

Jean-Pierre Moussaron

Jacques Bernar ou la couleur absolue

Né le 30 juin 1946 à Nancy, Jacques Bernar a mené ses études d'arts plastiques à Paris : École Supérieure d'Arts Graphiques, puis École des Beaux-Arts. Installé ensuite à Bordeaux, il y monte sa première exposition personnelle en 1972. Parmi les plus marquantes qui suivront, on relève : Galerie Stadler, Paris (1976/1978/1980) ; Galerie Ruth Schaffner, Los Angeles (1978) ; Montréal (1981) ; Palazzo Nuti, Gubbio (1988) ; Palais d'Ajuda, Lisbonne (1989). Par ailleurs, après avoir résidé et travaillé un an à Montréal (1981), où il donne aussi des cours à l'Université, il est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux en 1982, en même temps qu'il dirige plusieurs séminaires à l'Université de Bordeaux II. Enfin, il est chargé de mission auprès du Centre Départemental de la Culture depuis le printemps 1989.

L'art sert à nous essayer les yeux

Karl Krauss

Si l'on doutait encore que, dans tel champ donné, l'art (l'œuvre d'art) n'avance — je ne dis pas progresse, et n'innove, s'acheminant par métamorphoses, qu'en disjoignant ses composants antérieurs pour en produire de nouvelles conjonctions, le dernier état du travail de Jacques Bernar suffirait à nous en convaincre.

Non seulement ce peintre vient de rompre définitivement avec tous les supports admis et les effets qu'ils impliquent — c'est-à-dire avec l'approche et la consommation accoutumées de la peinture, mais voici qu'il propose une façon unique de donner *champ libre* à la couleur.

*

Tout se passe comme si cet artiste reprenait le cours de la peinture à partir de la révolution impressionniste : au moment où l'art pictural fait *éclater* la couleur. Puisque les peintres de cette école se révèlent, selon G. Granel¹, « les premiers qui ne cherchent pas à se *rapprocher* d'aucune teinte qui les attendrait quelque part, c'est-à-dire sur les choses et telles que celles-ci les possèdent. Chez eux, c'est plutôt la couleur qui possède la chose, parce que chez eux la couleur — toutes les couleurs et toutes les lumières — sont le chemin pour retrouver l'anticipation originelle du sensible » (p. 47). D'où s'explique leur revendication des « couleurs pures » : « Les couleurs pures, ce ne sont pas des couleurs qui sont pures (selon une définition empirique du pur), ce sont de "pures couleurs", des couleurs qui ne sont couleur de rien, qui sont couleur des couleurs. » (p. 49)

Autrement dit, J. Bernar semble partir de cette *re-vue* impressionniste (« *Ne pas voir* d'abord les *objets donnés*, mais en deçà d'eux et avant eux, un grand franchissement du sensible, et comme de la couleur libre et de la lumière libre, c'est là pour eux véritablement voir : *savoir voir*. », p. 41), dans le but de porter plus loin, et jusqu'à notre époque, la libération de la couleur que Cézanne, en particulier, a menée (d')après eux.

1. « Sur la couleur des impressionnistes », in *Les Cahiers du Chemin*, n° 5, janvier 1969, N.R.F., pp. 35 à 52.

De fait, fondant par là, dans l'après-coup, le dépassement de la représentation figurative qu'il avait auparavant accompli, ce peintre s'efforce, désormais, de *distinguer* la couleur de la lumière en les écartant d'abord l'une de l'autre, pour, une fois séparation faite, les retramer autrement : par surimpression et transpénétration. Au moyen d'un nouveau dispositif, grâce auquel il coule des couleurs dans des rectangles de plastique translucide, eux-mêmes pénétrés de lambeaux de fin grillage, afin de les com-poser ensemble. Rectangles minces que l'on peut, au choix, suspendre tels des mobiles, accrocher à un mur, placer sur le sol ou hausser dans les airs.

Ainsi projetée, la couleur ne tend plus à supporter, réfléchir ou capter la lumière, pas davantage à consoner avec elle jusqu'à s'y perdre, mais à la *laisser passer*.

On constate, en même temps, que la présence du blanc, épars mais vive, qui insistait dans « la mécanique des fluides » (nom que l'artiste donnait à sa peinture antérieure), s'est en quelque sorte transportée dans le matériau même du plastique. Matériau *diaphane*, où intervient la couleur en suspension, tandis qu'elle se voit elle-même traversée par la lumière, littéralement.

