

Entretien croisé
L'atelier de Béatrice Casadesus, éloge de la lumière

M. BENHAMOU. — Pour introduire à cet entretien, j'aimerais partir d'un tableau de Dirk Bouts actuellement présenté au Louvre dans le cadre d'une exposition Memling. Il s'agit d'une Vierge à l'enfant. Curieusement le fond de ce tableau, constitué de points d'ombre légèrement estampés sur une surface dorée, pourrait être un tableau de Béatrice Casadesus. Peut-être nous faudrait-il réfléchir à l'art de Béatrice à partir de ce fond, nous demander justement si elle ne peindrait pas que des fonds. Chez elle en effet le point ne fait pas forme. L'ensemble des points constitue comme un fond et c'est le format qui devient forme. Le rapport alors se renverse. Nous avons un fond sur une forme. Un fond léger qui passe comme un souffle sur toutes choses, des ovales, des cercles, des miroirs, des paravents, n'importe quoi. La forme n'a plus guère d'importance, elle n'est plus l'enjeu du travail. C'est ce fond, cette peinture sans commencement ni fin qui est à considérer.

P. LORAUX. — Cela me paraît un bon angle d'attaque. Ma première question porterait sur l'origine, disons la provenance, de ce motif élémentaire et persistant qu'est chez toi, Béatrice, le point non ponctuel ou l'alvéole dans son rapport complexe à ce qui fait fond. Qu'est-ce que le fond pour toi, en tant que percé et parfois pénétré par ce motif obstinément répété? Point, alvéole : sans doute parlons nous encore de façon approximative. Mais ma question va tout de même dans cette direction : quel est le rapport entre ce que l'on continuera d'appeler un fond, ayant lui-même des propriétés complexes — il possède épaisseur, transparence, puissance d'absorption — et ce qui de façon très diversifiée le troue, y compris matériellement. Mais peut-être as-tu déjà envie de rectifier ce qu'à mon sens, un peu précipitamment, nous avons nommé, à titre de première impression, des fonds sans bord — et peut-être sans support — travaillés par des applications qui vont du point d'Ombre au trou qui perce matériellement le fond. En outre j'ajouterai déjà que tendanciellement chez toi le fond et le support s'indiscernent, situation qui amènera à envisager une immatérialité du fond. Ce qui dès lors complique tout: comment percer là où c'est immatériel? Il me semble en effet que progressivement et délibérément tu fais s'évanouir le support comme réalité trop consistante. Aussi ne sera-t-il pas inexact de souligner comme le fait Maurice Benhamou qu'il n'y a pas chez toi de tableau.

B. CASADESUS. — Il est vrai que les points, je les conçois comme une vibration, une vague de fond vibrant de timbres à peine audibles mais capables de dissiper la forme, de la "souffler" en quelque sorte. Cette question du point, je l'explore depuis une vingtaine d'années. Pour en expliquer l'émergence, il faut que je revienne sur un épisode de mon parcours qui fut une remise en question radicale de mon travail. Il s'agissait en effet de rompre avec les formes. Initialement je faisais de la sculpture, pratique impliquée dans un rapport à l'architecture. J'avais des commandes, cela marchait tout seul comme on dit. Et puis sournoisement j'ai senti pénétrer la facilité, l'habitude, l'ennui. J'avais une trentaine d'années, je me souviens de ma fille âgée de neuf ans me demandant le soir avant de s'endormir: " Qui suis-je ? ". La question résonnait en moi douloureusement. J'entendais : " Qui es-tu ? " Alors, la question m'est venue : comment faire le point? Et bêtement, je me suis mise à faire des points. Absurde en apparence, mais dans les moments de perte le moindre geste peut esquisser une voie et après coup révéler quelque chose. Venue de la sculpture, je savais que le volume est une forme qui génère des zones d'ombre et de lumière. Faire le point, ce fut partir de l'ombre et de la lumière définissant un volume. Je me suis mise à dessiner, distribuer des points denses pour les zones d'ombre, et de leur dispersion je faisais poindre la lumière. Ainsi le volume se diffusait en surfaces de vibration, en nuées dissipantes. La surface sculptait son vide, l'animait. Vous voyez, le point m'est arrivé... à point! quand pour moi le volume se perdait, et sa forme : il m'est venu comme le

fond vibratoire des surfaces. C'était une réponse à ma répulsion pour l'aspect "toile cirée" des surfaces peintes. Mais ce fut en vérité une mutation lente. Mon regard se refaisait, quête besogneuse tournée vers la lumière plutôt que vers la forme. C'est ainsi que j'ai rencontré l'oeuvre de Seurat, et particulièrement ses dessins. Seurat m'a inspiré des séries de variations sur le point, exposées en 1978 à Paris galerie "C", à l'ARC, à Tokyo, aux musées de Calais et de Poitiers. Mais c'était comme si à travers Seurat j'approchais ce que je cherchais. Plus tard, je trouvais le point partout : l'histoire de la peinture est peuplée de points, de Shih-t'ao à Dirk Bouts, de Kandinsky à Picasso... j'aimerais un jour en dresser l'inventaire ! Le point, c'est la lumière comme vibration.

M. BENHAMOU. — J'ai l'impression que dans les dessins de Seurat la problématique est vraiment celle de la peinture, non du dessin. Il s'agit d'une recherche d'effets d'ordre plastique. La façon dont il traite les points est tout à fait paradoxale. Il ne les dessine jamais. Il s'agit, comme chez vous, d'un geste de peintre, d'un frottement superficiel de papier Ingres par exemple. Et c'est l'effleurement délicat des aspérités qui produit ce pointillage, cette vibration pointilliste. Dans son cas l'apport de graphite a pour fonction, en même temps que d'initier un processus, de sensibiliser la matière. Une remarque à propos de l'application de la peinture et de son absorption dans votre travail. Si sur la première face donnée on a bien le sentiment que le mouvement est orienté du peintre vers la toile, sa direction se trouve aller, quand vous en présentez "l'envers", du tableau vers le regardeur. La peinture alors sourd, émane et se diffuse largement vers l'espace. Les deux faces sont complémentaires la meilleure présentation pour certaines oeuvres serait donc un accrochage dans l'espace qui permettrait de tourner autour d'elles (comme autour de votre sculpture perdue !).

