

Les matières du monde de Dominique De Beir.

On entend des bruits de coups d'outils répétitifs sur des supports. Ça troue, ça pique, dans une urgence des gestes. Ici, des blocs cubiques gris mangés sur leurs surfaces. Ici, des installations de rouleaux sur des étagères métalliques. Là-bas, des plaques immenses piquetées. Plus loin, des morceaux colorés rongés accrochés sur le mur. La réalité physique des matériaux utilisés par Dominique De Beir, le papier, le carton, le polystyrène, se manifeste dans la transformation pour devenir des récits qui engagent le spectateur dans des expériences de perception physique et conceptuelle. L'atelier de Dominique De Beir est niché dans un village picard, il ressemble à un laboratoire de recherche autant que son œuvre qui cultive toutes les manifestations matérielles liées aux archives et aux ruines. Il faut des ruines pour pouvoir recommencer. Ruines monumentales, ruines industrielles, ruines postmodernes, les fragments de matériaux altérés ne font aucun écho au post-catastrophique ou au « post-apo » des films américains. Comme des objets trouvés, ces formes du temps résultent de cuisines expérimentales que l'artiste mène depuis vingt ans. Le monde tel qu'il est, ressemble à un réel fantasmé, la vérité de ce que l'artiste nous donne à voir s'ouvre à toute interprétation. L'imaginaire ne s'écrase pas facilement devant ses installations sans figures. Dominique De Beir se vit en exil du sens définitif. Toutes les matières du monde dans son œuvre se réactivent pour que le réel fictionne.

DW le corps est visible dans ton processus de travail. Dans le catalogue, tu montres les outils de ta fabrication. Tu m'as montré aussi une photo de toi floue, on te voit aussi en action, on voit tes assistants, des femmes plutôt d'ailleurs pour faire ces trous-là ? Pourquoi avoir pourtant éliminer de ton travail le corps de manière figurative ?

DDB En fait, il n'a jamais été là le corps figuratif. Avant 1996, il était présent en tant que pendant visuel à des textes, il faisait face à des extraits de manuels scientifiques, à des définitions : tout ce qui résistait à ma compréhension devant des contenus scientifiques, était compensé par des images figuratives, l'ensemble narratif devenait totalement absurde. Dans la série des *Cyclopédies (1996)*, je retraçais « les relations humaines » sur du papier calque. Mais un phénomène extérieur est venu opérer un changement dans ma méthode de recherche. En 1994, j'ai commencé pour des raisons personnelles à apprendre l'alphabet braille. C'est là où je me suis mise à piquer et trouer des feuilles de papier avec des outils que je créais moi-même, c'était une sorte de langue codée, un écho aux premières écritures, aux hiéroglyphes, aux écritures dessinées... Des écritures qui ne convoquent pas que les yeux. Par la suite, j'ai vidé la signification de ces opérations de trouer.

J'aimais surtout ne pas savoir ou j'allais. Je me disais que l'art, ça pouvait être ça : un laisser-faire, se mettre à l'écoute et à la disposition du flux des matériaux.

J'ai l'impression que tout ton travail est innervé par la question de la disparition.

Je ne pense pas à la disparition quand je travaille, mais plutôt à la révélation (*rires*). Montrer un fragment, une ruine, est évocateur du reste qui n'est pas là, et qui ne demande qu'à apparaître. Je ne cherche jamais à fermer ou à achever les choses. Je laisse la chose en devenir. Montrer un fragment me semble plus vivant que de montrer la totalité. « La ruine, c'est l'objet plus la mémoire de l'objet »¹. C'est peut-être une ouverture aussi pour l'autre d'ailleurs.

Le manque existe de fait dans le fragment mais aussi dans cette action de soustraction : quand je troue, je retire de la matière ou la retourne. Ces opérations me font toujours penser au texte de Marguerite Duras. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*², lorsque Lol voit son amant danser avec une autre, tout s'effondre, c'est un trou parce qu'elle n'arrive pas à nommer ce choc.

Tu utilises beaucoup le mot ruine. Il y a des phénomènes physiques de détériorations dans ton œuvre : les excès d'usure d'un corps sur un autre, explorer la résistance dans l'épuisement d'un matériau.

