

## Les chants croisés de l'ordre et du chaos

Les œuvres de Ode Bertrand appartiennent à la tendance la plus rigoureuse de l'abstraction, celle qu'il est convenu depuis Théo Van Doesburg d'appeler « art concret » mais dont l'origine remonte à Mondrian, Kupka et Vantongerloo. Comme en réponse à ceux qui pourraient soutenir que l'art concret a épuisé ses potentialités, l'artiste montre avec éclat par ses travaux, qu'un certain ascétisme revendiqué dans les moyens d'expression, loin de nuire à la création, lui ouvre des voies nouvelles.

Les œuvres présentées conjuguent avec bonheur la rationalité du langage formel de la géométrie avec les valeurs austères du blanc et du noir. L'harmonie obtenue est telle qu'on pense immédiatement à lui donner un sens métaphysique. L'erreur serait pourtant d'y voir la marque de cette inspiration parménidienne, insensible à la dynamique des contradictions, et que l'art construit a parfois tendance à défendre. L'art de Ode Bertrand n'en a pas le caractère olympien. Il se nourrit de la violence d'antagonismes chromatiques et formels qui, du fait de leur radicalité même, méritent d'être interrogés.

On peut d'abord s'étonner du recours exclusif au noir et blanc. A n'en pas douter, une impérieuse nécessité intérieure le commande : célébrer la lumière en son jaillissement premier, dans son éclat immaculé. Et les œuvres de Ode Bertrand manifestement s'y consacrent, mettant en scène le combat prodigieux, toujours recommencé, de la lumière contre les ténèbres. Eu égard au projet, le choix du noir et du blanc se justifie donc pleinement. Il laisse cependant affleurer une résistance délibérée de l'artiste aux couleurs du monde, dans la mesure où le contraste traditionnel entre le clair et l'obscur, poussé ici à son plus haut degré d'intensité, se réduit aux valeurs extrêmes. Cette démarche, qui consiste à cultiver avec persévérance les états limites, reste rare dans l'histoire de la peinture, y compris dans la peinture contemporaine. Au XX<sup>e</sup> siècle, on la rencontre chez Malevitch, Reinhardt et Soulages, et elle n'est jamais sans signification profonde. Le plus souvent, même quand il se tourne vers l'abstraction et fort d'un sentiment mystique d'unité avec les forces créatrices de la nature, l'artiste ne renonce pas au plaisir terrestre et sensuel que procure la dialectique des plages colorées où la lumière peut s'éprendre de la matière des choses ; tout au plus s'astreindra-t-il à n'utiliser que de couleurs pures. Dans les œuvres que nous analysons, Ode Bertrand ose transgresser cette règle. Et la transgression n'y prend pas la forme discrète d'une omission, comme pour le dessin ; elle y est présente, positive et active, puisque la négation des couleurs se donne à voir dans le noir abyssal et homogène qui, les absorbant toutes, représente leur tombeau. Il est difficile dans ce cas d'ignorer la dimension symbolique et idéologique de la position

occupée par les œuvres de l'artiste dans le champ de l'art construit, à moins de considérer en parfait positiviste que l'œuvre d'art ne dit que ce qu'elle montre, ce que dément l'irréductible puissance de signification de la peinture même ramenée à sa limite. Aussi pourrait-on avancer que ces œuvres, où le noir habite le blanc en réseaux de traits plus ou moins larges ou en formes massives, prennent pour principe cette négation des couleurs et en vivent ; hymnes de victoire remportée sur la couleur et son pouvoir de séduction quasi-charnelle. Là se trouve peut-être le secret de la beauté froide et mystérieuse du noir que Ode Bertrand aime tant travailler. Du noir, Kandinsky disait déjà qu'il est « le silence du corps après la mort », un « quelque chose d'éteint ». Le noir réveille et fait chanter dans l'âme humaine l'aspiration à une vie qui échapperait aux embrasements des sens et à la violence des pulsions ; tentation de la nuit éternelle, il dit comment anéantir les forces dont le jeu précipite l'esprit dans le trouble et la souffrance. On en vient à rêver d'une existence définitivement affranchie de la subjectivité et de ses désirs. Il y a dans le noir, cette non-couleur, une exigence éthique qui culmine dans une volonté de négation de l'instinct vital. C'est cette exigence éthique, presque cistercienne pensons-nous, qui enfièvre les œuvres de Ode Bertrand, leur imprimant un ascétisme tout à la fois inquiétant et fascinant.

