

Grégoire Bergeret

Revue de presse nationale
(extraits)

“Les petits plats dans les grands”, Julie Portier, in *Le journal des arts* n°292, 28 novembre au 11 décembre 2008, p.14

AMIENS ■ Le cabinet d'amateur s'installe dans l'espace public à Amiens, où le FRAC Picardie consacre une exposition à la collection de dessins de Florence et Daniel Guerlain, tandis que le Musée de Picardie accueille un échantillon de la collection d'art contemporain de Jannick Thiroux. Ces expositions, par le déplacement qu'elles opèrent du privé au public, offrent un double regard original sur l'art contemporain, mais sont aussi l'occasion de raviver une réflexion sur la relation du musée à la collection privée. L'histoire montre que leurs destins sont intimement liés. Alors qu'elle en assume le rôle pédagogique avant sa création, à mesure que se développe le musée, la collection privée s'affirme par l'originalité de ses choix, confiés à la souveraineté du goût. Devenant bientôt le contraire de l'institution qui abrite un art consacré, la collection privée reste paradoxalement le seul allié de son renouvellement. Aujourd'hui, alors que l'art contemporain est représenté et promu dans de nombreuses institutions, quel rôle la collection privée joue-t-elle dans l'espace public ? Ces expositions montrent qu'elle est toujours en avant-poste sur la création en dévoilant de méconnus talents, illustrés ici dans les surprenantes céramiques d'Elsa Sahal (au Musée) ou les exquises vanités du jeune Thomas Lerooy (au FRAC). La collection privée nourrit la collection publique. Jannick Thiroux donnera, en effet, plusieurs œuvres au Musée de Picardie.

Krzysztof Pomian, spécialiste de la question, note ainsi « à la fois l'inséparabilité de la collection particulière et du musée, et l'incompatibilité des principes qui les régissent » (1). En effet, leurs logi-

Engagements Les petits plats dans les grands

À Amiens, la collection privée se déguste au Musée dans deux expositions où sont mis à l'honneur les choix de Florence et Daniel Guerlain et de Jannick Thiroux

Vue de l'exposition « Anatomie, les peaux du dessin », avec, de gauche à droite : Daniel Dezeuze, *La Vie amoureuse des plantes* ; Sandra Vásquez de la Horra, ensemble de 33 dessins dissociables ; Javier Pérez, *Metamorphosis*.

© Photo : FRAC Picardie - André Morin.



ANATOMIE, LES PEAUX DU DESSIN, jusqu'au 17 janv. 2009, FRAC Picardie, 45, rue Pointin, 80041 Amiens, Tél. 03 22 91 66 00, du lundi au vendredi 14h-18h. Cat. 159 p., ISBN 2-912258-08-1.

DES CERTITUDES, SANS DOUTE(S), jusqu'au 31 décembre, Musée de Picardie, 48, rue de la République, 80000 Amiens, Tél. 03 22 97 14 00, du mardi au dimanche 10h-12h30 et 14h-18h. Catalogue à paraître.

ques opposent le choix argumenté à l'achat compulsif (« *Je sais que j'ai un besoin vital de cette œuvre, mais je ne sais pas pourquoi* », confie Jannick Thiroux), l'évaluation historique au seul jugement du goût, le classement à l'accumulation... Ainsi, le premier défi posé par ce déplacement de la collection au musée est celui de son exposition. Sylvie Couderc (disparue cet été) y répondit par une scénographie qui mime l'espace domestique ; « *c'est comme à la maison, mais différemment* », note le collectionneur. Yves

Lecointre au FRAC, par une sélection et un accrochage qui opère des rapprochements thématiques (le corps, les rêves d'architecture, les mythes), distingue de l'ordre dans le désordre, et fait ainsi émerger du sens. L'exposition « délocalisée », confiée à l'œil et à la logique du musée, invite donc la collection à réfléchir sur elle-même, et penser son évolution. Ce dialogue fertile pourrait revisiter la formule de Pomian : le musée et la collection seraient inséparables car incompatibles dans leurs principes.

La saveur des expositions du FRAC et du Musée de Picardie cacherait-elle son ingrédient secret dans la nature même de la collection particulière, dans son infaillible logique : la passion ? Elle en est la pièce maîtresse, en arrière-plan de chaque œuvre, qui trahit des obsessions, à l'image d'un mur entier recouvert de dessins de Javier Pérez (« *Metamorphosis* » au FRAC). Elle témoigne des amitiés (celle de Jannick Thiroux et Erik Dietman), et, dans les deux collections, exhale un goût pour le thème du corps, un appétit pour la sensualité des matières, instaurant un rapport charnel à l'œuvre. L'émail lisse des céramiques de Jannick Thiroux ou les « peaux » écorchées des feuilles des Guerlain dessineraient-ils en creux le portrait de ces collectionneurs – au passage, tous cosmétologues ? Ces peaux revêtent les épidermes les plus variés, étirant la définition du médium. Elles sont fumée et collage dans *Vixsmudh* de Tony Oursler ou prodigieuses coulures dans les encres de

Roland Flexner, quand apparaissent d'improbables paysages aquatiques. Le dessin à lui seul, présent dans ces deux collections, convoque l'intimité du rapport à l'œuvre que l'on savoure ici. « *Là où le geste n'a aucun repentir* », note Daniel Guerlain, le dessin matérialise la mince interface entre l'idée et le trait. Il recueille les pensées secrètes sur la vie et la mort dans le rouge et le noir des feuilles de Javier Pérez. Il donne vie aux rêves d'architectures, aux spéculations utopiques. Il nous raconte des histoires mêmes, comme celles des « poupées bizarres » de Jean-Luc Verna, sorties d'un conte de fée dilué au vitriol... « *Pour moi, c'est de la littérature* », confie Daniel Guerlain.

Julie Portier

(1) « L'art vivant, les collectionneurs et les musées », In *Passions Privées : collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, décembre 1995 – mars 1996/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris : Paris Musées, 1995.