J'ai regardé récemment un documentaire sur Anselm Kiefer. Il passe son temps à fabriquer de fausses ruines. Et je me disais : « Je fais la même chose ». C'est incroyable de « créer » des ruines ! Une ruine se constitue par le vieillissement ou par l'usure dans l'après-coup. Lui comme moi, — lui à une autre échelle, évidemment —, nous provoquons ou créons du désagrégé, de la fatigue et du passé. Cela nous ramène peut-être à la fabrique du décor, une représentation ou une évocation de la catastrophe.

¹ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

Mais en ce qui me concerne, la lumière reste un élément essentiel : ses vibrations, ses reflets et ses scintillements. Les couleurs que j'utilise font lumières, elles font écrans et en même temps miroirs : elles captent l'environnement extérieur comme pour s'en charger. Selon la lumière extérieure, les couleurs vont être plus ou moins éteintes. Mais il faut aussi que l'intérieur revienne à la surface et que ça réfléchisse le monde.

Pour poursuivre dans mes contradictions. Ce qui reste immuable, c'est que ce qui est derrière, revient devant. J'aime le mot intériorité, je le préfère à intimité. Faire advenir un maximum d'intériorité à la surface des choses, c'est faire émerger une sensibilité exacerbée, ramener à la surface ce qui est caché, profond. C'est essentiel, même si je ne pense pas du tout à cela en travaillant dans l'atelier.

Tu achètes tes plaques de polystyrène, qui sont sans saveur, on va dire, et en même temps, ce gris, il peut être beau.

On parle en général de beauté pour certains matériaux naturels tels que la pierre ou le bois, l'usure du bois peut être « belle ». Et aujourd'hui, nous pouvons parler de la même manière de matériaux synthétiques industriels. Je crois que tout matériau a sa propre présence, autant un morceau de polystyrène qu'une écorce de chêne.

Tu n'aimes pas ce qui inerte ?

Non, l'inerte est sans vie. Au regard de certaines œuvres, on trouve que certaines sont vivantes, d'autres éteintes et d'autres encore sans vie. Le pire pour moi, c'est une œuvre sans vie. Parce que sans vie, ça n'existe pas.

Tu sembles parfois fabriquer des rappels de ce qui se passe ici en Picardie, près de la Manche, près de la mer, de ce qui se passe sous le sable. Quand on voit tes plaques grises retravaillées en les chauffant, on a l'impression d'érosions par le vents ou de bouillonnements à la Louise Bourgeois, mais minuscules, qui nous font penser aux petits vers sous les sables. Ce sont des images qui t'ont travaillée.

Oui. Complètement. J'ai besoin de me sentir immergée dans l'immensité, le très grand, et ensuite de m'attarder sur un détail. Je vois du très loin au petit. Je ne vois pas l'entre-deux. Il m'échappe.

Un film m'a beaucoup marquée, c'est *La femme des sables*³. Une femme vit dans un trou. Un instituteur passionné d'entomologie fouille pour chercher les insectes dans le sable pour poursuivre sa collection. Piégé par la nuit, il se retrouve dans le trou avec cette femme, dans une maison cachée sous la dune. Condamné à être enfermé dans ce piège avec cette femme, ils doivent perpétuellement vider le sable du trou pour survivre. Toute leur histoire sensuelle repose aussi sur l'évacuation chaque nuit du sable au risque sinon d'être ensevelis. Cette question du mouvant dans la relation du couple, mais aussi dans le paysage qui risque d'étouffer, est magnifique. Teshigahara filme magistralement les changements d'échelle entre le grain de sable et l'infiniment grand. Les repères spatiotemporels éclatent vraiment. Et puis il y a un minuscule point. Ce point, je le retrouve dans mon travail. Avant, je faisais des trous pour ouvrir les surfaces. Aujourd'hui je parlerai plutôt d'altérations, de percées, de points.

Quel est ton rapport à la surface ? Tes surfaces sont liées à la peau ?

J'ai besoin d'affirmer le tactile et l'implication du corps aussi bien dans ma manière de travailler que chez le regardeur. Dans la série *Macule* datant de 2013, la question de la surface, de l'enveloppe, du prélèvement de l'épiderme fait basculer les images vers leur effeuillement. Effeuiller. Traverser l'enveloppe, c'est aller vers l'essentiel, peut-être. Le mot macule est arrivé par hasard. Il est arrivé quand je m'intéressais à l'imprimerie, à l'édition et à toutes mes impressions ratées. Alors j'ai associé macules aux maladies de peau.

D'ailleurs la question qui me taraude aujourd'hui est celle là : est-ce qu'une tache est un trou ?