Mais le noir ne prend sa pleine valeur symbolique chez Ode Bertrand que dans son opposition au blanc éblouissant de la surface peinte. Ici, la lumière est souveraine, et les couleurs semblent tenir leur revanche. L'antagonisme pour autant n'exclut pas une certaine convergence dans l'abolition du principe de réalité, car si les couleurs triomphent, c'est au prix de leur mélange, lequel est la négation de leur singularité matérielle et donc de leur action spécifique sur les sens. La lumière frappe les couleurs d'impuissance. Mais, tout au contraire du noir, elle ne les annihile pas. La grâce qu'elle répand fait que les couleurs acquièrent une dignité nouvelle : elles sont comme dématérialisées, sublimées ou, si l'on veut, rédimées. Aussi peut-on comprendre le sens que Ode Bertrand donne au blanc, cette autre non-couleur, qu'elle met dans un rapport dialectique avec le noir : si le noir est le moment négatif de l'exigence éthique, c'est-à-dire le moment du refus, le blanc pourrait en être le moment positif, celui de la quête spirituelle. On l'invoque, en effet, du moins dans la tradition occidentale et platonicienne, pour exalter la splendeur des commencements, pour indiquer la présence invisible d'un absolu ou d'un au-delà, et donner à l'innocence, que la nostalgie place au premier matin du monde, le visage de l'éternité. Mais dans cette confrontation ni le noir ni le blanc, par les résonances qu'ils trouvent dans les profondeurs de l'âme, ne peuvent apporter la paix qui ne serait possible que dans un acquiescement sans réserve à ce que, avec Nietzsche, on nommera le « sens de la terre ». Entre les voluptés doubles

du non-être d'une part, et les appels d'un infini lumineux d'autre part, l'abîme est ouvert où prend source le tragique dont ces œuvres se nourrissent et qu'elles tentent de réduire.

A cet égard, la mise en géométrie des tensions générées par la dialectique des deux non-couleurs est essentielle. Le tragique y déploie sa mélodie continue dans des modulations toujours nouvelles et des accords dissonants jamais résolus. Et c'est le noir qui mène la danse, soit qu'il se coule dans des formes euclidiennes primaires où domine la référence au triangle, soit qu'il se soumette à la discipline du trait dans un maillage plus ou moins serré. En s'inscrivant dans l'espace encore vierge de l'œuvre à construire, le noir offre au blanc en léthargie l'occasion de concentrer son énergie jusqu'à ce que de celle-ci naissent signe et sens. On pense à Mallarmé : « Blanc, tout à l'heure gratuit, certain maintenant... ». Dans l'œuvre achevée, le blanc n'est plus un simple fond, un faire-valoir chromatique des figures qui se couchent sur lui. De champ ouvert de possibles, il est devenu par l'irruption menaçante, voire l'agressivité du corps noir anguleux et dissymétrique ou par la tyrannie de la grille, un milieu actif, magnétique chargé de spiritualité où se lit la tentative de répondre au vertige de l'angoisse. Il arrive que l'affrontement prenne un tour aiguë. C'est le cas de certaines œuvres des séries Tourah ou Thule. Le corps noir y perd parfois son homogénéité et l'évidence de son identité formelle. Traversé, découpé, décomposé par un blanc qui agit alors en rai ou faisceau de lumière, il s'abandonne à une instabilité spatiale qui le rend encore plus étrange et inquiétant, ce qui ne fait qu'ajouter au désarroi de la conscience tragique.

Dans l'exploration des figures de cette conscience tragique, qui, aux yeux de Ode Bertrand, pourrait semble-t-il suffire à définir l'homme, le schème de la grille demeure un outil géométrique fondamental. Sans pour autant en être prisonnière, l'artiste lui accorde un privilège puisqu'il apparaît fréquemment dans son œuvre sur une période de trente ans. Ce choix ne doit pas étonner. Il s'inscrit dans la tradition de Mondrian, d'Albers et de l'art construit du XX<sup>e</sup> siècle ; et il est facile à justifier : la grille, qui parfois confine au labyrinthe, (à moins que ce ne soit l'inverse) est une structure très simple. En tant que telle, elle satisfait pleinement aux exigences d'autonomie de l'art moderne. Elle est bidimensionnelle, géométrique donc rationnelle, ordonnée et antinaturelle. Comme elle s'oppose radicalement au réel empirique, rien en elle ne pourrait permettre un usage mimétique ou narratif. En revanche, son potentiel d'expressivité, que l'art moderne n'a cessé d'exploiter, semble inépuisable. Ode Bertrand en donne encore la preuve.