ANATOMIE

Collection Florence et Daniel Guerlain

→ Commissaire de l'exposition : Yves Lecointre, directeur du FRAC Picardie
→ Nombre de dessins : 210

DES CERTITUDES

Collection Jannick Thiroux

→ Commissaire de l'exposition : Sylvie Couderc
→ Nombre d'œuvres : 52

Galerie Claudine Papillon, entretien avec Grégoire Bergeret, in *Code d'accès à Slick*, hiver 2008, p.45

Claudine Papillon Galeriste

QUAND ET POURQUOI AVEZ-VOUS DÉCIDÉ D'OUVRIR VOTRE GALERIE? En 1989, après dix ans de collaboration avec la Galerie Barna, c'était logique.

QUEL EN EST LE FIL ROUGE? La poésie, assez déviée, il est vrai, l'humour aussi.

QUE RECHERCHEZ-VOUS DANS LE TRAVAIL D'UN ARTISTE? Pour citer Vassily Kandinsky : « Un artiste doit exprimer ce qui est propre à lui-même, exprimer ce qui est propre à son époque et exprimer ce qui est propre à l'art. »

PENSEZ-VOUS QUE « L'ART SAUVERA LE MONDE »? Plutôt oui, sinon j'aurais fait la révolution.

QUE VOUS ÉVOQUE LE MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN EUROPÉEN ACTUEL? Trop mercantile.

COMMENT SE CRÉE LA COTE D'UN ARTISTE? La galerie en accord avec l'artiste détermine les prix que, personnellement, je souhaite raisonnables au début, puis au fil des vents nous augmentons pour que l'artiste puisse vivre normalement de son travail. Au-delà, l'offre et la demande jouent un rôle.

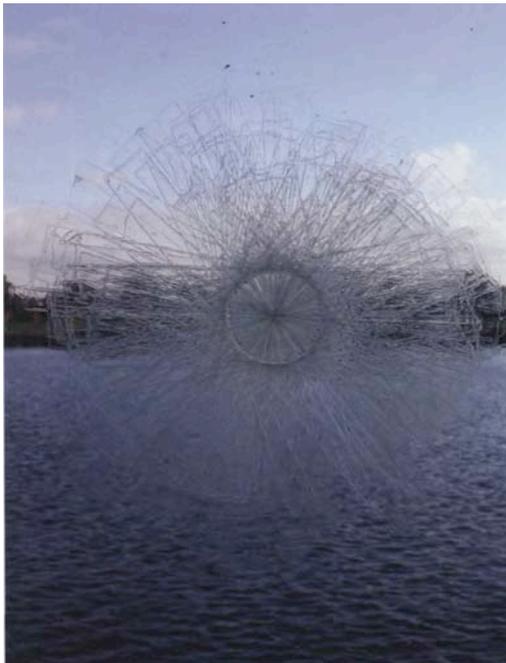
Grégoire Bergeret Artiste

COMMENT ÊTES-VOUS DEVENU ARTISTE? On commence par dessiner au collège. Je veux en venir là, c'est-à-dire éliminer l'idée d'une vocation qui vous tomberait dessus. Une voie normale, une école des beaux-arts qui, quelques années après, ne s'appelait plus qu'une école d'art. Ainsi, de 2000 à 2005, comprendre que tout progressivement se met à dépendre de la pensée. Le dessin en est la première expression, mentale. Je suis devenu artiste le jour où j'ai renoncé à l'évidence soufflée par mes acquis, le modèle vivant représenté sur ma feuille était devenu un monstre.

COMMENT SITUEZ-VOUS VOTRE ŒUVRE À L'AUNE DE L'HISTOIRE DE L'ART? Je reprendrai volontiers la phrase de Nauman : Tout ce qui est dans l'atelier de l'artiste est potentiellement de l'art, en éliminant l'atelier il reste la pensée que tout ce que je touche, je vois, je sens comporte un coefficient d'art. Je me sens impliqué dans l'histoire de la sculpture, tout comme on ne peut renoncer à tenir un verre à la main, s'asseoir à une table ou traverser une place.

QUELLES SONT VOS SOURCES D'INSPIRATION? C'est justement dans l'inspiration que peuvent s'exprimer l'inconscient et les choix subjectifs. Plus que dans la réalisation qui ne doit pas être soumise à ce régime, l'inspiration n'a de sources que multiples et profuses.

PENSEZ-VOUS, COMME DOSTOÏEVSKI, QUE « L'ART SAUVERA LE MONDE »? Dostoïevski a donné à l'art Raskelnikov, un personnage en quête de rédemption, qui est prêt à commettre l'irréparable pour parvenir à ses fins. Bresson a réalisé *Pickpocket* en écho à *Crimes et Châtiments*. Le personnage de Pickpocket, comme Raskelnikov, n'a rien chez lui, sa porte ne ferme plus, il exerce son art à l'extérieur, mais la morale tombe comme un couperet, ils ne pourront perdurer. À ce moment précis je ne crois plus à cette idée de sauver le monde. Il apparaît dramatiquement réel que l'époque crée son problème, aujourd'hui je me soucie moins d'influence que d'individualité, c'est-à-dire pouvoir exercer activement une forme d'art, je me dois d'intéresser le monde.



Grégoire Bergeret Impact 2006
montage sur vitre scotch 30x30cm
courtesy Galerie Claudine Papillon

“Parfum / Jean-Claude Ellena – Le nez dans l’eau”, Denyse Beaulieu, in *Particules n°21*, octobre novembre 2008, p.10

PARFUM / JEAN-CLAUDE ELLENA – LE NEZ DANS L’EAU

QUAND *QUE SAIS-JE?* PUBLIE UN LIVRE SUR LE PARFUM, C’EST LUI QUI L’ÉCRIT. QUAND BEAUX-ARTS INTERVIEWE UN «NEZ», C’EST ENCORE LUI. GRÂCE À UN DISCOURS AUSSI LIMPIDE QUE SES COMPOSITIONS, LE PARFUMEUR-MAISON D’HERMÈS EST LA PREMIÈRE STAR MÉDIATIQUE DE SON MÉTIER. PROFIL D’UN INTELLO QUI RÊVE DE CAPTER LE PARFUM DE L’EAU.