B. CASADESUS. — Oui, il s'agissait pour moi de dissiper le trait, le tracé de la forme. Le point agit comme une sorte d'émanation, de grain de lumière, absorbant la surface découpée par le dessin. Ainsi, dans les séries "Mona Lisa", j'ai cherché à dématérialiser l'image en ponctuant l'ombre des découpes du portrait sur du papier granuleux. C'était une réinterprétation de la lumière chez Léonard de Vinci, travail qui fut exposé à Paris, galerie Charles Sablon en 1986. Le grand mur "Point de mire du cinéma" réalisé à Paris-La Défense en 1981 relève de la même approche, à l'échelle monumentale. Aujourd'hui, passée à la peinture, j'explore le phénomène de l'absorption, en choisissant des supports adéquats, en travaillant par couches successives, en prenant en compte l'envers comme l'endroit, en laissant la peinture travailler par elle-même. Les dessins de Seurat, pour y revenir, relèvent en effet plutôt de la peinture que du trait, mais ils évoquent la surface par la vibration beaucoup plus que par l'absorption. Dans le même sens, je voudrais répondre à la question posée par Patrice Loraux sur le bien-fondé du mot "point". En effet, il s'agit de points. Le point m'est une sorte de clef. Clef musicale. Je dirais que de l'ombre et de la lumière, le point est le signe. Perforé, il ouvre une perspective de champ, une ombre ; à demi perforé, la demi-lune rabattue en saillie donne de la lumière. Ce presque rien du point embrasse les deux extrêmes, la nuit et le jour. Par signe, j'entends que le point est à la fois l'élément le plus minime - le minuscule - et le plus puissant : qu'il touche à l'infini. Il y a un mystère de sa constitution intrinsèque. Et si l'on imagine un ensemble formé de la totalité des points, alors les variations possibles sont illimitées. A partir de presque rien, une variété innombrable s'ouvre à moi. Je ne fais que tenter d'en suivre l'expansion. Nicolas de Cues écrivait dans "Le Tableau ou la vision de Dieu" : "la vue varie avec la variété de la réduction". Formule symbolique, mais pour moi fort concrète : pratique.

M. BENHAMOU. — Je voudrais dire que non seulement le point me paraît lié à la lumière mais que bien plus, il me semble en être le chiffre. Le soleil pénètre dans un sous-bois à travers des configurations formelles diverses et tout pourtant aboutit au sol à des pastilles mobiles d'ombre et de lumière. Mettez la main sous un ajour triangulaire que traverse un rai de lumière, vous avez

d'abord une tache triangulaire, descendez doucement la main, le triangle devient un point. Le point est ainsi une forme naturelle de la lumière, une sorte de signe, en effet, de celle-ci. Dans la peinture byzantine, les points sont souvent des estampages dans l'or et donc il y a une sorte de figement, d'immobilité. Dans le cas de Béatrice Casadesus, il s'agit d'une empreinte et le point n'est pas figé. C'est un point qui bouge. La recherche est davantage du côté de la lumière. Il y a un certain déplacement : ce bougé de la lumière, ce vacillement des contours et des couleurs, du vide et du plein, atteignent le regardeur dans son identité même. Il est débordé par le tableau. D'ailleurs, il ne peut jamais en prendre une connaissance extensive. Il s'agit d'un processus: des parties de l'oeuvre en amont ont disparu, d'autres en aval s'en sont séparées. L'itinéraire suivi, on peut tâcher d'en rendre compte, du moins en ses étapes les plus visibles. Vous commencez par prendre une matrice, un grillage par exemple, ou une planche que vous avez perforée. Entre la toile et la peinture, vous utilisez ce grillage, ce tamis, cet outil qui va ensuite disparaître, mais pas forcément. Il vous arrive de le montrer comme oeuvre ou avatar de l'oeuvre. Deuxième étape, la tarlatane reçoit ce que l'outil a bien voulu laisser filtrer. Troisième étape, plus subtile, plus impersonnelle encore, la peinture tamisée, blutée à travers les perforations de la tarlatane, va apparaître à l'envers de ce tissu. Quatrième étape : il arrive que la tarlatane soit posée sur ce que l'on appelle un fond de toile. Des traces vont s'y déposer. Le point y devient une sorte de vibration pure. Ces fonds que vous décidez parfois de montrer, se seront alors faits en quelque sorte seuls, à partir de processus que vous avez initiés.

B. CASADESUS. — L'outillage est en effet décisif dans mon travail. Comme je n'utilise pas de pinceaux, je me fabrique des outils à peindre. Ce sont des grilles à points que je bricole à partir de matières existantes, bois, métal, plastique. Ces outils génèrent la trace. Mais il faudra ensuite neutraliser celle-ci, lui faire perdre le souvenir des outils. Condition nécessaire pour que dans l'état final l'effet "forme sur fond", engendré par la marque des dispositifs, disparaisse. C'est ainsi que la peinture gagne son indépendance, trouve son unité.

M. BENHAMOU. — J'ai rappelé les diverses étapes du travail mais ce que vous dites de l'oubli de l'outil m'amène à remarquer que l'itinéraire plastique est à envisager un peu comme une ascèse, un itinéraire spirituel. Chaque étape est faite de l'oubli de celle qui précède. D'effacement en effacement, le point atteint un stade de dématérialisation. Mais ce n'est là que sa propre vérité. Le point est immatériel, il n'a pas de dimension. En mathématiques, le point est seulement la figuration symbolique de quelque chose qui n'existe pas. Dans la mystique cabbaliste le point signifie Dieu. Comme le point n'est pas prononçable sinon par un silence, il est le nom de Dieu qu'on ne peut pas nommer. Dans le tableau de Bouts le point est comme une référence à l'absolu. Pour que cette Vierge se détache sur un fond d'absolu, il fallait qu'il y eût un fond de points.

P. LORAUX. — J'ai le sentiment que Maurice Benhamou avec les termes de grillage, de tamis va me permettre de formuler ce que j'ai souvent éprouvé en présence de tes oeuvres. A savoir qu'il s'agit pour toi de réaliser des filtres incorporels. Ton travail transforme le fond en filtre. Mais qu'est-ce qu'un bon filtre? Comme le disait naguère J.T Desanti, c'est celui qui laisse presque tout passer pour ne retenir que le minimum, et chez toi ce minimum c'est un composé instable d'ombre et de couleur lumineuse. Si un filtre retient tout il est très mauvais. Ainsi devant nous ce mur : rien ne passe, c'est un écran, le support maximale opaque que tu t'emploies à détruire. Dans ton cas, le bon filtre retient seulement ce qui permet de maintenir au minimum la différence entre l'ombre et la lumière. En poursuivant, je dirais que ton travail est à envisager comme processus où un certain instrument — que Maurice Benhamou appelle "matrice" — s'emploie à transformer le support en filtre, et en filtre de filtre. La série de filtres s'empilant, si j'ose dire, de façon immatérielle. Travail donc où par réitération — réapplication de la matrice — chaque filtre laisse passer un peu moins que le précédent, alors que le premier avait presque

