

METTRAY

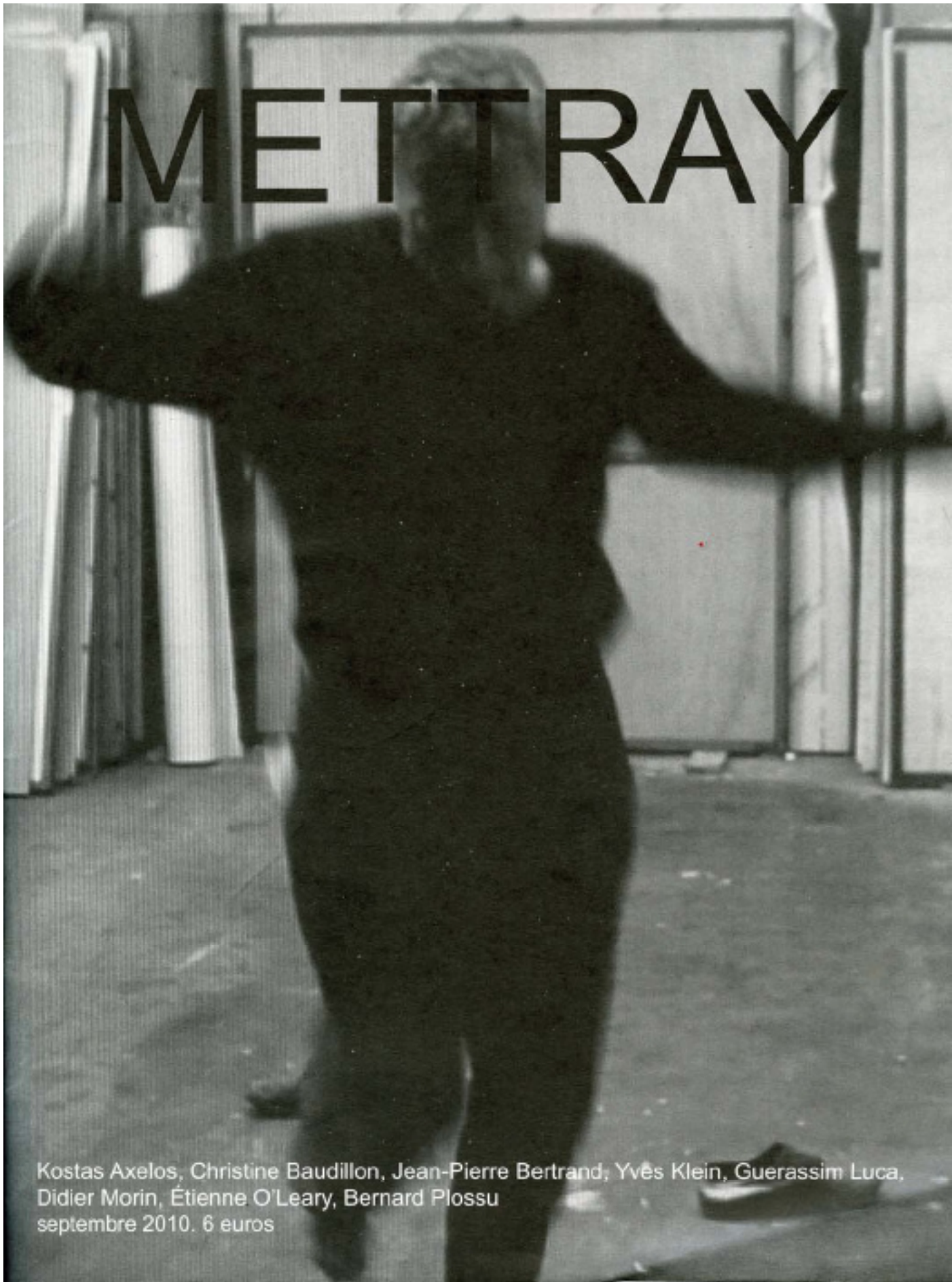
Jean-Pierre Bertrand

Mettray

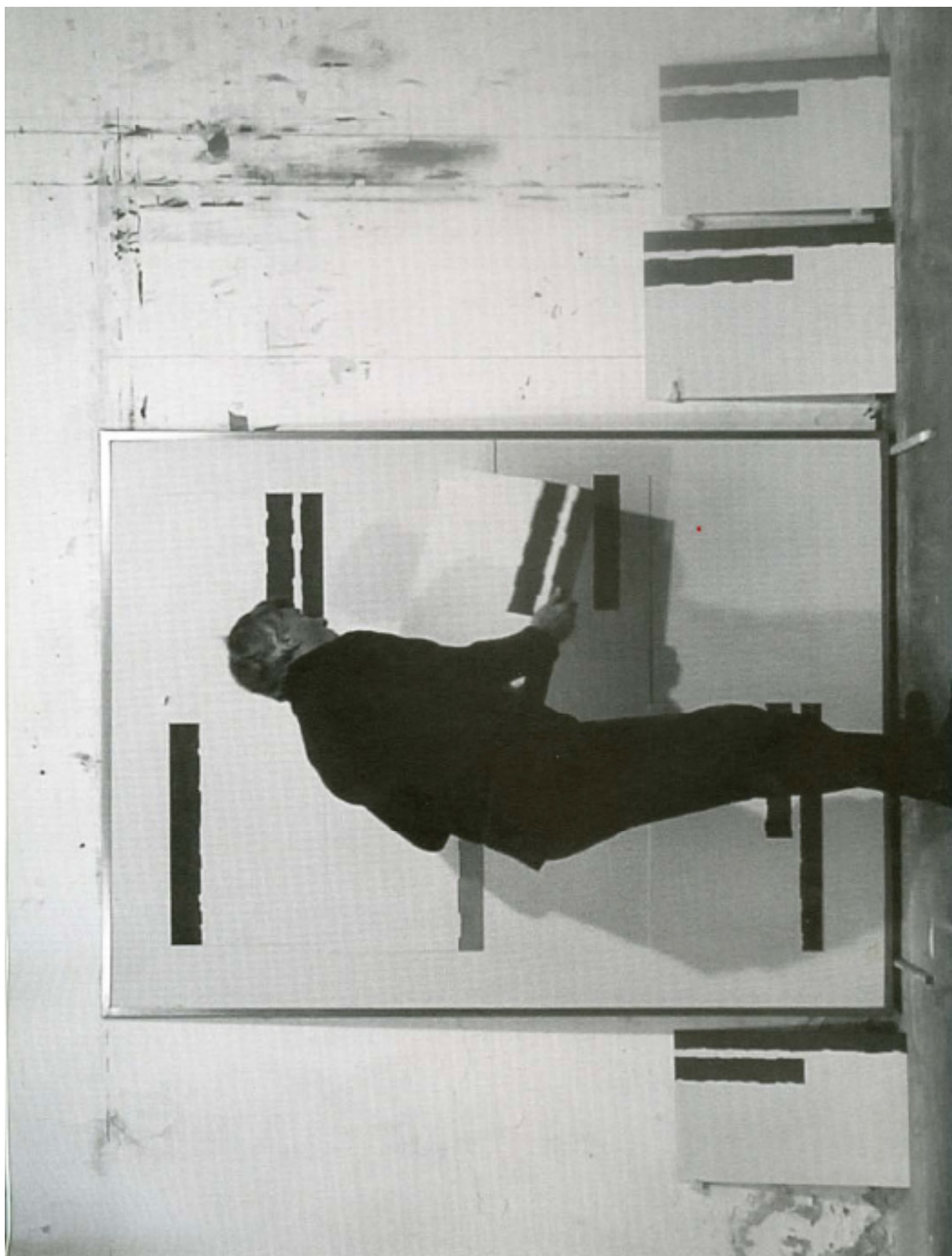
September, 2010

by Didier Morin

METTRAY



Kostas Axelos, Christine Baudillon, Jean-Pierre Bertrand, Yves Klein, Guerassim Luca,
Didier Morin, Étienne O'Leary, Bernard Plossu
septembre 2010. 6 euros



Entretien avec Jean-Pierre Bertrand

Didier Morin. Dans *l'atelier de Jean-Pierre Bertrand* est le film que je viens de tourner. Sa durée est de 45 minutes. Il est construit de 3 séquences filmées dans ton atelier.

Chacune de ces séquences montrent une partie de ton œuvre, et j'aimerais que l'on s'entretienne dessus. Pour commencer, peux-tu me parler des origines de ton travail ?