L'industrie du parfum est régie par l'omerta. Silence des labos sur les formules : même les sociétés qui les vendent sous leur marque ne les connaissent pas. Secret défense sur les composants synthétiques qui représentent au moins 90% de ces formules, pour ne pas «briser le rêve» de consommateurs épris d'orchidées noires et autres pavots bleus de l'Himalaya. Les parfumeurs commencent à peine de sortir de l'ombre depuis que les communicants ont compris, notamment sous la pression des blogs spécialisés, qu'on pouvait faire des stars de ces artistes de la molécule...

D'où le buzz médiatique créé autour du parfumeur-compositeur grassols Jean-Claude Ellena, particulièrement bon client pour ce genre d'opération.

Outre son talent indéniable, trois raisons à cela. D'abord, il est, depuis 2004, sous contrat exclusif chez Hermès, ce qui permet à la maison de le pousser sous les spots. Ensuite, il est séduisant, disert et excellent pédagogue. Enfin, son style – à l'oral et dans les flacons – le rend particulièrement *lisible*, exception rare dans un art qui peut sembler tout bête quand on ne cherche qu'un sent-bon, mais qui devient redoutablement opaque lorsqu'on tente de le décrypter.

Car peu de gens prennent le temps de s'intéresser au nez, de mémoriser des arômes et d'analyser leurs facettes. Le feraient-ils, qu'ils se retrouveraient quinauds devant des produits de synthèse auxquels seuls les professionnels ont accès. Or Jean-Claude Ellena excelle à démystifier son métier, tout en faisant comprendre qu'il est diaboliquement compliqué. Lorsque Chandler Burr, critique parfums du *New York Times*, lui demande de suivre sur une année la création d'*Un Jardin sur le Nil*, il se prête volontiers à l'exercice. De même, il dévoile sans façon sa méthode et les composants de sa palette dans son *Que Sais-je?* consacré au parfum (ou, diraient les mauvaises langues, à Jean-Claude Ellena).

Sur la question épineuse des synthétiques, il ne fait pas non plus sa mijaaurée. En présence des journalistes, il se livre souvent à des numé-

ros d'illusionniste : approcher deux touches imprégnées de substances de synthèse pour produire une troisième odeur. Fructose + éthyl maltol = fraise. Patchouli + octène 1-OL-3 = humus. Linalool + anthranilate de méthyle = fleur d'orange. Tour de passe-passe qui illustre parfaitement le style Ellena, qu'on pourrait résumer en trois mots : transparence, minimalisme, traçabilité.

TRANSPARENCE : LA MÉMOIRE DE L'EAU (DE TOILETTE)

Si aucun parfumeur n'en a autant joué, ce n'est pas uniquement pour se mettre en valeur, comme le chuchotent certains de ses confrères. Car la transparence est l'essence de son style.

De son propre aveu, Jean-Claude Ellena rêve de réaliser le parfum de l'eau - antithèse même de la grande parfumerie, voire du parfum tout court.

Bien vu. Une majorité de consommateurs recherche un parfum qui ne sente pas le parfum. D'où l'usage massif des muscs synthétiques utilisés dans les lessives, que notre mémoire olfactive associe à la propreté (*Jean-Paul Gaultier Classique* en serait presque entièrement composé).

Ellena n'est pas le premier à vouloir faire le parfum de l'eau : c'était le brief donné par Issey Miyake pour *L'Eau d'Issey* (1992). Or, l'eau n'a pas de parfum. On évoque donc l'ozone et les embruns grâce à la Calone, molécule à odeur de melon et d'iode, désormais galvaudée jusqu'à la nausée.

Ce matériau ne figure pas à la palette d'Ellena, qui préfère saturer ses compositions d'odeurs à la fois végétales – le biophysicien et critique de parfums Luca Turin les appelle ses «accords potagers» – et curieusement aqueuses. Pastèque, figue, mangue, feuille de tomate, carotte, poivron... Même pour produire l'accord cuir de *Kelly Calèche*, il écarte les matériaux habituellement utilisés. L'illusion (tellement subtile qu'elle n'est pas perceptible à tous les nez) est créée grâce à des notes florales : iris, fleur de cassie et rose-liane. Les effluves ani-

maux, charnels, *indécents* du grand style français ne figurent plus au menu : on passe au vert, au végétalien. Et l'on nage dans les notes aquatiques, le fruit pressé, le pétale gorgé de pluie. A tel point que l'on songe au verbe préféré des pubs pour produits de beauté : Jean-Claude Ellena nous *repuise* le nez.

MINIMALISME : DES HAÏKUS MOLÉCULAIRES

«Créer, c'est interpréter les odeurs en les changeant en signes, et que ces signes véhiculent du sens ; l'odeur du thé vert devient signe du Japon, la farine signe de peau, la mangue signe de l'Égypte», écrit Jean-Claude Ellena.

Son esthétique est celle du raccourci : produire le maximum d'effet avec le minimum de composants. Seuls ses confrères sont à même d'apprécier pleinement une telle virtuosité technique (d'où, sans doute, l'exhibition médiatique de ses prouesses avec les synthétiques). Ce vocabulaire délibérément restreint – sa palette est passée, au fil des ans, de 1000 à 200 ingrédients – sert à composer des formules de plus en plus abrégées. Ce qui a par ailleurs l'avantage de simplifier le processus d'approvisionnement et de fabrication.

Mais Ellena pousse plus loin, dans une espèce de coquetterie du minimalisme, cet appauvrissement de la matière. Pour *Un Brin de Réglisse*, dernier-né de la collection Hermèsence, il demande aux laboratoires Monique Rémy d'extraire, des quelques 300 molécules de l'essence de lavande, les cinq ou six qui l'intéressent. Sur ce squelette, il greffe la réglisse, l'une des facettes de la lavande. Procédé par association, proche de l'écriture poétique : *Quand je froisse des feuilles de géranium entre mes doigts, je sens certes le géranium, mais aussi la truffe noire, truffe qui m'évoque le goût de l'huile d'olive ; celle-ci me rappelle l'odeur du castoréum, laquelle a des odeurs fumées de bouleau, etc. L'association du bouleau et du géranium est un accord digne d'intérêt.*

Cette méthode est d'autant plus manifeste

dans les Hermessence qu'ils ne se composent que d'un accord principal, énoncé par leurs noms : *Rose Ikebana*, *Poivre Samarcande*, *Ambre Narguilé*. Le client peut donc, non seulement se sentir le nez plus intelligent, mais aussi faire le lien avec le design et l'art moderne (d'où *Beaux-Arts*).