Dès lors, cette couleur apparaît prise, non plus dans un glaci, mais dans la glace d'une manière d'éther solide et vitré — telles ces « paroles gelées », abordées par Pantagruel et ses compagnons, qui ne demandaient qu'à parler. Au fond, par cette « glaciation », J. Bernar pousse à l'extrême l'inévitable pétrification du flux que répand sur les toiles ordinaires la couleur peinte, puisque, d'une façon ou d'une autre, elle y a coulé — c'est-à-dire a cessé d'y couler. Mais, dans le même mouvement, il rémunère ce malheur, qu'il renverse en une sorte de *cryothérapie* : grâce à la translucidité de la matière utilisée, la couleur, dont la substance se « dégèle » en rencontrant tous les états et les éclats de la lumière solaire ou artificielle, se ranime intensément.

Intensément, car une telle réanimation opère doublement. Sans doute, ici, la couleur ne coule pas, mais elle *s'écoule*. Comme le temps : selon la succession des heures et les variations de clarté qui s'ensuivent. Dans l'espace, aussi : selon que les rectangles, mouvants, posés contre une paroi ou disposés à même le sol, s'exposent, diversement, à la pénombre possible comme à la plus vive luminosité de l'air. Par quoi la couleur, toutes les couleurs changent de luisance et d'aspect ; tandis que leur milieu se modifie au rythme du temps qui passe. Soit une peinture, proprement, *météorologique*.

Peinture glorieuse, de surcroît. En ce que, mettant précisément la couleur « en lumière », elle la *glorifie*. Pour peu que l'on écoute les anciens Grecs, rappelés par Heidegger : « La glorification, le fait d'accorder de la considération à quelqu'un et de manifester cette considération, c'est, en pensant grec : installer dans la lumière et, par là procurer la stabilité, l'être. La gloire n'est pas pour les Grecs quelque chose qu'on reçoive ou non par-dessus le marché ; elle est la manifestation de l'être le plus haut. [...] Si pour Pindare le glorifier constitue l'essence de la production poétique, et si produire de cette façon, c'est « mettre en lumière », cela ne tient en aucune façon à ce que chez lui l'idée de la lumière joue un rôle particulier, mais uniquement au fait qu'il pense et produit poétiquement comme un grec. »²

*

2. *Introduction à la métaphysique*, traduction de Gilbert Kahn, Gallimard, Paris, 1967, ch. IV « La limitation de l'être », pp. 111 et 112.

Véritablement *ajourée*, vouée à l'humeur du temps, ses couleurs épandues dans la transparence d'une matière qu'elles innervent, percée d'une lumière qu'elle filtre en retour, cette peinture retrouve, comme pour les resonger dans notre âge, l'idée et le flamboiement du vitrail médiéval.

(A l'exemple de Verdi proclamant : « Torniamo a l'antico, sara un progresso », ainsi que de tous les créateurs capables de féconder la tradition d'avenirs inconnus avant eux, J. Bernar tient que l'invention artistique doit repasser par le savoir du passé — pour autant que l'on interroge à neuf sa provenance jusqu'à nous.)

Mais, transposant l'armature en plomb des vitraux primitifs et ses cadrages réguliers, le grillage qui joue sporadiquement dans le plastique, loin de cerner, cette fois, la couleur et ses formes, loin de la contenir, articule le *débordement* de celle-ci sur la surface lisse. Cependant que, sous le feuilletage et la vibration des teintes, ladite surface se creuse d'une profondeur que l'on croirait "comprimée" : en attente de ce qui, la déployant, vient l'*illustrer*.

On conçoit, alors, la beauté kaléidoscopique de ces images insensées, dont l'apparaître mobile — selon la guise du jour et le gré de l'emplacement — constitue l'être fluide et labile. Autant dire, déjà, l'être même du Sensible perçu en devenir, que rameuvent les couleurs de leur tournoi renouvelé.

*

Ici la couleur ne travaille plus seulement en tant que couleur-matière, couleur-forme, couleur-chaleur, couleur-réflexe, etc., mais plutôt, rebrassant tous ces effets en les outrepassant, couleur-aimant. Qui attire et inscrit, en l'étal de ses « champs magnétiques », la plus vaste palette possible d'intensités chromatiques, autant que d'affects pluriels sous des impacts variés.