Jean-Pierre Bertrand. Les origines de mon travail proviennent en partie de mes lectures, et en particulier de ce que certains mots provoquent en moi. La mise en œuvre a correspondu à une rupture, à une disparition à moi même. Je vivais à l'époque, rue de Clignancourt, à Paris. Je parle de cet appartement dans un petit livre qui a été publié par Actes Sud, qui s'appelle *54*. Il n'y avait pas de notion d'atelier à ce moment là... Lors d'un séjour en Forêt noire, j'ai entrepris de photographier le livre *Robinson Crusoe* de Defoe, chaque jour ouvert différemment, et cela pendant un certain nombre de jours. Au mois de mars de l'année suivante je me suis demandé à quel âge Crusoe avait quitté l'île, et je m'aperçu que son âge, 54 ans, correspondait au nombre de photos que j'avais prises l'année précédente en Forêt noire. C'est parce que ce nombre c'était révélé à moi que je fus sensible à l'erreur de Defoe, sur le temps passé de Robinson sur l'île. Il est écrit que Robinson arrive sur l'île à 26 ans et y reste 28 ans. Hors, selon le décompte des dates, le temps qu'il va passer dans l'île correspond au temps qu'il a déjà vécu quand il y arrive. 27 ans et 27 ans. À partir de ce moment là, le chiffre 54 devient une globalité énigmatique qui va engendrer différents travaux, dont les phrases de 54 lettres, comme 27 fait miroir à 27, phénomène de reflet que l'on retrouvera ensuite dans l'utilisation du plexi.

Je fus aussi sensible au passage où Robinson quitte les rivages de l'île, (le mot course en Anglais), pour trouver la source, (Course et source, sont les anagrammes de son nom), qui le mène au planted garden, le lieu planté où il découvre un ensemble de citronniers, dont il boira le jus des citrons. Pour moi le texte s'arrête là. J'ai eu un flash. Crusoe perd son enveloppe corporelle pour devenir lumineux. Donc, d'un côté il y a le chiffre qui ouvre un champ de recherche propre à une arithmétique très simple, et de l'autre, le citron dans son rapport à la lumière...

Dans une exposition, je montrais une boîte de confiserie avec son couvercle fermé, accompagnée d'un texte qui disait que l'espace intérieur de cette boîte était plus grand que tout l'espace où elle n'est pas. Cette boîte dont l'intérieur était peint en noir, contenait un citron qui s'était vidé de lui même, qui n'était plus qu'une enveloppe, également peint en noir.

DM. C'est quelle année ça, c'est vers 1972 ?

JPB. Oui, 1972.

DM. Ton premier atelier tu l'as donc un eu peu plus tard ?

JPB. Dans cet appartement de la rue de Clignancourt, j'investissais toutes les pièces. J'ai fait des lignes de citrons qui allaient de la salle de bain à la cuisine... Rire. Il y avait plusieurs trajets possible. La cuisine, me servait aussi de labo photo. C'est là que j'ai fait la série des 54 rayogrammes avec 54 sucres sur du papier kodaline que l'on ne trouve plus aujourd'hui. Les 54 sucres étaient posés côte à côte en 9 rangées de 6, l'une sous l'autre, ce qui formait à peu près un carré. Pour chaque Rayogramme je retirais 1 sucre de l'ensemble et je le posais n'importe où sur les autres, ce qui faisait une tache blanche à cet endroit là, et un rectangle noir à l'endroit où il avait été retiré. Ça m'a pris une bonne après midi. J'avais laissé la porte de la cuisine ouverte sur le couloir qui communiquait avec la pièce du milieu, dont la fenêtre grande ouverte donnait sur la rue. Le passage de la lumière à travers les sucres était du même ordre que le flux sonore qui venait de l'extérieur. Je dis ça parce que c'est comme ça que je vécu cette après-midi là...

Mon premier atelier ça a été dans un grand espace, une grande pièce dans laquelle je vivais, une sorte de loft, qui était situé rue rue Titon. Un ami disait que j'habitais rue Tot in.

C'est là que j'ai commencé à faire les grands papiers miel, mais aussi des grands papiers citron, et des grands papiers sel. Puis j'ai eu l'atelier de la rue Bellot dans lequel tu as tourné, au début des années 80. Entre temps j'avais déménagé, je ne vivais plus là où je travaillais.

DM. Tu y vas tous les jours ?

JPB. Oui j'y vais pratiquement tous les jours. J'y vais quelques fois seulement pour y être, sans rien produire. Seulement pour participer à sa durée et rentrer chez moi en fin de journée. Être dans l'atelier c'est participer à son volume, et à tout ce qu'il contient. Quelques fois quand j'arrive, j'éprouve une exaltation sensuelle en pénétrant dans le lieu. Il y a souvent eu en moi cette question : là maintenant, va-t-il se passer quelque chose ?