La ligne compte d'ailleurs de magnifiques compositions : *Osmanthe Yunnan*, qui allie l'abricoté de la fleur d'osmanthus au thé chinois fumé pour créer un effet doucement lacté ; *Vétiver Tonka*, qui réchauffe l'odeur de sueur un peu terreuse du vétiver des notes de foin, de noisette et de tabac de la fève tonka. Mais ce jeu de correspondances tourne parfois au décharné par excès de raffinement. Un pas de plus, et l'on est dans le non-parfum...

TRAÇABILITÉ : LE REALITY-SHOW DE L'INSPIRATION

Si Jean-Claude Ellena se refuse aux accords abstraits de la grande tradition, il se défend tout autant de reproduire la nature telle quelle. Depuis ses premiers grands succès – comme *L'Eau Parfumée au thé vert* de Bulgari en 1992, évocation de l'odeur de la boutique Mariages Frères – ses aquarelles olfactives sont néanmoins des reconstitutions hiéroglyphiques d'atmosphères.

Depuis son entrée chez Hermès, cette genèse dans le réel est dûment documentée, ce qui renforce encore la lisibilité de ses parfums en les affectant de surcroît d'un coefficient d'exotisme. *The Perfect Scent* de Chandler Burr relate, à ce sujet, un épisode d'un certain comique involontaire. Pour trouver l'inspiration d'*Un Jardin sur le Nil*, Ellena s'envole vers Assouan avec des gens d'Hermès, un photographe et une équipe de tournage censée immortaliser l'eureka. Or, Ellena a beau humer tout ce qui lui passe sous

le nez, il ne trouve pas... Jusqu'à ce qu'il soit sauvé par une odeur de mangue verte, débusquée lors d'une excursion sur le Nil. Même éphémère pour *Un Jardin en Méditerranée* : une jeune fille déchire une feuille de figuier pour ta respirer avec volupté. Idem pour *Un Jardin après la Mousson* : il doit se rendre jusque dans les lagunes du Kerala pour trouver la fleur qui lui permettra de «mettre la pluie en odeur».

On peut se demander à quel point cette quête de l'inspiration *in situ* est imposée à Ellena afin de créer une narration authentifiant le rapport entre sa composition et le thème annuel aquatique choisi par Hermès (la Méditerranée, les fleuves, l'Inde). Et l'on se dit qu'il aurait pu tout aussi bien rester dans son laboratoire de Cautis : où qu'il aille, Ellena refait toujours de l'eau d'Ellena.

PAR DENYSE BEAULIEU

A LIRE : GRAM DE MUSC, [HTTP://GRAMDEMUSC.BLOGSPOT.COM](http://GRAMDEMUSC.BLOGSPOT.COM).

LES PRINCIPAUX PARFUMS DE JEAN-CLAUDE ELLENA :

- L'EAU DE CAMPAGNE SILEY (1978)
- FIRST, VAN CLEEF & PIPERIS (1978)
- DECLARATION, CARTIER (1982)
- EAU PARFUMÉE AU THÉ VERT, BULGARI (1992)
- ANGÈLES QU'EST-CE QU'IL FAIT, FROGÈRE MAILLÉ ÉDITIONS DE PARFUMS (2000)
- L'EAU D'ISSEY, ISSEY MIYAKE, MAISON DE PARFUMS (2000)
- BOIS SABLE, L'AMERICAN PARFUMIER (2000)
- IRIS D'OR, IRIS DE BEAUMONT, DOMANTOIS ET ROSE PIVOÛRE, THE DIFFERENT COMPANY (2003)
- UN JARDIN EN MÉDITERRANÉE, HERMÈS (2003)
- UN JARDIN SUR LE NIL, HERMÈS (2004)
- TERRA D'HERMÈS, HERMÈS (2005)
- KELLY CALÈCHE, HERMÈS (2007)
- UN JARDIN APRÈS LA MOUSSON, HERMÈS (2008)

ILLUSTRATION : BRIGITTE BERGERET, LE VERRE D'EAU, 2008, 50 X 40 CM. PHOTO NÔMÉRIQUE 1/8, COURTESY © GALERIE CLAUDE PAPPOLON

EXPOS / GRÉGOIRE BERGERET – ACTIONS / RÉACTIONS

DU 12 JUIN AU 26 JUILLET DERNIER, LA GALERIE CLAUDINE PAPILLON PRÉSENTAIT LA PREMIÈRE EXPOSITION PERSONNELLE DE GRÉGOIRE BERGERET, *NE RIEN FAIRE, MAIS QUE RIEN NE SOIT PAS FAIT*. L'ARTISTE Y DÉVOILAIT UN ENSEMBLE D'ŒUVRES EMPREINTES DE MINIMALISME ET D'ARTE POVERA, BASÉES SUR DES PROCESSUS MELANT ARTISANAT ET EXPÉRIMENTATIONS.



Dans la famille des « artistes de moins de 30 ans », je demande Grégoire Bergeret. L'expérimentation se trouve au cœur des travaux pratiques de cet artiste né en 1980 et diplômé de l'École d'art d'Annecy en 2005, qui mérite bien qu'on le qualifie, au premier degré bien entendu, de *manipulateur*. Scanner une tranche de jambon, enseigner la géométrie à un chat par le biais du tennis, piper un dé pour faire sept à chaque coup ou encore fabriquer des cheveux de cire constituent quelques-unes des nombreuses, car quotidiennes, micro expériences ludiques et absurdes auxquelles il se livre dans son atelier bruxellois. La transfor-

mation, qui induit une part de hasard, permet bien souvent de souligner le décalage qu'il peut y avoir entre une action et son résultat. Voire entre l'idée d'une action et l'action réellement menée. C'est à cette distorsion – phénomène devenu courant au sein de notre société de l'information et de la communication où la réalité se trouve absorbée par une masse prodigieuse d'informations et apparaît bien souvent déformée – que l'œuvre de Bergeret s'astreint, sans trop savoir où cela la mènera – sinon, à quel bon l'expérience ? –, sondant ainsi ce qu'il reste du réel à travers ce qui en est rapporté. En 2007, l'artiste conçoit *Le Magnétisme des repères*, un projet de papier peint sur lequel s'inscrit sur fond blanc une trame régulière de grillage, déformée par l'effet d'un double champ magnétique simulé par un programme informatique et reprise manuellement. En 2005, il se livre à une série de tentatives de partie de jambes en l'air consistant à effectuer un coulage automorphique en plâtre dans une paire de collants, dont naîtront finalement *Les Jambes en l'air* – car présentées la « tête » en bas – absolument infidèles à leur modèle.