On pensera, d'abord, qu'il s'agit d'une précipitation (une condensation rapide) de ceux du peintre lui-même, indéchiffrables par nature³, et organisés selon des tensions dramatiques qui lui sont personnelles — si l'on veut bien entendre ce "dramatisme" dans l'acceptation particulière que lui prêtait Cézanne (cité par Gasquet) : « La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent. C'est pourquoi elle apparaît toute dramatique aux vrais peintres. »⁴

Sans doute. Mais la turbulence des coloris et l'aléatoire luminosité de ces rectangles élargissent cette *phantasmagorie* aux dimensions, beaucoup plus vastes, de l'impersonnel.

Autrement dit, œuvrant à une manière d'universelle fantaisie colorée (au sens romantique du verbe allemand *fantasieren* : imaginer en improvisant), cette peinture s'ouvre, en l'incitant, à la projection de nos rêves éveillés, qu'elle suspend à distance. Par quoi elle profile en sa texture le phantasme de l'échange pictural en général : ce souhait idéal d'un donnant donnant entre le peintre et son public que suppose le désir de regard (regarder/être regardé), lequel, on le sait, figure avant tout le regard du désir même.

3. Sauf à s'abandonner à des improvisations pythiques pour lesquelles, de nos jours, une certaine vulgate sémiotico-analytique semble devoir remplacer Pindare.

4. in « Le Motif » dans *Cézanne* de Joachim Coasquet, nouvelle édition, Bernheim-Jeune, Paris, 1926, p. 135.

Partant, une comparaison nous sollicite : de même que « le langage a résolu ce problème [celui de la “communication intersubjective”] en créant un ensemble de signes “vides” [les “formes pronominales”], non-référentiels par rapport à la “réalité”, toujours disponibles, et qui deviennent “pleins” dès qu’un locuteur les assume dans chaque instance de son discours. Dépourvus de référence matérielle, ils ne peuvent pas être mal employés ; n’assertant rien, ils ne sont pas soumis à la condition de vérité et échappent à toute dénégation⁵ » — de même l’œuvre actuelle de J. Bernar, étonnante invention d’une *peinture-shifter*, se remplit de toutes les visions subjectives éventuelles, sans en attester aucune en propre.

Si bien que, par-delà même sa qualité non figurative, elle rend caduque en son principe toute tentative d’appropriation, toute tentation d’affiliation à quelque identité ou vérité que ce soit. Préférant, au lieu de signifier le Sens — y compris celui de l’abstraction, qu’elle se veuille « lyrique » ou « minimaliste » —, affirmer la matière du Sensible dans le lacis, splendide, de ses couleurs.

*

Le Sensible, donc. Mais tel qu’il se lèverait, devant nos yeux étonnés, avant sa répartition en choses, sa découpe en figures, sa construction en objets. Soit, ici, les flux élémentaires issus d’un magma originel de couleurs, qui proposent, par le truchement de vitraux à la bigarrure changeante, maintes *versions* de la naissance du sensible et du matin des choses.

Ou encore : vitrifiant — il faudrait oser écrire “verriffiant” — la couleur de telle façon qu’elle se cristallise tout en acquérant reviviscence, J. Bernar, en accord avec ce que Goethe requérait du « physicien », ramène le sensible élaboré-en-monde à la sensualité et au mouvement de son phénomène primordial.

Pour ce faire, il semble avoir remis à jour et en œuvre quelques points fondamentaux du *Traité des Couleurs*⁶. D’après une lecture “brute”, si l’on veut, opérant en deçà de la représentation — hors de laquelle, bien sûr, Goethe n’envisageait pas que la peinture dût jamais sortir.

Quant à la *permanence* de son travail :

« Les couleurs chimiques témoignent d’une longue persistance. Celles qui sont fixés dans le verre par fusion, ou par la nature dans les pierres précieuses, bravent tous les effets contraires et le temps. » (714)

Quant à la *somptuosité* de ses “tableaux” :

« En raison de leur magnificence et de leur énergie particulières, les couleurs physiques et notamment les prismatiques étaient nommées *colores emphatici*. Mais à regarder les choses de près, on peut attribuer à tous les phénomènes colorés une splendeur intense, à supposer qu’ils soient apparus dans les conditions optima de perfection et de pureté. » (693)

Quant à la *force* de leur pouvoir d’affect :

« Pour qu’il éprouve parfaitement ces effets caractéristiques, il faut que l’œil

5. Émile Benveniste, « La nature des pronoms », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 254.