Et bien, c'est le lieu qui provoque des actions qui peuvent m'amener à ce qu'une œuvre se fasse. Il y a une exaltation dans le toucher des papiers, même de leur odeur, et de cette masse coagulante et colorée qu'est la peinture. Mais aussi à creuser le réel à partir du chiffre, en particulier dans la série des équations, $6 = 1$, $5 = 1$, $4 = 1$, $5 = 4$, $4 = 3$, $3 = 2$, et celle des cubes dont les faces répondent à l'énoncé de la phrase de 54 lettres : « Tourner les six faces d'un cube comme on tourne les pages d'un livre ». Il y a un érotisme

Photos des sept pages précédentes. Dans *l'atelier de Jean-Pierre Bertrand*, vidéogrammes de la séquence SCHEME À L'OEUVRE





à coïncider le réel, à aller au delà de l'apparence...

Il m'arrive de ressentir comme un enfoncement dans l'intériorité de ce lieu, une emprise, à tel point que parfois l'idée de regagner mon domicile me semble une épreuve insurmontable.

DM. On pourrait parler maintenant des séquences qui composent le film, et tu pourrais commencer par celle qui s'appelle *papier miel*, dans laquelle je t'ai filmé en train d'imprégner des bandes de papiers avec du miel.

JPB. J'utilise des rouleaux de papier non encollé que j'ai du mal à trouver aujourd'hui. Ceux que j'utilise actuellement viennent si je me souviens bien du journal l'Equipe. Ils mesurent 1,65 m. Ces grands rouleaux, debout dans mon atelier, je les appelle Les Dames Blanches. Il y a quelque chose de fantomatique dans leur présence. Ils ont à voir avec l'homme de par leur stature. J'en retire des lais, et les nourrit soit de sel, de citron ou de miel. Le papier citron est lié à Crusoe, à sa découverte du planted garden, le papier sel, c'est la mer qui l'entoure, et le miel d'origine animal par rapport aux deux autres qui sont végétal et minéral.

Chaque lai mesure environ 3,20 m parce que c'est la hauteur des poutres où je suspends les papiers. Pour le *papier miel* que tu as filmé, je mélange du miel à de l'eau bouillante, une juste quantité de miel, sinon le papier colle. Ce liquide je l'applique bouillant avec un pinceau. Là, le papier inerte devient vivant et lorsqu'il est sec, il est plus épais et il est froid... Le papier imprégné devient le réceptacle de la masse plasmique rouge.

DM. Il arrive aussi que tu le montres simplement roulé comme tu l'as fait dans l'exposition au CIPM, ou tu l'as montré dans une vitrine.

JPB. Oui, la présence physique, la présence douce des rouleaux.

DM. Dans le film, à un moment tu retournes une feuille, et le son de cette feuille emmiellée est tout à fait différent, plus sourd, dû à sa charge.

JPB. Oui parce qu'il est nourrit. Il est à la fois papier et miel.

DM. On te voit dans le film dérouler du papier, et l'idée de déroulé, on la retrouve dans ces grands rouges, dans leurs formats.

JPB. Il y a beaucoup de travaux qui ont avoir avec le rouleau, avec quelque chose qui se déroule d'un côté pour s'enrouler de l'autre, ça voudrait dire qu'il est nécessaire qu'une chose disparaisse pour qu'une autre apparaisse, et cela en même temps. Quant au format des rouges, il y en a 2. L'un, c'est la moitié d'une feuille de 3 mètres sur 2, donc 1,50 m par 2 m, et l'autre c'est 1,65 m sur 2,80 m. Le plus grand, correspond à un rapport de 1,73 entre sa

hauteur et sa largeur, et je dis que ce rapport est le début d'un déroulement. C'est en gros la diagonale d'un cube, c'est le début d'un déroulement vers le haut, étant donné que ces formats sont toujours présentés au mur très bas, pas du tout comme un tableau, comme s'ils décollaient du sol. Une sorte d'assemblage...

DM. Parles moi de la fabrication des rouges ?

JPB. Oui, mais je voudrais encore parler du papier miel, du soin qu'il faut pour l'enduire, et de sa fragilité. Malgré tout il faut y aller carrément, pour que ça pénètre dedans. Les lais peuvent se déchirer à tout moment.

DM. Tu commences par le bas ?