Le jeu – de mots notamment –, inhérent à la pratique de Grégoire Bergeret, ne doit pas occulter la violence, toujours contenue, dont parlent nombre de ses œuvres, principalement à travers le motif omniprésent de l'explosion. Dans *No Pictures available* (2007-2008), l'artiste réalise sur ordinateur des images d'explosion en distribuant manuellement sur une surface vide chaque pixel selon l'intensité du feu, partant du cœur de l'impact vers la périphérie. Cela donne de grands tableaux de papier blanc plastifiés puis contrecollés sur aluminium, dont il faut s'approcher de très près pour pouvoir distinguer les minuscules particules noires qui les ponctuent. Également présentée

à la galerie Claudine Papillon cet été, *Hole in the Head*, l'une des dernières pièces conçues par l'artiste, montre un miroir brisé par l'impact qu'aurait provoqué quelque projectile mortel. Dans *Impact* (2006) justement, il pose sur une vitre des dizaines de morceaux de scotch transparent passant tous par le même point, créant ainsi l'illusion d'un cercle de verre fissuré par une balle perdue situé en son centre. L'œuvre *Fleur de mort* (2008), qui représente une fleur incarnée par un obus, témoigne parfaitement de la dimension métaphorique et poétique de l'art de Bergeret, et de la fragilité qu'il oppose à la violence à travers plusieurs pièces, à l'instar de *La Robe* (2006), précaire chapiteau réalisé en feuilles de papier à rouler, ou de *Che Fare* (2006), écriture tridimensionnelle et filandreuse obtenue au pistolet à colle chaude.

Force est de constater que l'artiste se plaît à (se) jouer des matériaux, des instruments et des médiums, détournant leurs propriétés, fonctions, usages et autres règles de bienséance. Présentée telle un tableau, l'œuvre *Tir suspendu* (2006) est une plaque d'aluminium d'un mètre sur un mètre. Les petites bosses qui la boursoufflent en son centre ne sont autres que les multiples impacts provoqués par le tir d'un fusil de chasse, effectué à une distance telle que les balles n'ont pas percé la plaque, mais sont venues graver dans la matière leur violent souvenir...

Tels les possibles résidus d'une brutale explosion qui de son souffle aurait fait le vide autour d'elle, de curieuses boules noires jonchaient une partie du sol de la galerie (*Retour vers le futur*, 2007) : en réalité, des agrumes de taille variable, carbonisés, apparaissant comme autant de vestiges du futur. Sombre. Si l'artiste a ici accéléré la transformation de ces fruits autrefois colorés en les soumettant à la tem-

pérature très élevée d'un four, la mise en œuvre peut aussi s'avérer longue et laborieuse. Pour concevoir *Ad pures ire* (2007), il a procédé au démontage puis à l'enroulement manuel simultané de cinq bandes de cassettes vidéo. Formant un tondo noir des plus abstraits, l'œuvre, entre tableau et sculpture, induit un nouveau mode de lecture de l'image et évoque ainsi la dématérialisation galopante des supports de l'information et leur obsolescence progressive au gré des innovations technologiques.

Grégoire Bergeret a visé juste. La force critique de ses œuvres, que l'on pourrait envisager comme des bombes à retardement, provient de la bonne distance qu'elles entretiennent avec le propos qu'elles incarnent et dénoncent. L'artiste parvient, avec finesse et simplicité, à construire une œuvre hétérogène aussi minimaliste que percutante qui déroute notre perception de l'image et du réel, brouillé par une série d'interférences et dont l'identification ne va pas de soi. Ce que pourrait résumer à elle-seule la photographie *Au fil de l'eau* (2007), montrant l'extrémité d'un doigt posée sur un filet d'eau coulant d'un robinet...

PAR ANNE-LOU VICENTE

ILLUSTRATION : GRÉGOIRE BERGERET, *TIR SUSPENDU*, 2006.
EMBOÛTISSEMENT AU FUSIL DE CHASSE, ALUMINIUM, 100 X 100 CM.
COURTESY GALERIE CLAUDINE PAPILLON

100 [sans] recettes

Ingrédients: fruits et légumes, neige, élastiques et lampes de poche, tasses de café et jouets en plastique, plâtre et verre, livres, feuilles de papier à rouler, câbles, bidons, ballons, cires, bandes magnétiques, colles et collants, chaînes, etc. Préparation: excavation, passage au four, moulage, projection de colle, armature des plâtres, déroulement, enroulement, tir au fusil, repos en position suspendue (les jambes en l'air), fonte des glaces, empilement, déformation contrôlée, encastrement, test occasionnel des fonctions oubliées du logiciel Photoshop et de plusieurs logiciels de dessin, etc. Fond de sauce: antécédents plutôt connaisseurs en préparations pharmaceutiques, pratiques post-adolescentes de dee-jaying intense.

Quoique profus et diversifié pour un si jeune artiste, l'art de Grégoire Bergeret pourrait sans aucun doute s'énoncer ainsi comme une recette. Mais il serait alors question d'une recette bien particulière: la recette des bonnes recettes, peut-être; en tout cas une recette de second degré, une *méta-recette*. La recette de Bergeret est en effet de ne pas en avoir (de recettes). Rien que de très naturel et d'absolument banal, dira-t-on, concernant un artiste débutant et sans doute assez peu défini. Son art n'a rien pourtant de chaotique ou d'informe, les pages qui suivent en font la démonstration. La multiplicité des expériences qui y sont documentées n'a rien du choix désorienté, effectué par défaut (de ligne). Elle apparaît au contraire comme le produit d'une recherche active des limites des gestes, des objets, des matières. Il s'en dégage une méditation subtile, en acte, sur la pratique artistique et ses modes d'accomplissement et, avec elle, donc, une forme de critique des recettes, une manière cohérente d'en jouer ou de les contourner.