L'emploi que l'artiste fait de la grille a de quoi surprendre le spectateur des tableaux de Mondrian, et de ceux qui l'ont suivi. Alors que chez Mondrian

l'œuvre développe une vision de l'universel dans des rapports d'équilibre en totale continuité avec le caractère orthogonal de la grille, chez Ode Bertrand l'œuvre se construit avec et contre la grille, comme une perturbation de celle-ci. Cela commence par un quadrillage de lignes droites mariant sa rigueur et sa perfection à la surface blanche du support. Le noir ici n'a qu'une fonction graphique de structuration régulière de l'espace. Pour Alberti et les italiens de la Renaissance ce n'était là que la préhistoire d'une œuvre encore à produire, et l'œuvre achevée se devait d'en occulter les traces. Pour Ode Bertrand, au contraire, la grille n'est pas qu'un canevas appelé à disparaître ; elle est, avec le blanc dont elle accompagne les résonances, le premier signe pictural, celui qui restera présent, au moins à la façon d'un horizon, quelles que soient les aventures de la création : réminiscence d'un lieu où règne la loi de la répétition infinie du même, le carré en étant l'image par sa stabilité inconditionnelle ; épiphanie, peut-être, d'un monde purement intelligible où n'existe ni le temps, ni la mort.

Le tragique n'entre dans l'œuvre qu'avec le travail constructif effectué sur la grille, à partir de la grille, et qui en bouscule l'ordre lumineux. Il s'agit, dans un esprit toujours géométrique, de supprimer ou de déplacer des segments, de jouer sur l'épaisseur du trait, d'opérer des décrochements ou d'introduire des obliques ; toutes opérations qui évoquent le travail du style. Certains des titres donnés par Ode Bertrand à ces compositions sont éloquentes : Dreve, Clinamen, Obliques ; ils indiquent l'importance que l'artiste accorde au traitement subversif de la grille. Le geste créateur est celui qui y déclenche un déséquilibre et met en péril son ordonnance. C'est pourquoi, à la diagonale déjà condamnée par Mondrian à cause de son irrationalité, il faut préférer l'oblique dont l'irrationalité est plus profonde. La diagonale, en effet, parce qu'elle joint deux angles opposés du carré, garde un rapport trop amical avec l'orthogonalité de la grille qu'elle aurait même tendance à souligner, compromettant par là l'expression du tragique. C'est pourquoi aussi aucun programme ne doit déterminer à l'avance le contenu de l'œuvre, mais seulement la combinaison subtile d'intuition et de calcul. Ainsi s'inventent des entrelacements, des maillages arachnéens ou des parcours labyrinthiques le long desquels la pérégrination n'avance jamais vers un lieu privilégié, comme l'exigerait a contrario le labyrinthe initiatique de la tradition. Les interventions de l'artiste, quelque soit leur nature, tendent d'autre part à arracher le noir à sa fonction graphique et à le rétablir dans sa fonction symbolique. Ici la mort scelle avec le désordre une alliance qui est classique dans la culture occidentale depuis Hésiode. Ce sont des œuvres où, à des degrés divers, le chaos et la nuit, pour parler comme le poète, menacent toujours d'envahir l'espace et de contraindre la conscience à ne plus viser que son pur néant. Mais leur victoire

est impossible. Elle signifierait le recouvrement total de la grille et la disparition de toute lumière. L'œuvre cesserait d'exister en même temps que le balancement tragique d'où elle procède.

Car l'œuvre n'est pas seulement ce par quoi un tragique aux accents pascaliens s'offre dans une intuition symbolique. Elle est aussi justification universelle par les moyens de l'art de ce tragique : au-dessus de l'abîme qui, ontologiquement, les sépare et où habite l'angoisse, ordre et désordre, blanc et noir se mettent à chanter. Même si l'impression de chaos est puissante et le malaise tout proche, à condition de s'immerger dans l'espace qualitativement différencié de l'œuvre, une perception attentive révélera toujours l'existence de contractions ou de dilatations, de pulsations ou d'ondulations ; quant au labyrinthe, il ne sera plus perte de soi dans des mondes compossibles, mais, réduit à sa plus grande abstraction, deviendra mouvements purs, rapports et rythmes, c'est-à-dire danse. Au fond, dans les œuvres construites sur le principe de la grille, c'est le tragique lui-même qui accomplit, dans une musique de formes ou de lignes, sa propre transfiguration, grâce à laquelle – faut-il l'ajouter – il s'installe définitivement dans le cœur de l'homme.

Mondrian s'éloigne, lui qui visait comme but de la vie « l'abolition du tragique » et cherchait à l'exprimer dans une construction plastique gouvernée par l'idée d'équilibre. C'est que le temps des grandes utopies est révolu. Les compositions de Ode Bertrand prennent acte de ce changement d'époque. Ce sont des icônes pour un monde travaillé par la contradiction et le déséquilibre.

Fernand Fournier, Paris Mai 2003