tout laissé passer. Si bien qu'à terme il faudra s'interroger sur le reste de lumière qui aura malgré tout filtré. On en vient donc à cette affaire si importante : que reste-t-il à voir au terme du filtrage ? Sûrement pas un résidu, seulement le dernier filtre en personne mais infiniment loin, qui lui ne laisse plus rien passer. Tu aboutis alors presque à l'oeuvre. C'est-à-dire qu'il te faut encore travailler cette épaisseur des tarlatanes qui gardent trop de consistance et exigent que leur opacité soit obstinément réduite. Au demeurant, filtre est un mot très intéressant puisque c'est l'action même de la lumière, mais aussi le montage pseudo-matériel qui la rend possible. C'est un peu comme ça que je sens ton activité, un interminable travail de filtrage qui suscite finalement de la pure lumière. C'est par là que j'ai envie de te provoquer. Je dirais d'ailleurs que le regard du spectateur ajoute un filtre : en clignant, il résorbe les formes pour ne retenir la lumière qu'à sa source, retenir le strict rayonnement du rayon, qu'il soit diffus ou ondulatoire. A ce titre, on pourrait examiner les rapports qu'entretiennent chez toi le filtre et le travail minutieux des infiltrations-absorptions, inégalement contrôlées, quand l'outil-matrice imprègne avec plus ou moins d'appui les surfaces.

B. CASADESUS. — J'aime beaucoup cette image du filtre. Mais il faut distinguer. Il y a les filtres-outil qui tamisent l'épaisseur de la peinture, les filtres-toile, trames qui absorbent la trace de l'outil. Ces filtres successifs sont de contact : superposés, ils se contrent et s'allient par contagion. Enfin, il y a cet autre filtre, celui du regard — de mon regard. S'il faut poursuivre ou arrêter le processus de filtrage "objectif", c'est le regard qui à chaque fois en décide. Sa tension singulière, presque efforcée, prescrit le geste qui soulagera ou à l'inverse accentuera la retenue.

M. BENHAMOU. — Votre regard fonctionne comme un filtre en ce qu'il retient ou refuse l'ostension de telle ou telle étape du travail. Mais puisque nous parlons du regard, je voudrais dire combien la contemplation de vos oeuvres me semble constituer une expérience subjective et sensible plus pure et plus intime que dans d'autres types de travaux dans lesquels les formes, pour être reconnues, sont forcément tenues à une certaine distance par le regard. Mais revenons au filtre qui est aussi du vide. Votre tarlatane est un coton très léger aux mailles plus ou moins larges. C'est grâce au vide de ce maillage que fonctionne tout votre système pictural. Le vide se trouve au coeur du travail. Quand vous imprimez, grâce au premier outil, la couche de peinture, celle-ci s'échappe par le fond, en sorte qu'elle apparaît nourrie de vide. Certes l'étamine reproduit l'outil de départ percé d'alvéoles, mais avec elle le travail du vide devient plus subtil, plus impersonnel. Plutôt qu'une paroi poreuse, statique et inerte, cette étamine joue le rôle d'une membrane plasmique vivante, siège d'échanges plus riches puisque grâce à elle la couleur va devenir une lumière, le point va éclore.

P. LORAUX. — Il y a donc ce mot de membrane qui vient à l'esprit. Il évoque tout ce qui est de l'ordre de la porosité et des échanges entre milieux, où des surfaces ultra-minces, presque nulles quant à l'épaisseur, viennent seules interrompre l'homogénéité. Bref on ne cesse de tourner autour de ces sortes de supports immatériels afin de mieux les qualifier. Or finalement, ces supports, j'ai plutôt envie de les appeler des "capteurs". Je m'explique : quand j'ai le plaisir et la chance de m'entretenir avec des peintres, je résiste mal à la question qui met en jeu tout le travail préparatoire, lequel du reste ne s'arrête jamais qu'arbitrairement. Ma question est celle-ci : préparez-vous un dispositif qui va plutôt capturer ou seulement capter? Capturer est sans doute une opération trop violente à ton gré, et tu dois y répugner. C'est préparer un système qui va enserrer dans une forme et une présence un hors-pictural, qui peut-être à ce moment se proposait ou passait dans les parages. A cet effet, la capture doit s'assurer de la construction, ne serait-ce que celle du cadre. Capter est en revanche un mot qui me parle plus, il renvoie à une autre opération. C'est un rapport à la source qu'on n'épuise pas pour autant, même si on s'y branche. C'est un passage d'ondes avec lesquelles il faut se mettre en phase. Ainsi je vois

assez bien tes "préparations" de tarlatane comme autant de capteurs temporaires qui intensifient, au gré des déplacements du regard, tantôt ici tantôt là, des flux de vide coloré.

B. CASADESUS. — Je voudrais tenter de suivre à partir de la question du vide évoquée par Maurice Benhamou. Question difficile que celle du vide... d'autant que je redoute toujours les affirmations trop tranchées, et sans doute est-ce essentiel à mon travail d'échapper à la pensée restrictive. Je dirais : il y a le vide en jeu dans la peinture elle-même, et il y a le vide qui l'environne, celui de l'espace où elle est accrochée. Le premier résultat de l'effacement des formes, obtenu au cours de la traversée des tamis par évidement et absorption des couches de peinture. Progressivement, la couleur s'y élude. A la fin, la peinture atteint cet état d'apesanteur que je désire. Elle flotte dans le vide comme nuée de points. Quant au vide extérieur, il est impliqué du fait que la pièce s'offre libre et sans châssis, tombée en rouleau incomplètement déroulé, suspendue dans le vide et multipliée en frémissement d'ombres blanches... Tout le contraire d'un tableau enfermé dans un cadre ! Même quand à l'occasion l'oeuvre est sur châssis, elle déborde sa face visible, elle se retourne sur ses bords et rejoint le mur qui la soutient. Elle excède son cadre. C'était le cas pour la série "Petite suite en lumière froide" exposée à Paris, rue Jacob l'an dernier. L'idée même de série implique qu'on passe d'une pièce à l'autre par le vide. De l'une à l'autre un battement, une pulsation : on respire. Sans le vide la peinture s'asphyxie.

P. LORAUX. — Je crois qu'il serait inexact de dire que sur les tarlatanes tu t'emploies à faire le vide — de tout trait, de toute présence reconnaissable. On ne fait pas le vide parce qu'on n'a pas la maîtrise du vide, même les physiciens qui laissent parfois entendre que, dans le cadre de leur appareillage, ils se l'assurent. Tandis que tu procèdes à tes infiltrations-absorptions, c'est le vide qui a l'initiative. Il est le maître, il lui revient de se laisser ou non capter. C'est selon. Selon l'attraction presque alchimique de tes empreintes et pressions. Tout au plus, peut-on dire qu'il est sollicité, lui le vide, le "sans forme", à pénétrer les épaisseurs ultra-fines que tu offres.