La recette de l'anti-recette

Qu'est-ce en effet qu'une recette d'art? Au pire, c'est un tour de main, un style, une manière de faire, une limitation de soi imposée par l'apprentissage, l'imitation, la facilité ou encore les impératifs de la production ou de la circulation des œuvres. Au

Recipeless

Ingredients: fruit and vegetables, snow, rubber bands and flashlights, cups of coffee and plastic toys, plaster and glass, books, cigarette papers, cables, cans, balls, wax figures, magnetic tape, glue, pantyhose, chains, etc. Preparation: excavation, oven cooking, moulding, spraying with glue, adding armatures to plaster models, rolling, unrolling, shooting, rest in the hanging position (feet uppermost), thawing, heaping up, controlled distortion, building-in, occasional testing of forgotten functions of Photoshop and various drawing software packages, etc. Sauce stock: ancestors with advanced skills in pharmaceuticals, intense post-teen deejaying.

While prolific and diverse for someone so young, Grégoire Bergeret's art could easily be expressed in these recipe terms. But the recipe would be of a very special kind: the recipe for good recipes, maybe, but whatever the case a non-literal one, a *meta-recipe*. For Bergeret's recipe is not to have any recipes. Completely natural and absolutely normal, you might say, for an artist just starting out and no doubt still lacking in self-definition. And yet there is nothing chaotic or formless about his work, as the following pages indicate: the sheer variety of experiments documented betrays no confusion or haphazardness of choice, appearing on the contrary as the product of an active exploration of the limits of gesture, objects and materials. There emanates from it a subtle form of meditation, *as act*, on artistic practice and its modes of effectuation; and this with an inherent critique of recipes, a consistent way of foiling or eluding them.

The anti-recipe recipe

So what is an art recipe? At its worst it's a trick, a style, a manner, a self-limitation imposed by either the learning process, imitation, facility or the imperatives of production and circulation. At its best it's a trademark, a secret method, an inventiveness, a creative self-discipline. In the final analysis the feeling that a work derives from a recipe springs from the complex interplay of the distinctions prevailing in an art world that knows no other way of functioning than assigning each individual his exclusive, readily identifiable field. In terms of individual artistic practice, a recipe is a plan to

5

mieux, c'est une marque de fabrique, un secret de production, une invention, une discipline créatrice. Le sentiment qu'une œuvre dérive d'une recette provient en définitive du jeu complexe des distinctions d'un monde de l'art qui ne saurait fonctionner autrement qu'en assignant à chacun son domaine réservé, identifiable. Sur le plan de la pratique artistique individuelle, une recette est un plan à suivre, une suite linéaire d'instructions à respecter, un repère idéal pour l'activité réelle. Une partie de l'art contemporain – l'art conceptuel – se limite délibérément à la production de ces recettes écrites; une autre encore ne peut exister, et surtout circuler, que grâce à leur écriture. La recette est parfois devenue l'œuvre d'art elle-même.

Rien de tout cela avec Bergeret. Sa position sur les recettes, il l'exprime implicitement dans *Che Fare* (2006) en payant son tribut au passage à un *arte povera* dont il reprend parfois quelques principes. Que faire? En art comme en politique, cette question appelle toujours une recette comme réponse. Sans recettes à suivre ni à proposer, Bergeret répète quant à lui machinalement la question, à coup de pistolets à colle, jusqu'à produire un drôle d'amas illisible mais stable, tenant debout. À regarder celui-ci, la signification même de la question inaugurale s'éloigne, tout comme le type de réponse qu'elle exigeait, suivant en somme un attracteur étrange. Moralité: le faire ne gagne peut-être rien à la planification, l'action est toujours autre chose que ce qui était prévu, elle s'effectue comme à côté d'elle-même. Ou mieux, comme Bergson nous l'a appris: une recette n'est que l'illusion rétrospective produite au sujet d'une action par la conscience de celle-ci. Il ne s'ensuit pas pour autant que l'art en général, et celui de Bergeret en particulier, doive juste être une affaire d'improvisation ou de hasard.

Vanité des protocoles

Bergeret ne déteste pas, en effet, les procédures et les règles à suivre. Mais s'il en emprunte ou s'il en construit, c'est pour en montrer les impasses ou les conséquences inattendues. Ainsi de ses dessins de

be followed, a linear succession of instructions to follow, an *ideal* benchmark for the *real* activity. One domain of contemporary art – Conceptual Art – deliberately restricts itself to the production of these written recipes; another recipe can only exist, and above all circulate, thanks to their writing.

This is emphatically not Bergeret's case. His stance on recipes is made implicit in *Che Fare* (2006), with a tribute along the way to an *arte Povera* he sometimes borrows a few guidelines from. What is to be done? In art, as in politics, this question systematically elicits a recipe as its answer. Having no recipes to follow or suggest, Bergeret repeats the question mechanically, firing off shots with his glue gun until he's produced a weird jumble that's illegible but stable and coherent. And as you look at it, the very meaning of the original question, along with the type of answer it was demanding, moves off in the wake, you could say, of some strange attractor. The moral is that maybe doing things gains nothing from planning: the act is always something other than anticipated, happening as it were somewhere off-centre. Or a better moral still, bearing Bergson in mind: a recipe is only the retrospective illusion induced in the performer of an action by his awareness of that action. This does not mean, however, that art in general, and Bergeret's in particular, must be a simple matter of improvisation or chance.

