

L'empreinte d'une aventure (1)

Dans sa contemporanéité, l'œuvre de Béatrice Casadesus nous renvoie aux manifestations les plus anciennes de la culture occidentale et orientale.

Elle suit, depuis son travail autour du point commencé il y a presque trente ans, le principe de l'empreinte. L'empreinte sous ses deux formes, positive le plus souvent : les points sont appliqués sur une surface à l'aide d'un outil à peindre - et négative : les points sont découpés dans la matière, qui est évidée. Cette pratique a l'avantage de combiner à la fois le geste et l'image. Elle est ce que les paléontologues et préhistoriens appellent une survivance technique primitive (2). Pour eux, les œuvres d'art pariétal naissent d'une réaction en chaîne unissant l'outil au geste, le geste à la mémoire et au langage. Confectionner un outil qui laissera une marque dans la matière est déjà constituer un message pour l'autre, lequel autre en gardera la trace, donc la mémoire.

Ainsi, suivant un processus technique maîtrisé - mais qui conserve cependant une marge d'aléatoire et d'imperfection - l'artiste contemporain répond à travers les millénaires à l'homme de la préhistoire qui a laissé sur les parois des grottes des empreintes de mains positives et négatives. Tous deux prennent en considération les aléas ou accidents du support et des pigments et effectuent un geste de contact - une empreinte - qui révèle une absence, la trace de quelque chose de passé, qui n'est plus. Est-ce une coïncidence si le voyage qu'effectue Béatrice Casadesus aux confins de l'Ethiopie et du Kenya, accompagnant une mission de paléontologie conduite par Yves Coppens, coïncide avec le début de cette interrogation sur l'empreinte ?

Si l'on va plus loin, on comprend au fond que l'empreinte procède de la reproduction. Elle parle de l'analogie - de la généalogie - entre la forme (l'outil qui sert à faire l'empreinte) et la contre-forme parente qui en découle. Comme nous le dit G. Didi-Huberman au cours de sa réflexion sur l'empreinte comme matrice, "la ressemblance est d'abord un paradigme anthropologique : elle pose une question de transmission. /.../ Ressembler c'est d'abord ressembler à ses parents" (3). On perçoit quelque chose d'une métaphore de la reproduction humaine dans l'opération même d'empreinte.

Cela se vérifie pleinement dans l'œuvre de Béatrice Casadesus, pour laquelle le thème de la filiation est une préoccupation. Et si les points étaient une façon de souligner à l'infini son appartenance à une famille, à une communauté (d'artistes) et de simultanément s'en démarquer ? Car la matrice est bien toujours la même - Béatrice Casadesus a inventé plusieurs outils-référents qui permettent de reproduire ses points - mais le résultat diffère toujours. Comme le clone génétique, le point démultiplié comporte toujours des dissemblances par rapport à sa cellule primaire, dont il est pourtant une variante semblable.

A la Renaissance, l'art occidental a connu des exemples d'empreintes fameux dont Béatrice Casadesus s'est imprégnée à son tour. Les "Véronique" ou "Saintes Faces", supposées être des décalques miraculeux du visage martyrisé du Christ, ont pour certaines été réalisées par tamponnage de chiffons imbibés de pigments. Il est intéressant qu'à des siècles de distance, cette méthode qui ne fait que peu intervenir la main, ait fasciné les artistes contemporains. En l'occurrence, au-delà de la technique de reproduction par transfert, c'est le résultat qui intéresse l'artiste. Devant ces images divines, le spectateur hésite entre la présence de la mort et le frémissement de la vie.

La série des "Otages", créée en 1993 par Béatrice Casadesus en hommage à Jean Fautrier, procédait de la même démarche: obtenir par le frottage ou autre forme d'impression, la marque d'une tête aux contours indéfinis, dont la qualité d'effacement des traits et de vibration du tracé engendre une aura. Le pouvoir de distanciation qui naît de l'empreinte d'un visage est de nature à produire chez le spectateur une fascination. Celle-ci provient du fait que l'image est supposée être un décalque, qu'il émane d'elle une incontestable présence physique, ouvrant ainsi au dialogue avec la figure représentée. La corporéité de l'image donne ainsi au spectateur l'illusion d'un contact avec le modèle d'origine.

Encore une fois, c'est sa méthode, son processus créatif qui permet de mieux comprendre l'œuvre de Béatrice Casadesus. Le choix de cette méthode est conscient et prend le pas, en toute liberté, sur le reste. C'est elle qui va engendrer le contenu dans une sorte de refus de la main - de distanciation par rapport au métier d'artiste et aussi de refus de la forme. C'est la répétition du même geste exécuté, presque automatiquement, qui va donner naissance à l'image - une image doublement abstraite, du fait que les œuvres ne figurent rien d'autre qu'une buée de points, distribués suivant un certain rythme, et du fait de l'attachement de l'artiste à la réitération d'un geste effectué à l'aveugle.

C'est là que doit intervenir dans notre analyse de l'œuvre de Béatrice Casadesus, le rôle joué par la pensée et l'art chinois, tels qu'ils ont été établis à l'époque de la dynastie Tang (618-907), nourris de la triple influence du bouddhisme, du confucianisme et du taoïsme. La peinture chinoise classique telle qu'on la pratique encore aujourd'hui a été définie, pour ses bases, par le poète Wang Wei. Issu de cette même dynastie, il met au point le principe du paysage monochrome, exécuté au lavis d'encre avec un pinceau calligraphique (4).