M. BENHAMOU. — Béatrice, vous évoquiez le tableau, enfermé dans son cadre. Mais cette clôture n'est-elle pas liée à l'idée même du tableau ? Or, je crois que dans votre cas, il faut tordre le cou au tableau. Vous faites de la peinture, non des tableaux. Cela signifie que vous travaillez à partir d'un espace totalement différent. L'espace du tableau est un espace qui appelle des formes sur un fond. Tout votre effort tend à la création d'un espace purement plastique, et cet espace me semble constituer l'apport fondamental de votre travail. C'est un espace qui n'a ni commencement ni fin. Il peut s'étendre indéfiniment. Le rouleau peut traîner par terre, vous pouvez le réduire ou l'allonger, cela n'a aucune importance puisque vous êtes sortie de l'espace pictural, que vous n'êtes donc même plus tenue par des règles de composition. L'espace plastique n'est pas entamé par la picturalité du tableau. Le problème est aussi que la surface, lieu de cette picturalité, est une illusion. Il n'y a pas de surface séparée. Dans toute chose il y a un corps, un envers et un endroit. Je pense que vous associez votre hostilité de la surface à votre expérience de sculpteur. Et, en effet, le sculpteur a affaire à des espaces qui ne sont pas ceux de la surface. Une école comme le groupe Support-Surface croit faire pièce au mensonge perspectiviste, et à celui de toute figure, en ne considérant que la surface. Mais il n'est pire illusion que celle de la surface sinon peut-être celle du support lui-même. Dans votre cas, le support ne supporte rien du tout. Il est partie prenante. Il est presque dissous par la peinture qui le traverse de part en part. Dans la physiologie du tableau il a la fonction d'une membrane vivante. D'autre part, vous créez une lecture diachronique de l'oeuvre et non plus synchronique, comme l'est celle d'une surface. Même si, et j'insiste sur ce point, cette lecture diachronique n'est que de l'ordre du possible, car vous n'exposez pas forcément (vous le faites parfois) vos oeuvres comme des sculptures autour desquelles on peut tourner. Devant ces oeuvres qui s'inachèvent en rouleau sur le sol, on ne peut manquer d'évoquer

l'Extrême-Orient dont l'art a beaucoup influencé votre travail. Mais ce serait pour marquer la modernité du vôtre. Car la peinture d'Extrême-Orient fait toujours référence à un espace pictural : elle est peinture de paysage, peinture de quelque chose. Le point y est conçu comme aboutissement du trait, alors que vous-même, comme Bouts, l'utilisez absolument.

B. CASADESUS. — Mais la peinture chinoise ancienne, dite de paysage, n'a pas pour vocation de reproduire celui-ci: elle le transcrit. Selon les principes élaborés par Shih-t'ao, l'un des éléments majeurs de cette transcription est le point. Le paysage est pour ainsi dire réécrit en signes élémentaires, les points, qui lui confèrent une valeur symbolique, presque idéographique. Bien sûr, je ne cherche pas à répéter, imiter la peinture de Shih-t'ao. Ce serait stérile. Je m'exerce à des gestes, à des moyens susceptibles de créer un effet de légèreté, d'unité, de réserve... François Jullien souligne l'idéal de fadeur que recherche l'ancien peintre chinois. Je crois que cette "fadeur" idéale inspire ma peinture au même titre que tel fragment puisé dans une oeuvre occidentale peut m'obliger à réinterpréter l'ensemble de mon travail en cours. Dans le tableau de Dirk Bouts par exemple, le fond or avec ses points n'est qu'un fragment du tableau. Mais il me passionne parce que l'or y est lumière à priori. Bouts inscrit des points d'ombre, bruns violets, sans couleur. Un nimbe de points de non-couleur, qui vibrent, diffusent et retiennent la clarté. La couleur alors n'est pas à voir comme couleur. Elle fait abat-jour. C'est cet effet qui m'intéresse, véritable éloge de la lumière.

M. BENHAMOU. — Oui mais cette vibration lumineuse, Bouts l'obtient par des procédés traditionnels. Vous y parvenez, quant à vous, par des moyens qui font qu'elle n'est pas seulement un "effet", comme vous dites, mais bien la trace d'un mouvement réel. L'or par exemple qui, au cours du premier épandage, libère toutes ses qualités de séduction s'en trouve pratiquement dépouillé au revers de l'oeuvre, après qu'il a été filtré par la tarlatane. Il ne conserve alors que ses qualités vibratoires, perdant pour l'essentiel ses qualités chromatiques. Il crépite et anime cette face, cet envers que parfois vous choisissez comme endroit. Autrement dit l'or travaille contre l'or, la couleur contre la couleur. Grâce aux procédures de filtrage, vous réussissez à exploiter les seules qualités tensives de la couleur. Cela relève, ici encore, d'un travail de la couleur par rapport au vide.

B. CASADESUS. — En effet, il faut retenir de la couleur sa qualité tensile, et tenter de neutraliser sa valeur chromatique. C'est en ce sens que j'évoquais les points de non-couleur de Bouts, sortes de variations sur la lumière. Ils me rappellent d'étranges impressions visuelles éprouvées au cours de mes voyages en Asie. J'y ai découvert l'or, un or poussiéreux, comme dans certains temples de la région de Guilin en Chine. Il fait sombre dans ces temples, et la fumée violette de l'encens exhalée dans l'espace tamise l'or de l'architecture, dissout ses formes. La série des "variations or" exposée en 1995 à la Galerie Romagny à Paris est imprégnée de ces visions. "Variation" est un terme musical. La musique est un art du vibrer, qui fait varier les timbres. Il est essentiel à la vibration tonale de passer, de revenir par récurrences et de s'en aller, de s'exténuier. Comme on dit d'une couleur qu'elle "passe". Je peins cette dissipation, ce passage des chromatismes à l'évanescence. Une sorte de fugue de la couleur qui exhale sa tension lumineuse.

P. LORAU. — Ce que tu dis m'invite à t'interroger sur ce qui provoque pour toi l'arrêt d'un travail. Comment se scandent les interruptions ? Quel est le signal qui te fait malgré tout décider : c'est fini ? Comment joue la série par rapport à cette mise à terme ? Qu'est-ce qui achève la variation ? Maurice Benhamou aime à rappeler ce mot de Martin Barré donné en guise de réponse : "quand il y a affleurement à l'air". Une alerte affective qui fait "arrêt sur tableau". Où l'on discerne l'acmé, juste avant l'ajout, parfois minime, qui gâcherait tout. Mais qu'est-ce que gâcher en peinture ?