The futility of rules

Bergeret is, then, no hater of procedures and rules to be followed. But if he borrows them or makes his own, it's in order to point up their blind alleys or unexpected consequences. This is the case with his mesh drawings, in which the variation in a line seems to be automatically – while manually – echoed by the entire structure. The artist produces these drawings in series, although each work seems unique and has no measurable connection with its immediate neighbours; hence their consecutiveness has nothing to do with a series in the strict sense. Here, playing the game of seriality and a Morellet-style grid-programmed art allows him to reintroduce the underlying defect of any practice in opposition to the idea of what formal or structural approaches usually make of it. Using artisanal or manual means, Bergeret produces an

6

grillage où la variation d'un tracé est comme répercutée automatiquement, quoique manuellement, dans toute la structure. L'artiste produit ces dessins en série, bien que chaque réalisation soit unique et sans lien calculable avec ses voisins immédiats, de sorte que leur succession n'a rien au sens strict d'une série. Jouer le jeu de l'art sériel et d'un art programmé par trames, à la Morellet, permet ici de réintroduire le défaut originel de la pratique par rapport à l'idée que les approches formelles ou structurales en art s'en sont faite. Bergeret produit artisanalement ou manuellement une variation non contrôlable. Il interroge l'arbitraire des protocoles en les mettant à l'épreuve de l'exécution et de la reproduction.

Des effets comparables peuvent être provoqués à partir des fonctions mécaniques d'un logiciel ordinaire. *Le magnétisme des repères* (2007) est un projet de papier peint produit de cette manière. Une trame régulière de grillage est déformée par l'effet d'un double « champ magnétique », horizontal et vertical, simulé par le programme informatique, et qui aligne quelques segments de métal et déforme l'ensemble du dessin. En réalité, deux régularités s'affrontent, celle du grillage et celle des champs. L'affaire de Bergeret n'est en effet jamais d'opposer le chaos à l'ordre, mais plutôt plusieurs ordres ayant des lois sous-jacentes différenciées. De là cette impression qu'il s'agit, avec tous ces dessins, aussi bien de discipliner l'écart (dessins manuels) que de désordonner l'ordonnement (dessins informatiques).

Contrarier ou laisser faire

Contrarier des forces par d'autres forces, telle est bien entendu une des tâches devenues classiques de la sculpture, que Bergeret reprend aussi à son compte avec des objets et des matières ordinaires. Défi à la physique quelquefois, comme avec ces *Jambes en l'air* (2005) dont la rigidité comme l'équilibre sont incertains et qui auront demandé d'innombrables tentatives. Une bonne partie des pièces de Bergeret vise d'ailleurs ce point de rupture où l'œuvre ne tiendrait plus, où la recette échoue ou ne suffit pas. Dans *Tir suspendu* (2006), il s'agit

uncontrollable variation. He challenges the arbitrariness of the rules by putting them to the test of execution and reproduction.

Comparable effects can be generated using the mechanical functions of basic kinds of software. *Le magnétisme des repères* (The Magnetism of Bearings, 2007) is a wallpaper project using this approach. A regular mesh grid is distorted by a dual – horizontal and vertical – computer-simulated « magnetic field » which aligns certain metal segments and pulls the drawing as a whole out of shape. In reality the conflict is between two regularities, that of the mesh and that of the fields. Bergeret's gambit is never to counter chaos with order, but rather to confront several forms of order possessing different underlying laws. Whence the impression that the point of all these drawings is as much to straighten out the deviations (the manual drawings) as to bring disorder to orderliness (the computer drawings).

Going counter or letting things take their course

Countering certain forces with others is, we all know, one of the classical tasks of sculpture, and one Bergeret uses for his own ends via objects and ordinary materials. This sometimes involves defying the laws of physics, as with *Jambes en l'air* (Hanging Upside Down, 2005), whose rigidity and equilibrium are both uncertain and which must have called for countless trials. A goodly number of his pieces set out to find the point at which the work can no longer stand: the challenge in *Tir suspendu* (Hold Your Fire, 2006), which involved denting a sheet of aluminium with a shotgun so as to turn it into a picture, was to find the right firing distance without piercing the metal.

Impact (Impact, 2006) portrays violence (as a possibility inherent in any force), with Bergeret reproducing the effect of a bullet striking a window with overlaid pieces of scotch tape. Contained – in both senses of the word – in a number of these works, violence, as the young artist has written somewhere, « is a memory ». With *No pictures available* (2007) we return to computerdom: compressed images of explosions – violence again – serve as models for large, almost blank paintings, with the artist manually

7

d'emboutir une plaque d'aluminium avec un fusil de chasse et d'en faire un tableau : l'enjeu consiste alors à trouver la bonne distance de tir pour ne pas percer la surface.

Dans *Impact* (2006), la violence de toute force est également mise en scène : Bergeret a reproduit l'effet d'une balle sur une vitre en collant et superposant des morceaux de scotch. Contenue, au double sens du terme, dans plusieurs de ces œuvres, « la violence est un souvenir », comme l'écrit quelque part le jeune artiste. Dans *No pictures available* (2007), on revient vers l'informatique. Des images d'explosion, violentes elles aussi, compressées informatiquement, servent de modèle pour de grands tableaux presque vierges. L'artiste distribue manuellement des points – des pixels informatiques – sur une surface vide en adaptant la densité de son dessin aux intensités du feu qui partent du cœur de l'explosion et vont vers ses périphéries. Il en ressort un curieux nuage de pixels sur papier, ensuite plastifié puis contrecollé sur aluminium. L'œuvre n'est pas photographiable. Le fichier informatique qui en est la source n'est pas non plus compressible et ne peut donc circuler (à ce jour) dans l'espace dit virtuel. L'image, intransmissible et invisible à distance, conserve ainsi quelque chose de la violence originelle qu'exprimait son modèle. Il faut aller la voir de près ou ne rien voir.