6. Traduit par Henriette Bideau, Triades, Paris, 1973. Les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations de cet ouvrage, renvoient aux paragraphes qui découpent ce dernier au long de ses six sections.

soit entièrement environné par la couleur, par exemple dans une chambre monochrome ; ou bien il faut regarder à travers un verre coloré. On s'identifie alors avec la couleur ; elle crée l'union entre elle, l'œil et l'esprit.» (763)

Quant au *ramage* des couleurs entre elles, assurant la gravitation de leurs compositions :

« Jaune appelle bleu-rouge, bleu appelle jaune-rouge, pourpre appelle vert, et inversement. » (810)

Quant à l'*attrait* "primitif" d'une telle œuvre :

« Les hommes qui vivent dans la nature, les peuples non civilisés, les enfants sont très attirés par les couleurs les plus énergiques, et donc en particulier par le rouge-jaune. Ils ont également un penchant pour le bigarré. Mais la bigarrure apparaît quand les couleurs ont été associées sous leur forme la plus intense et sans équilibre harmonieux. Si cependant *cet équilibre s'établit soit instinctivement, soit par hasard*, l'effet produit est agréable. » (835. Je souligne). Etc.

Peinture à coup sûr *naïve* de J. Bernar. A condition de restituer à ce terme, aujourd'hui galvaudé, la valeur de concept esthétique que lui accordait Schiller, remarquablement explicitée par Nietzsche : « Mais qu'il est rare qu'on atteigne au naïf, à cet englobement total dans la beauté de l'apparence⁷. »

*

En rapport avec la Danse des Muses qui, depuis les Grecs, relie dans sa ronde un art avec l'autre, et dont l'emblème nous a été légué par Matisse, l'œuvre actuelle de J. Bernar non seulement excède la peinture, mais pointe vers deux expériences littéraires que notre présent est loin d'avoir refermées.

D'un côté, disposant les couleurs pour leur fusion, avant qu'elles ne s'organisent dans la vitre de plastique, sans chercher à déterminer ni même savoir comment elles s'y déploieront — i.e. sans vouloir maîtriser l'avenir de leur texte, cet artiste fait signe vers l'écriture automatique des Surréalistes en son « demain joueur »⁸.

De l'autre, par sa recherche de coloris agencés en transparence, induits comme par « transvertébration » dans le matériau qui les donne à voir, toujours en voie

7. A la fin du chapitre 3 de *La Naissance de la Tragédie*, d'où est extraite cette formule, Nietzsche commente ainsi le terme et son concept : « Mais il faut dire que cette harmonie tant désirée des modernes, cette unité de l'homme avec la nature, pour laquelle Schiller a mis en honneur le concept esthétique de "naïf", n'est en aucune manière cet état simple, allant de soi, quasi inévitable que nous devrions *obligatoirement* rencontrer au seuil de toute civilisation, comme un paradis de l'humanité : seule pouvait y croire une époque qui s'ingéniait à voir aussi dans l'Émile de Rousseau un artiste et qui se berçait de l'illusion d'avoir trouvé en Homère cet Émile-artiste élevé au sein de la nature. Partout où nous rencontrons le « naïf » en art, il faut au contraire y reconnaître l'effet suprême de la civilisation apollinienne, laquelle doit toujours commencer par jeter bas un royaume de Titans et terrasser des monstres, et qui doit avoir triomphé, par de puissants mirages et d'agréables illusions, de la profondeur terrifiante de sa conception du monde et de son sens exacerbé de la souffrance. » (tra. Philippe Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris 1977, pp. 51 et 52). Il faut préciser que cette évocation du combat « apollinien », toutes proportions gardées, décrirait assez bien, aussi, la traversée antérieure de J. Bernar.