B. CASADESUS. — J'aime beaucoup cette notion "d'affleurement à l'air". Comme une respiration donnée, et la pause qui s'accorde à elle. La série m'aide à trouver cette pause. Comme principe de travail, elle favorise pour moi la mise à distance, la capacité critique. C'est une discipline de renouvellement par obstination. La variation minimale d'un geste, d'une trace, maintient l'attention en éveil, me porte à plus de cohérence. Ce qui revient n'est pas le même. La moindre différence est une suggestion nouvelle qu'il faut capter au passage sans faillir à l'unité cherchée. Pour reprendre ton mot, la série est un bon "capteur" : elle offre un nombre illimité de possibilités, la quantité de matériaux qu'elle nécessite autour de moi me sécurise. La série apaise ma boulimie. A ce stade, il y a sans doute une peur de manquer qui m'opresse. Manquer l'oeuvre aussi, la rater. Du fait de la quantité, gâcher n'est plus un problème. Il y a de quoi faire, refaire! La profusion m'aide à respirer, elle prépare l'arrêt auquel il me faudra consentir. L'excès de la série, son obsession, me donne la bonne mesure. C'est une manière de rythmer mes résistances, en travaillant avec elles, à contre-fil. De plus, la petite différence qui vient lorsque je répète un geste ou une disposition, c'est un accident : j'avais une idée préconçue de ce qu'il fallait faire et voilà que quelque chose lui échappe. Je suis placée alors en pleine bagarre entre le prémédité et l'inattendu. Ce qui importe, c'est cette échappée qu'il me faut sauver. Un frayage de peinture s'impose à moi, je tente d'y répondre. Je crois que c'est un des grands mérites de la série de manifester ainsi, par ses accidents, de quelle obscure résistance à l'idée l'art s'alimente.

M. BENHAMOU. — C'est toute l'histoire de la peinture. On a toujours cherché à masquer l'accident, à dissimuler la touche. Peut-être la modernité est-elle justement dans cette revendication de l'accident, dans cette alliance passée avec lui, c'est-à-dire avec le réel, c'est-à-dire avec ce qui résiste. Il est vrai que dans votre travail, le processus se fonde sur l'accident et la résistance. Résistance du matériau qui, en se refusant comme surface lisse et compacte, brise tout effet lyrique. Effort complémentaire de la peinture qui lutte pour son autonomie, et par rapport à la subjectivité du peintre, et par rapport à sa propre couleur. Je vous ai vue, Béatrice, travailler sur la série des papiers que vous avez réalisée pour le livre Tension superficielle. J'ai été frappé par cette volonté d'itération, cet effort de répétition, non pas mécanique mais vivante, cette lutte contre la nature du médium et celle du matériau pour lui faire dire le même. Cependant que, malgré votre vigilance, des différences se créent, des accidents surviennent, des séries s'éteignent et d'autres s'initient comme de leur propre mouvement.

P. LORAUX. — Je m'arrête sur ce mot d'accident : de l'imprévu survient au cours des imprégnations-absorptions que tu réitères pourtant selon un geste fortement contrôlé. Si accident il y a — un débordement, une infiltration imprévue, que sais-je ? — il est le symptôme d'un hétérogène qui, lui, vient de l'autre bord. Ce que je nomme aussi "l'autre côté". Dans toute expérience — ici générer du lumineux en décorporant la couleur —, il y a de la protection, je veux dire du métier, mais aussi de l'hétérogène qui interfère sous l'espèce de l'accident. Là aussi des négociations sont à conclure. As-tu le souvenir de tels accidents de parcours ? Ont-ils eu lieu à ton insu, après coup seulement quand tu les reconnaissais comme tels, c'est-à-dire porteurs d'un inconnu excédant le projet ? Là il est évident qu'il faut compter avec la peur et y consentir, la peur de l'incontrôlable qui prend la direction. Et pourtant tu me sembles avoir organisé les choses — ton atelier — pour voir venir de loin l'accident. Est-ce que je me trompe ? Tu te doutes que j'attache la plus haute importance à l'accident, lui qui métamorphose l'entendu en inouï. Je souhaitais donc t'interroger sur ce qui, dans le processus de ton travail, est le moment de la résistance ? Celui que tu ne peux éviter. Comment t'aborde-t-il ? Sous quel déguisement ? Comment t'y prends-tu pour en évaluer l'importance, la menace ? Je dirais même : comment discernes-tu ton vis-à-vis ennemi avec lequel tu dois passer compromis pour

faire oeuvre ? J'ai évidemment la conviction qu'il n'y a pas d'oeuvre qui n'ait dû consentir à une sorte d'alliance avec l'adversaire énigmatique qui, conjointement, propose et paralyse.

B. CASADESUS. — Il me semble qu'il y a plusieurs sortes de résistance en jeu dans le travail de la peinture. La résistance du matériau, de la peinture elle-même, est une chose, la résistance de l'artiste en est une autre. D'abord, il y a la résistance physique : le corps peine à peindre. Vous voyez, il n'y a pas de chevalet ici, c'est un instrument incompatible avec ma pratique. Mes grands formats sont généralement peints à plat sur le sol, ce qui implique des heures passées dans des positions impossibles. C'est toute une gestuelle, de l'énergie donc, une concentration d'énergie qu'il faut être prêt à dépenser sans réserve. Je prends un outil, je l'enduis de peinture, je l'applique, je recommence l'opération cent fois dans une même journée sur un ou plusieurs supports. Le geste tend à changer, il me faut sans cesse retrouver l'équilibre. Le point d'équilibre du corps tandis que la fatigue pèse. C'est aussi cela la résistance, un travail à la limite des forces. Outre la fatigue, il y a l'endurance du temps, une sorte de patience active pour parvenir à voir clair au milieu des contradictions. L'accident peut tout gâcher. On n'y répond qu'à maintenir le sens de l'expérimentation en cours. Il faut jouer serré, c'est-à-dire tempérer. La résistance s'apprend, elle est un exercice de la patience. Je pense à ces mots de Rilke : "être artiste, c'est croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève, qui résiste, confiant dans le grand vent du matin sans craindre que l'été ne puisse pas venir... L'été vient mais il ne vient que pour ceux qui savent attendre aussi tranquilles et confiants que s'ils avaient l'éternité devant eux". Cette patience n'est pas donnée, il faut du temps pour l'acquérir. Un temps de vie, des années peut-être. A cet égard, il est sans doute bon que je m'explique ici sur ce que fut mon itinéraire, ce que j'appellerai le temps de ma "vocation", et la résistance à la peinture qui l'initia. Après le concours d'entrée en peinture à l'école des Beaux-Arts de Paris, je devais choisir un atelier. Mais en visitant les ateliers, j'éprouvai une inhibition totale. D'abord je ne supporte pas l'odeur de la peinture à l'huile associée à celle de l'essence de térébenthine. Ensuite je détestais les natures mortes et plus encore l'organisation de l'atelier avec ces chevalets exigeant des positions complètement statiques devant ce qu'on appelle le modèle vivant ! Pis encore, je n'aimais pas peindre avec un pinceau. Sans doute est-ce cette inhibition qui m'a poussée vers la sculpture. J'ai passé le concours de Rome et, très vite, je suis devenue une sorte de sculpteur-architecte de la commande publique ! Mais ce passage m'a appris beaucoup : le rapport à l'architecture bien sûr, mais aussi manipuler des matériaux, travailler avec mes mains, acquérir le sens du bricolage ! Tout cela a facilité les "trouvailles", m'a aidée à inventer des outils à peindre. La sculpture m'a enseigné le détournement des outils : dans un autre contexte, une râpe à bois peut devenir une grille à peindre. S'autoriser cette liberté, quelle bouffée d'air ! A partir du moment où eut lieu la remise en question dont j'ai parlé au début de notre entretien, je n'ai pas réellement décidé de peindre, j'ai accédé à un autre problème. Certes, depuis l'enfance je voulais être peintre, mais je n'avais pratiqué la peinture qu'en amateur, entre sept et dix-sept ans, âge où j'entrai aux Beaux-Arts. On ne peut pas dire que j'avais cessé de peindre : je n'avais tout simplement pas commencé. Le détour par la sculpture fut un travail du temps. On endure la résistance, puis d'un coup elle cède : on commence.

