a global equation; arithmetical patterning; the sensuality of the light (golden yellow); a symbolic object (the citron); the ambiguity of the registers; perceptual paradoxes; the impossibility of obtaining a fixed image.

Walking under the balcony where man-sized citron trees are ranked along the balustrade covered, as it originally was, with gold leaf, one enters the central part of the Pavilion. Here, Bertrand has dug six rectangular niches in the four walls. Two of these door-size alcoves are empty while the other four each hold six shelves and these shelves each have nine citrons. In the room to the left, hanging in space in three superposed rows of three times three letters, are 54 yellow neon letters whose starting point is the following sentence: "Fifty-four letters hanging from above like yellow citrus." The room to the right is a "yellow volume" (the glass has been covered with a tinted filter). The all-pervasive yellow suggests that we are ourselves penetrating a citron. Finally, at the back, we come out onto a viewing platform that looks down onto the debris and rubble from the floor that

was first painted yellow and was then smashed until it caved in. Here, from the top to the bottom of the wall facing us, we see six rows of small frames reminding us of the object of honor: the citron. In the splendor of this visual harmony, we are in a sense made to penetrate into that great, withdrawing body whose contours, features and substance nevertheless continue to dissolve under our gaze, in spite of the meticulous arrangement of the elements and their imperative physical presence. The letters make no sense, the citrons are ephemeral (Bertrand wants them to be changed every fortnight so that they will remain fresh), the citron trees—those illusory mirror-statues—will change, grow taller and broader; the architectural limits blur in the lemon-yellow light and the floor has, literally, given way beneath our feet. Entropy reigns and vision surreptitiously falls into line with thought. We are entering the Bertrand dimension (dimension 54). ■

Translation, C. Penwarden

Ann Hindry is an art historian and critic. She is currently curator of the Renault Collection of Modern Art.