8. Telle que M. Blanchot en a dégagé la portée dans l'article qui porte ce titre (recueilli in *L'Entretien Infini*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 597 à 619) : « L'écriture automatique : écriture sans personne qui écrit, passive, c'est-à-dire de pure passion, indifférente, car portant en elle toute différence, écriture de pensée (et non pas pensée écrite), dont il n'y a pas à se rendre maître, si elle exclut la maîtrise, de même qu'elle se refuse à toute possibilité d'être mise en jeu autrement que comme jeu désintéressé de la pensée, ne représentant rien, présence fortuite qui joue et permet de jouer. *Jeu* : par ce mot le seul sérieux qui vaille se désigne. Le jeu est la provocation par où l'inconnu se laissant prendre au jeu, peut entrer en rapport. On joue avec l'inconnu, c'est-à-dire avec l'inconnu comme enjeu. Le hasard est le signe. Le hasard est donné dans une rencontre. L'aléa introduit, aussi bien dans la pensée que dans le monde, dans le réel de la pensée comme dans la réalité extérieure, ce qui ne se trouve pas, ce qui ne se rencontre que dans la rencontre. L'écriture automatique est alors l'*infaillibilité* de l'improbable, ce qui par définition ne cesse d'arriver et cependant n'arrive qu'exceptionnellement, dans l'incertitude et hors de toute promesse : en tout temps, mais dans un temps impossible à déterminer, celui de la surprise. » (pp. 604 et 605)

de s'élaner hors de leur cadre, et livrés à tant de mirages lumineux — bref, en nous suggérant que l'être de la couleur consiste en un perpétuel *transparaître*, ce peintre s'approche de la quête de l'essence des choses — essence toujours substantielle et jamais abstraite — entreprise par Proust dans le continué « palimpseste »⁹ de métaphores qui trame *La Recherche du Temps Perdu*.

D'autant que, on l'aura compris malgré l'apparence qui la donnerait pour telle, la couleur, ici, n'est pas simplement ni seulement suspendue dans l'espace, mais d'abord dans le temps. Le temps visé comme mouvement pur, élan de ce qui advient, dont tel ou tel rectangle n'offre ici qu'un instant d'immobilisation qui s'apprête lui-même à se modifier, fragment d'avenir devenant autre, sous les touches mouvantes de lumière. Cependant que, à travers sa présentation changeante, différente et différenciée, la couleur s'y trouve sans cesse différée de sa présence — d'une pleine présence-à-soi, ne se présentant jamais dans l'accomplissement de sa venue, ni le remplissement du désir que J. Bernar ressent d'elle. D'où vient que, sans trêve, ce dernier multiplie ses rectangles en séries de variantes continuées.

Par où, dernière catastrophe, cet artiste dévie aussi la peinture vers la musique : art de *faire passer le temps* à travers tonalités et intervalles du son selon leurs variations possibles. Si bien qu'en l'occurrence l'appellation de *peinture chromatique* ne fera plus pléonasme.

Tout cela revient, en fait, à nous confronter avec un étrange paradoxe : plus on s'ingénie à libérer la couleur, à la rendre absolue, plus celle-ci devient *introuvable* : n'étant pas autre que l'idée substantielle du Sensible dans l'instant même où il ajointe, avec nos yeux, les choses et le monde.

De sorte que, grâce à ce peintre, la peinture commence, aujourd'hui, de se manifester à partir de son impossibilité même.

*

Trois remarques, pour assumer la « bêtise de conclure » :

Comme tous les véritables créateurs, Jacques Bernar *dérange* le genre dans lequel il opère son art, l'obligeant à vaciller entre vitrail et tableau, alors qu'il le rapproche d'autres pratiques artistiques selon de neuves jonctions.

Procurant une nouvelle technique, il la transforme d'emblée en vision (pour rester dans le vocabulaire proustien), par là encore fidèle à Goethe et sa postérité : « Car finalement c'est l'esprit seul qui donne vie à toute technique. » (914)

Peut-être, enfin, nous fait-il assister au déplacement, voire au dépassement, du processus (regrettable) analysé par W. Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁰. Car non seulement il parvient à préserver « l'aura » de ses œuvres, dans l'unicité durable de leur ici-et-maintenant que, à l'évidence, aucun type de reproduction ne saurait atteindre et encore moins capturer, mais il la retourne vers le matériau industriel : ici le plastique, produit le plus banal et anonyme de la technique actuelle, qui ne va point sans acquérir quelque *aura* lorsque la couleur s'infiltré ainsi en lui.

S'infiltré jusqu'à s'y *dé-peindre* elle-même comme le sujet, toujours à venir, et l'objet, toujours perdu, de la peinture.

9. Le mot et l'idée appartiennent à G. Genette : voir son article « Proust palimpseste », in *Figures*, Seuil, Paris, 1966, pp. 39 à 67.

10. Essai recueilli in *Poésie et Révolution*, trad. Maurice de Gandillac, Lettres Nouvelles, Denoël, Paris, 1971, pp. 171 à 210.