P. LORAUX. — Le rappel de ton parcours biographique répond parfaitement à la question. Je crois que l'on se trouve un jour sur son terrain propre — là où parfois, avec quelque chance de succès, on peut un bref instant river son coup à l'hétérogène — à la condition expresse d'avoir rompu avec un premier élément spontané et co-naturel à l'excès, où il y avait trop de facilité, trop de séduction, parfois également pas assez de sympathie. Ainsi tu nous as dit avoir rompu avec la sculpture par rejet de la présence si massive des formes. Sur ce terrain abandonné, le désir de peinture, longtemps réprimé, s'est affranchi, il a pris corps. Désir du "sans forme", en quête de sa présentation, que le nom de Seurat t'a permis d'approcher, et que tu ne pouvais atteindre qu'à t'en séparer, en te défaisant du geste strictement pointilliste. Mais pour accéder à

ta voie propre, de manière plus dramatique, il t'aura fallu connaître un double éloignement, celui de la peinture, celui de la sculpture. Ton art ne s'est autorisé qu'à ce prix : perdre deux fois la terre, deux fois s'exiler. Et là j'ai envie de te dire quelque chose qui me paraît singulier à moi-même. Sans doute n'es-tu pas sculpteur, sans doute as-tu eu le besoin du passage à la sculpture afin de détruire l'instrumentation classique du peintre qui t'insupportait. Mais je me surprends à regarder tes toiles comme ce qui reste énigmatiquement d'un désir de sculpture. J'imagine que tu as gardé de la sculpture ce qu'elle exigeait de toi. La rencontre n'a pas été oubliée, elle va à l'œuvre : voilà que tes toiles, quasiment impalpables, sont presque indéchirables. Il est aussi difficile d'attaquer ton matériau que d'entamer la pierre ! La résistance, c'est encore cela, une mémoire à l'œuvre, impénitente, continûment secrète et vivante. Mais je voulais venir à une autre question : celle du regard. Tu insistes souvent sur la nécessité propre au peintre d'oser regarder ce qu'il peint, ce qu'il a peint. C'est, à ce propos, le cas de l'envers qui me fait soucier. Comment regardes-tu ton travail ? Retournes-tu tes transparences pour voir le côté qui n'est pour personne ou opères-tu en "aveugle" ? Dans les applications répétées de ton outil, toi ignorant fatalement beaucoup des surprises de l'absorption, n'y a-t-il pas des cas où la pointe extrême, qui est l'acmé de la toile, peut aussi percer ton œil ? J'imagine qu'il y a des moments où tes propres toiles t'aveuglent... Est-ce alors ce moment que j'ai nommé "arrêt sur tableau", que tu as appelé "pause" ? Une sorte de suspension, de répit aussi.

B. CASADESUS. — Tu me demandes si je retourne les "transparences" — le voile ? Oui, je tourne et retourne, plie et déplie la chose pour m'assurer qu'elle est un corps, qu'elle a un verso. C'est parfois l'envers qui sera le tableau, la face. Et là, le regard seul décide. Il voit ce qui ne se voyait pas au cours du processus, il suspend le travail. Le regard est l'outil capital pour moi. Justement parce que la procédure par couches opère par effacements successifs et qu'elle aveugle toute maîtrise pendant le travail. Au point que je me suis aperçue que plus je voulais maîtriser un tableau et plus je le ratais ! Le regard, donc, prend pour ainsi dire à revers l'œuvre qui résulte de cette cécité exigée. Mais arriver à ce point sensible, cet acmé, a d'abord nécessité une tension continue du regard au cours du travail ; ensuite ce supplément de tension qu'il faut pour juger que le travail s'arrête. Ici c'est le regard jeté sur ce qui a été fait qui peut résister à la poursuite du processus. Il opère comme un filtrage ultime, il fait retenue à l'excès inhérent de la répétition. Cette "tenue", cette réserve, est essentielle pour que l'œuvre présente l'évanescence, la légèreté requise.

P. LORAUX. — Permits-moi une question brutale : quelle est ta violence en peinture ? Dans la mesure où l'on ne peut se passer d'une certaine violence pour faire front à la résistance de ce que j'ai appelé "l'autre côté". Je serai très concret : tu me montrais l'autre soir un étrange papier, un de ces matériaux qui constitue ton support. Il m'a fasciné : on n'ose à peine le toucher tant il donne une impression d'extrême finesse, de fragilité. On craint de le froisser. Pourtant lorsqu'on le palpe, on s'aperçoit qu'il est ultra-résistant, impossible à déchirer. Cela pourrait servir d'apologue. Entre (faiblesse et force. Ta violence, c'est d'impressionner de multiples façons — en faisant jouer et contre-jouer les forces — ce support paradoxal, presque immatériel. Tanner ce qui veut dire "fatiguer" — une peau infroissable et ultra-résistante, pour atteindre cet état d'extrême vulnérabilité qui est pour : toi l'être de la peinture.