JPB. Oui je commence par le bas, parce que si je commence par le haut, pendant l'application, un surplus d'eau chaude emmiellée peut couler le long du papier, et là où les coulées ont refroidi, le papier ne pourra plus absorber le liquide quand je l'appliquerai dessus, et cela se verra, la texture n'étant plus la même. Et je progresse comme ça jusqu'en haut. Le papier devient une sorte de peau. Lorsque je le récupère, il n'est pas du tout gluant à la main, non, il est froid et épais. *

DM. Et la réalisation des rouges ?

JPB. Sur le papier miel étendu à plat j'applique la matière en la frappant. J'aime dire qu'il faut exténuer la matière, et faire disparaître la surface sous la masse plasmique, une sorte de boue d'acrylique rouge mélangé à du miel comme liant, qui infiltre l'épaisseur du papier qui est devenu poreux par le miel. En même temps je ne voulais pas être filmer en train de surfacer, de peindre une étendue. Du coup la séquence que tu as montée, est une suite de gros plans courts filmés à la main au dessus du pinceau. On a la sensation de quelque chose de rapide, même assez violent, très physique en fait. Lorsque la surface est totalement recouverte, elle est positionnée verticalement contre le mur. A un certain moment du séchage, j'applique un plexiglas contre le papier.

DM. Physiquement ?

JPB. J'y vais avec tout le corps pour que le contact se fasse, avec les jambes, les genoux, ma tête, tout le corps. C'est faire en un bref instant l'expérience de la frontalité, où le plexiglas révèle des humeurs, des effluves dues à la pression, de minuscules particules matérielles qui semblent décollées de la surface en deçà du plexi vers le spectateur. L'œil devient tactile dans une expérience de la visibilité où il y a dédoublement avec la sensation du toucher... Le plan, dans sa bidimensionnalité est face à tout l'espace qui l'entoure et qui s'y reflète. Cerné d'une cornière de fer, il sera appliqué contre le mur et non pas suspendu comme un tableau. C'est un objet plat au mur. Je me sens plus proche de l'objet que du tableau, plus sculpteur que

Photos des deux pages précédentes. Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand, vidéogrammes de la séquence ROUGE 01169

peintre. Je crée un faible rendu volumétrique, une faible épaisseur, ici celle du plexiglas, pour mieux rendre compte du concept de surface. Et j'aime entretenir cette ambiguïté. Maintenant j'aimerais dire comment je nomme les rouges. Je les nomme ROUGE suivi des chiffres de la date où ils ont été fait. Si je prends celui que tu as filmé, on lit ROUGE 01169...

DM. Il a été fait le 19 juin 2010.

JPB. Donc 19, 6, 10. Je mets ces 5 chiffres dans l'ordre de 0 à 10. Ça fait : 0-1-1-6-9. Si ça avait été le lendemain, le 20 juin 2010, ça aurait été : 00126. La date se perd, et à partir de ces chiffres on peut faire autant de dates possibles. On est plus dans une continuité spatio-temporelle...

DM. La première séquence du film est consacrée à tes derniers travaux. Peux-tu me parler de cette séquence que tu appelles SCHEME A L'OEUVRE ?

JPB. SCHEME est en même temps le titre de l'ensemble des 9 formats, et le titre de chacun d'eux. Scheme vient du grec schéma, qui veut dire figure. Il a la même sonorité que le mot hébreu shem qui veut dire nom.

SCHEME est constitué de plaques de plexiglas peintes de couleur parchemin, qui laissent apparaître des bandes horizontales colorées, or, rouge et brun. Ces plaques sont

collées sur un plexiglas de même format que les ROUGE également peint d'acrylique parchemin, laissant aussi apparaître une bande d'une des trois couleurs. Tous les SCHEME sont constitués de manière identique, seul change la distribution des couleurs d'une plaque à l'autre. Face à nous SCHEME est la présence d'un espace énigmatique.

SCHEME A L'OEUVRE rend compte de l'enjeu de chaque surface lorsque devant la caméra je déschématise l'ensemble par un jeu de substitution de plaques...

DM. Considères-tu cette série terminée ?

JPB. Je travaille dessus depuis 2 ans, et je continue. J'ai le sentiment que certaines combinaisons éprouvent le désir d'être réalisées.

Entretien réalisé le 23 et 24 août 2010 à Marseille.

Dans l'atelier de Jean-Pierre Bertrand, vidéogramme du film, 2010