Béatrice Casadesus a fait sienne l'idée, toute orientale, selon laquelle l'Être ne peut s'appréhender que de façon négative, en cernant son absence. Les points, on l'a dit, laissent derrière eux un vide. C'est précisément ce vide qui permet de suggérer l'Absolu. Comme le poète chinois traditionnel, Béatrice Casadesus n'explique rien, elle n'utilise aucun recours à la raison. Elle fait directement voir et sentir. Ce qu'elle offre au spectateur n'est pas un exposé mais une expérience, une pratique.

Plus qu'aucun autre siècle, nous dit Maurice Fréchuret, le XXème, a suscité des formes aléatoires, interrogeant les notions nouvelles de réversibilité, d'amovibilité, de perméabilité, de relativité (5) et, il n'y a pas eu de manifestation de groupe qui n'ait pas présenté, dans les années soixante et soixante-dix, de dispositifs souples suspendus ou de toiles sans châssis (Christo, Tapiès, Rauschenberg, Hesse, Vierrat, etc.). Il serait injuste de dire que Béatrice Casadesus a ignoré ces démarches, mais c'est plus en référence à la peinture chinoise montée sur rouleau qu'elle a travaillé, à partir de 1995, ses "Peintures sans fin". Elle souhaite, par ce dispositif de grands rouleaux de peintures présentés de manière aléatoire dans l'espace, faire se rattacher la peinture à la famille du livre. On sait d'ailleurs qu'en chinois - en langage lettré du moins - on dit écrire une peinture (xie hua)... Ces "Peintures sans fin", réalisées sur de l'intissé, un matériau intermédiaire entre le papier et le tissu, sont fragiles de montage, susceptibles de frémissement au moindre souffle d'air. Elles n'autorisent qu'un accrochage limité, le temps seulement d'une lecture active et consciente, qui s'effectue de manière continue, l'œil suivant le déroulement de l'œuvre. Leur composition s'apparente à un poème ou à un morceau de musique. La collaboration de l'artiste avec les écrivains, encore récemment sous la forme des "Livres uniques" (1997-2002) - une collection de petits livres d'artiste réalisés avec des écrivains, philosophes, architectes et musiciens - montre sa conception unifiée des deux disciplines.

Si pour le peintre chinois traditionnel, la tâche suprême est de conférer à son œuvre le qi, traduit souvent par esprit ou souffle (en fait, étymologiquement le caractère désigne "la vapeur du riz en train de cuire" ...), qui règne dans l'univers, pour l'artiste, il est aussi question de retrouver quelque chose de l'immatérialité de la lumière, et partant de l'univers. A ce stade, nous devons signaler que cette quête de la vibration de la lumière est une question cruciale pour elle. "Peindre ? Rien de plus que traverser la lumière" (6), dit-elle, dans un texte récent qui explicite d'une manière poétique son travail. De Léonard de Vinci et son sfumato, à Seurat et ses dessins pointillistes et de Dirk Bouts à Shih-t'ao, tous ont apporté une réponse particulière à la transcription de la lumière, à laquelle l'artiste a été sensible. Tous les supports choisis par Béatrice Casadesus jouent avec la transparence : toile ultra-fine, peintures-filtre, pléxiglas et, même, ajours créés dans le matériau même (il y a de cela plus longtemps). Ce jeu de la transparence est poussé à un tel degré que le pigment traverse la surface de part en part, l'envers de l'œuvre étant parfois finalement choisi par l'artiste pour être la face du tableau...

Béatrice Casadesus veut peindre la couleur qui passe, c'est à dire celle qui se mélange bien à la lumière et laisse sur la rétine une impression visuelle, mais aussi celle qui s'efface. Cette couleur vibrante, est de nature à faire entrer le spectateur dans un état d'apesanteur. Elle annule tout questionnement sur le fond et la forme et conduit l'artiste à épouser pleinement l'idéal de fadeur, la recherche du fond indifférencié des choses, décrit par François Jullien (7) dans

ses essais sur l'esthétique chinoise. Comme le peintre chinois, l'artiste est l'interprète privilégié de la conscience universelle, transcrite sur les rochers et les nuages, dans les méandres des branches et des racines, dans les veines du bois, dans les volutes des brumes et des vagues... Son œuvre fait corps avec l'univers et nous enseigne le silence.

Scarlett Bonduelle Reliquet

in catalogue d'exposition "Le Regard et la Trace 1975 – 2002", 2002

1 - Expression empruntée à André Leroi-Gourhan in "L'Homme et la Matière", Paris, Albin Michel, 1950.

2 - André Leroi-Gourhan, cité par G. Didi-Huberman, catalogue d'exposition "L'Empreinte", Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, 1997, p. 24.

3 - G. Didi-Huberman, "Formes généalogiques, l'empreinte comme matrice", in cat., op. cit., p. 38.

4 - Pour ces précisions historiques, voir le chapitre "Arts et Lettres" in Simon Leys, "Essais sur la Chine", Paris, édition Robert Laffont, 1998, p. 578- 579.

5 - Maurice Fréchuret, "Le Mou et ses formes", essai sur quelques catégories de la sculpture au XXè siècle, Paris, édition (énsb-a), 1993, p. 20-21.

6 - Béatrice Casadesus, texte inséré au catalogue d'exposition "Work in process", février-mars 2000, Issy-les-Moulineaux.

7 - François Jullien, "L'Eloge de la fadeur", Paris, éd. Le livre de poche, 1991.