M. BENHAMOU. — Le choix des matériaux est soigneusement concerté chez Béatrice. Maillage, translucidité, porosité, résistance, capacité d'absorption... la qualité de ceux-ci est choisie en fonction d'un travail qui prend à contre-pied leur valeur de force et de faiblesse. Un travail qui utilise la force dans ses effets de faiblesse, et la faiblesse dans ses effets de force. Cette "manière" est tout à fait singulière. Par exemple, la conduction des charges picturales n'aboutit pas à des effets de densités, mais à y accroître leur déperdition. Béatrice ajoute, mais l'opération est soustractive. En revanche, ce déficit, cette perte, retentit puissamment sur les

fonds de toile, les enrichit de sa valeur tensive. Étrangement dans ce travail, rien n'est perdu, puisque la perte donne, elle retient. Il se crée une alchimie. La peinture n'est pas absorbée pour disparaître mais pour se transformer, s'échanger en un reste subtil : elle passe à l'état de lumière. Ce qui est retenu sur la toile, c'est alors à la fois le plus fragile et le plus résistant. Au fond peut-être, est-ce là la finalité de tout le processus : recueillir l'ineffaçable de ce qui peut s'effacer. Résistance ultime et ultime nécessité. L'oeuvre de Béatrice se mesure à cette aune. Si on l'ignore, tout devient arbitraire. Bien sûr, il arrive la plupart du temps que le travail s'arrête à un stade précoce, ou bien même s'interrompe. Parce que, comme disait Martin Barré, "ça va comme ça"... Mais le seul fait que le processus puisse se poursuivre, qu'il se poursuit, jusqu'à ses dernières conséquences suffit à mon avis à fonder l'oeuvre en nécessité. Quant à la question de la violence évoquée par Patrice Loraux, je dirais pour ma part que cet itinéraire vers l'inépuisable de la peinture n'est possible que dans la mesure où tout le processus se déroule dans le champ du non-agir. C'est-à-dire en dehors de tout volontarisme et de toute violence.

B. CASADESUS. — J'ai de la violence en moi. Mais ça ne m'intéresse aucunement de l'exhiber. Je dirais même que pour être libre dans le travail, il faut faire violence à la violence qu'on a en soi. Je déteste la violence montrée comme je déteste tout ce qui est trop démontré. Même si dans l'action mon geste est parfois brutal — il faut bien que la peinture s'imprègne, il ne s'agit pas de violence. C'est une sorte d'épreuve à la fois tonique et patiente, faite de tension et d'attente. Sans doute faut-il consentir à une forme de renoncement du côté de la volonté. Avoir suffisamment d'énergie pour épuiser la violence, le désir de conquête. Arriver à cette passivité orientale, ce "non-agir" dites-vous Maurice, qui exige en fait une concentration maximale. En vérité, j'ai besoin de paix, de sérénité. Ma peinture est aussi un chemin pour tenter d'accéder à cette paix. Pour cela, il faut mettre en suspens le tumulte extérieur, les conflits, les intrigues. C'est la condition pour rejoindre cet état d'apesanteur que j'appelle le calme. J'écoute beaucoup de musique... parfois quarante fois de suite le même morceau, par exemple le concerto pour piano en sol majeur de Ravel. Je suis émerveillée par cette forme d'abstraction capable de traduire l'émotion humaine, de la filtrer en notes, en plages de sons, en accords. Capable d'en extraire une telle harmonie. Les notes aussi sont des points. Parfois le mouvement des doigts sur le clavier frétille comme la pluie sur la verrière de l'atelier. J'aimerais qu'il se passe quelque chose d'analogue avec ma peinture... Le calme m'est un bien nécessaire. Matisse définissait le calme comme la condition première de la peinture. Il écrit: "Je veux un art d'équilibre et de pureté qui n'inquiète ni ne trouble ; je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos".

M. BENHAMOU. — Oui, je voudrais préciser davantage cette notion du "non-agir" : sans doute est ce un état, une disposition à l'être-au-travail. Mais il me semble que dans votre cas, cela induit quelque chose de plus essentiel encore. Il est clair qu'il y avait en vous la possibilité d'une peinture aisée et féconde, dont la série est en partie le signe. Il aurait suffi que vous exploitiez comme un ensemble de procédés ce que nous avons décrit comme processus. L'ingéniosité des moyens, le grand nombre des variations offertes, assurant pratiquement la prodigalité des oeuvres, le détail des tableaux. Mais il y a cette exigence non explicable de l'artiste que vous êtes, et qui décide non d'en appeler à sa fécondité mais de travailler sur sa stérilité. C'est-à-dire de créer depuis et avec l'impossibilité de faire un tableau, et en somme de contraindre l'oeuvre elle-même à absorber cette stérilité. Si bien que l'oeuvre peut s'interrompre ou ne pas accepter de se conclure. Parfois elle ne se fait que d'un seul côté et d'autres fois elle se fait trop bien : vous êtes amenée alors à la détruire, parce qu'elle vous paraît trop féconde. Il y a ainsi un voeu de pauvreté, qu'on serait justifié à interpréter comme éthique de la peinture.

B. CASADESUS. — Je me méfie des effusions faciles. Il est vrai que la rareté prend pour moi valeur de probation, qu'elle est d'autant plus nécessaire qu'il m'a fallu au départ me "couvrir" du

plus grand nombre de possibilités. Le filtrage opère selon un principe de discrétion : il y a un secret de la lumière... Je l'ai dit déjà, la retenue, la réserve, s'impose. Question de probité peut-être, de rigueur surtout. Mais il serait faux de comprendre cela en termes de privation, d'abstinence. J'ai un immense plaisir à peindre. Cette passivité créatrice dont nous parlons est proche de la rêverie, un état intermédiaire à l'éveil et au sommeil. Un état de douceur, de flottement de la conscience. Comme un vide de la pensée, en attente... si essentiel que j'ai éprouvé le besoin de le transcrire dans un petit livre "Lux", publié aux Editions Voix.