Dans beaucoup d'autres œuvres, il ne s'agit plus de pousser vers leur limite des lois impérieuses de la physique, de la photographie ou de l'informatique, mais au contraire de les laisser s'exprimer et agir, quitte parfois à en accélérer les effets. Dessèchement provoqué au four, dans *Retour vers le futur* (2007), par exemple, qui radicalise heureusement les protocoles de décomposition naturelle d'un Michel Blazy. Effets ciselants de la fonte des neiges sur le plâtre dans *Les boules de neige* (2005). Jeux simples, encore, de diffusion ou de réfraction de la lumière, comme dans *Partie de chasse* (2007) ou *Regarder les choses en face* (2007). De ce côté de ses recherches, Bergeret semble aller vers des expériences ordinaires des propriétés oubliées des quatre éléments essentiels de l'âge classique, l'eau ayant

distributing dots – pixels – over an empty surface as he adapts the density of his drawing to the intensity-levels radiating out from the explosion's centre to its periphery. The outcome is a curious cloud of pixels on paper, which is then plastic-coated and mounted on aluminium. This work defies being photographed. In addition, the computer file that generates it is not compressible and cannot, at least at present, circulate in « virtual » space. Thus the image, untransmissible and invisible at a distance, retains something of the quintessential violence expressed by its model. The choice is to look at it from close up or to see nothing at all.

In many other works it is no longer a matter of pushing the imperious laws of physics, photography or computer science to their limits, but on the contrary letting them express and implement themselves; sometimes this can involve speeding up their effects. In *Retour vers le futur* (Back to the Future, 2007) oven drying pleasingly radicalises Michel Blazy's protocols for natural decomposition. *Les boules de neige* (The Snowballs, 2005) shows the chiselling effects on plaster of thawing snow. And there are more simple games, this time of diffusion and refraction of light, in *Partie de chasse* (Hunting Expedition, 2007) and *Regarder les choses en face* (Facing up to Things, 2007). This facet of his explorations seems to be taking Bergeret towards everyday experiments with the forgotten properties of the four basic elements of the classical age. Water is unquestionably his favourite for the moment, because of the extraordinary part it plays in the makeup of the planet and the human body: fast or slow, its withdrawal never fails to produce spectacular effects.

Interferences and branchings

But water, like the scotch tape of *Impact*, can also have the luminescent properties of glass – see *Le verre d'eau* (The Glass of Water, 2006). Bergeret's experiments often make play with this clash between materials, but also between instruments and media. Above and beyond the standard discourse about the necessary – or already effected – transcending of the boundaries between the arts, we find here an authentic transdisciplinary practice that is the natural corollary of the sceptical testing of

sans doute sa préférence pour l'instant à cause de la place extraordinaire qu'elle tient dans la composition de la planète et du corps: rapide ou lent, son retrait produit toujours des effets spectaculaires.

Interférences et bifurcations

Mais l'eau, par ailleurs, comme le scotch d'*Impact* (2006), peut avoir les propriétés lumineuses du verre (voir *Le verre d'eau*, 2006). Les expériences de Bergeret jouent souvent de ce télescopage des matériaux, mais aussi des instruments et des mediums. Au-delà des discours convenus sur le dépassement nécessaire, ou avéré, des frontières entre les arts, il en ressort une vraie pratique transdisciplinaire qui est ici le corollaire naturel de la mise à l'épreuve sceptique des recettes. Dans *ad plures ire* (2007), le démontage puis l'enroulement manuel simultané de cinq bandes de cassettes vidéo produit un disque de bandes magnétiques exposé non pas comme une sculpture mais comme un tableau. Dans plusieurs manipulations d'atelier ce sont les propriétés graphiques des matériaux ou la physique suggestive de certaines images qui sont mises en avant. À part cela, on peint au fusil, on dessine au scotch, on sculpte avec du papier (à rouler). Comme toute démarche de nature expérimentale, l'art de Bergeret requalifie les fonctions des objets et les usages qu'il est possible d'en faire tout comme il propose de nouvelles circulations entre modes d'exposition.

Cela demande une manipulation constante, quotidienne, spontanée, et les pages qui suivent offrent à ce sujet de précieux instantanés d'atelier. L'archive des pratiques réelles et des bifurcations vécues remplace ainsi les recettes d'une activité idéalisée avec ses choix déterminés. C'est aussi la condition pour que les expériences d'atelier dégagent leurs pleines potentialités: l'observation de soi est le complément nécessaire de la manipulation d'objets. Elle est constitutive d'un *sens du probable* qui est l'intuition propre de l'activité (artistique) expérimentale. Bergeret étend cette archive en y ajoutant son lexique personnel de formes, son catalogue d'usages, comme font les notes de bas de page

recipes. In *ad plures ire* (ad plures ire, 2007) the unreeling and then the simultaneous manual winding-in of five video cassettes results in a disc of magnetic tape shown not as a sculpture but as a picture. In a number of studio manipulations the graphic properties of materials and the thought-provoking physics of certain images are foregrounded. In addition to which the artist paints with a gun, draws with scotch tape and sculpts with cigarette papers. Like all experimental ventures, Bergeret's art redefines the functions of objects and the uses that can be made of them, while also suggesting new transitions between exhibition modes.

All this calls for ongoing, daily, spontaneous manipulation, and the pages that follow provide invaluable studio snapshots in this respect. Thus does an archive of real practices and branchings supplant the recipes of an idealised activity and its predetermined choices. This archive is also indispensable if the studio experiments are to reveal their full potential: self-observation is the necessary complement to the manipulation of objects, an integral part of that *sense of the probable* which is the intuition underlying experimental (artistic) activity. Bergeret broadens the archive by adding his personal glossary of forms and his catalogue of uses, in the same way as footnotes are added to scientific writings. «Vestiges of objects», the artist says. Sometimes a chamber of wonders, too, but this is not the crux of the matter. The lesson is this: recipes, if they have to exist, lie not in recipes themselves but in their effectuation, their implementation – in the things actually produced.

Not convinced? You still want to write a book of art recipes? And a book «that works», what's more? What would be the recipe for that? Better take a few of Bergeret's images. And with no added comments, please.

Laurent Jeanpierre
Translation: John Tittensor

9

dans les écrits scientifiques. «Vestiges d'objets», dit l'artiste, chambre aux merveilles parfois, mais l'essentiel n'est pas là. La leçon est la suivante: les recettes, s'il doit y en avoir, ne seront pas dans les recettes, mais dans leur effectuation, leur mise en œuvre, dans les produits mêmes.

Vous n'êtes pas convaincus? Vous voulez quand même écrire un livre de recettes d'art? Un livre « qui marche », en plus de cela. Quelle en serait la recette? Prenez donc quelques images de Bergeret. Et sans commentaires, s'il vous plaît.

Laurent Jeanpierre