P. LORAUX. — Il est troublant de constater combien l'affect que tu décris est comparable à celui qu'on éprouve face à tes œuvres ! Mais je voudrais revenir sur la belle idée de Maurice Benhamou, lorsqu'il a évoqué "l'ultime résistance", et cet "inépuisable de la peinture" à quoi tend ton œuvre. Si je comprends bien, quand l'ultime résistant affleure, il y a quelque chose de fini, il y a du processus qui est achevé, au moins dans l'attente de sa relance. Cela ne peut s'obtenir qu'à retenir le plus longtemps possible l'œuvre, selon une économie parente de l'intelligence extrême-orientale. A quoi s'oppose évidemment le style occidental de nos pratiques. La performance, comme la santé, de l'homme occidental requiert que ce qui est engagé ait lieu jusqu'au bout, qu'il y ait du résultat. Un résultat positif, manifeste, qu'on peut exhiber. Or Freud insiste sur le fait que la vie psychique s'emploie à déployer de l'énergie pour que "ça n'ait pas lieu". Quelle pourrait être la tonalité extrême-orientale de ce non avoir-lieu, de cette négation, dans une logique qui n'est pas celle de la production positivée du résultat ? Différons !... Ma question porterait plutôt sur ton expérience de l'empêchement. Comment t'y prends-tu pour t'empêcher ? Puisque c'est nécessaire, requis par le travail lui-même. Tu as employé à plusieurs reprises le mot "retenue", est-ce la même chose "se retenir" et "s'empêcher" ? Quel est ton style de retenue ? Question presque malséante car tes œuvres témoignent d'elles-mêmes de ce style. On renouerait ici avec ton art du filtre : tu exposes ce qui aura consenti, de soi-même, à filtrer. Il se peut que le calme ou la sérénité que tu invoques soit l'occasion pour toi de filtrer l'angoisse, laquelle travaille avec et contre l'empêchement... la résistance à "contre-fil" disais-tu, pour trouver le point d'équilibre, tellement fragile tellement résistant. Question de tact, peut-être, car la retenue, c'est aussi la pudeur qui convertit la chair du biographique en cette touche impersonnelle de l'œuvre.

M. BENHAMOU. — Il me semble que la question ainsi formulée esquisse pour l'essentiel sa réponse. J'aimerais ajouter une précision par rapport à ce que nous a dit Béatrice. Dans le vide extrême-oriental que Suzuki appelle le zéro positif, sérénité et création ont partie liée. L'absence de pensée ne consiste pas à ne penser à rien, mais au contraire à penser à tout, à se laisser traverser par le tout, avec un détachement entier. C'est une sorte de délaissement : on n'empêche pas, on désentrave. Le voyage n'est pas d'aller ailleurs, mais de résider aux confins. Ce qui me frappe dans la peinture de Béatrice, c'est qu'elle nous porte en ces confins, aux limites du sensible. Limites de l'objet et du sujet, de l'espace et du temps. Les points filent, ils sont à suivre comme autant de points de fuite de la limite. Par exemple : on ne peut certainement pas atteindre le dénuement de la vraie création sans que cette expérience du vide ne s'accompagne d'une angoisse affective du sujet. Mais celle-ci est si intimement liée au travail qu'on pourrait en parler comme d'une angoisse impersonnelle. Elle devient l'angoisse impersonnelle de la couleur qui, aux bords des vides de la matière et sous le coup des strates temporelles, s'apprête à traverser l'obscur pour se désensibiliser, perdre ce qui reste en elle de subjectif et faire alliance avec la lumière. J'ai à plusieurs reprises parlé de votre œuvre comme d'un travail sans commencement ni fin : toujours à la poursuite de cet "affleurement à l'air" de la peinture.

B. CASADESUS. — En tout cas je considère comme une chance d'avoir pu éprouver mon art aux limites de la peinture et de l'architecture... L'approche à la lumière m'est venue également

par ce biais, dans un rapport à l'espace, une méditation sur le lieu. J'aimerais m'en expliquer par quelques exemples caractéristiques. D'abord le travail réalisé pour l'école de danse de l'opéra à Nanterre. Ce bâtiment, construit par C. de Portzamparc, est d'une grande beauté. Il m'a paru littéralement construit autour de la lumière. On aurait dit que l'architecte n'avait pas ouvert les murs pour éclairer l'enceinte du bâtiment, mais qu'il avait élevé une colonne de lumière que les murs avaient pour vocation d'étayer ! Il me fallait répondre à cette audace. L'espace où je devais intervenir était constitué des quatre niveaux de l'escalier central. Celui-ci se déployant selon un principe comparable à celui du musée Guggenheim à New York. Mon travail était donc visible du bas vers le haut, sur les quatre niveaux. Le dispositif que j'ai créé se constituait d'une cinquantaine de panneaux de sycomore perforés, tournoyant autour du vide central de la lumière. La trace de ces perforations composait une suite de courbes, aux rythmes ondulatoires et variés. Semis d'ombre égrenée dans la transparence de l'architecture ; danses silencieuses des ajours. Chacun des panneaux était placé dans une niche au niveau de laquelle l'architecture du mur glissait, césurant d'intervalles blancs la volute entière de la série. Il fallait que la lumière rayonne depuis l'ombre, qu'elle s'étage aux claires de mes panneaux. Qu'elle règle sa chorégraphie au mouvement spiralé de la déambulation. J'ai intitulé ce travail "Le grand livre des pas", pour qu'on y déchiffre ce "pas" de la lumière. C'est encore dans ce sens que j'ai travaillé la série des "Pastillages" mis en place pour l'hôtel Forest Hill construit par Gérard Thurnauer. Mais il est rare que le rapport à l'espace ne s'accompagne d'une dimension temporelle qui, elle aussi, met en cause les limitations du travail. Qu'il s'agisse de dispositifs éphémères comme celui que j'ai créé à New York sur le thème des "Otages", destiné aux services culturels de l'ambassade de France. Qu'il s'agisse d'accrochages plus classiques tels que celui réalisé au musée de Niort. Dans le premier cas, l'installation "provisoire" au sein d'un espace en rotonde m'a permis de concevoir un dispositif capable de témoigner de l'événement — du scandale — qui inspira l'oeuvre. Je pus suspendre soixante toiles fines, verticales comme des kakémonos, sur lesquelles s'imprimaient des palimpsestes de têtes comparables à des suaires. Temps éphémère de la vie, linge immémorial de la mort. De l'accumulation naquit un effet de foule, l'oeuvre devenait innombrable, infinie et intemporelle comme le vide à quoi elle se tenait. Quant à l'accrochage des pièces au musée de Niort, il fut l'occasion d'une expérience étonnante. Entre les oeuvres présentées et le lieu — un magnifique donjon du XIIe siècle — se produisit un étrange phénomène d'absorption. Les peintures se fondaient littéralement à la pierre. Certaines trames de points se conformaient aux proportions exactes des blocs taillés. Ces vieux murs érodés, veinés d'accidents, toute cette usure visible du temps sur ces murs passifs, tout cela se mit à vibrer par la peinture. Se mit à revivre sous sa lumière inconnue. Les pièces accrochées faisaient corps avec le mur. L'oeuvre se rendait à ce qu'elle ne peut cesser d'être : "pierre d'attente"

in la revue "Rue Descartes", n°15 "De la résistance", Collection Collège international de la philosophie, Ed. Presses Universitaires de France, janvier 1997

texte établi par Dolorès D. Lyotard