Tu as besoin de donner un titre, un nom. Pourtant tes œuvres pourraient être des Sans titres. Il y a des tas d'artistes qui travaillent et affirment le Sans titre ?

Ce sont à chaque fois les mots qui me ramènent à mon sujet. Qui creusent davantage le même sillon en profondeur. C'est par le mot que je découvre pleinement ce que je réalise. Parfois, c'est le mot qui vient en premier qui génère une série. Parfois aussi, c'est le titre que je décide qui clôt un ensemble. Il faut que je passe par le mot pour valider ou pour éclaircir le chantier.

Dans quelle filiation tu te situerais ? Tu te sens proche de qui ?

³ Hiroshi Teshigahara, *La femme des sables (ou La femme des dunes)*, 1964, film, 123 min, scénario Kōbō Abe, noir & blanc

J'ai rencontré Pierre Buraglio aux Beaux-Arts de Paris en 1990. Une rencontre vraiment exceptionnelle. Il m'a présenté Pierrette Bloch avec qui j'ai travaillé pendant plusieurs années. Les œuvres de cette artiste restent fort marquantes par leur présence et leur simplicité presque déconcertante parfois. La dernière exposition à la Galerie Karsten Greve rendait visible cette densité incroyable et un abandon total de fioriture parasite.

La peinture de Mary Heilman qui reste peu connue en France encore, me touche énormément : une peinture à rebrousse-pois, à la limite du mal fait.

Evidemment, il y a aussi de nombreux artistes de ma génération ou plus jeunes dont je me sens proche, en particulier ceux qui accordent dans leur méthode de travail une grande part d'aléatoire et d'accident.

Tu as une liaison forte à l'atelier.

J'ai absolument besoin d'un espace atelier, je ne suis pas une artiste de bureau même si je peux travailler n'importe où. Ici, par exemple, dans mon atelier et lieu de vie, tout finit par devenir atelier. Dire « Mon atelier » me rassure parce que c'est le lieu où je me rassemble complètement.

Pour expérimenter des choses ?

Pour poser mon cerveau et mon corps. Pour faire une sorte de mise au point. Et pour cela, il faut un lieu ! Mais on sait bien que les événements importants arrivent entre les lieux, c'est vrai ! (rires) le déclic se produit en dehors. Il faut être à l'écoute et ensuite réunir tout cela dans l'atelier.

Comment tu te définis, toi ? Sculpteur ?

Je me sens peintre. Profondément. Je ne me sens pas du tout sculpteur. Je ne produis pas des formes, je fonctionne par plans qui peuvent produire un volume. L'intention est que ce soit plan et à la fois volume. Que je puisse engager une troisième dimension. Que ce soit malléable. Que ce soit léger. Transportable.

C'est l'acte qui t'intéresse plus que d'être artiste ?

Etre artiste, c'est une manière d'être au monde plutôt pour moi. C'est plus une attitude. Ce ne sont pas spécialement les peintres, les sculpteurs qui sont des artistes. Je trouve que certains de mes proches sont bien plus artistes que moi. Je me trouve très ordinaire dans mon rapport au monde. Mais je me sens peintre dans ce que ça a de matériel. De manuel et aussi de mental.

Tu as un travail solitaire et en même temps, tu es à l'origine avec cinq amis artistes d'une véritable politique éditoriale. Ce groupe Friville-éditions organise des débats sur l'art, deux collections éditoriales, des expositions, des invitations d'artistes... Pourquoi as-tu besoin de cela ?

J'aime bien alterner la solitude du travail de l'atelier avec le travail d'équipe. *Friville-éditions*, le groupe, représente un véritable déclencheur dynamique et créatif. Nous avons tous des pratiques différentes. Mais faire partie d'un groupe comporte des difficultés : être artiste avec d'autres artistes, c'est dire aimer la polémique, avec ce que ça engage comme disputes. Nous avons mis en place un événement sous forme d'exposition et publication valorisant le projet plus que l'oeuvre finalisée.

Tu as besoin de cet enfermement dans le trou, dans le silence et du groupe.

Cette ouverture est progressive mais je passe beaucoup plus de temps à travailler seule, je travaille surtout le matin et en fin de journée.

Dans l'atelier, travailler avec ma sœur, Anne De Beir qui m'assiste depuis 2007, ou avec parfois un étudiant, casse le rythme de ma solitude d'artiste et engage une nouvelle énergie commune.

Est-ce que tu crois que tu es plus engagée qu'un artiste qui répète tout le temps qu'il est engagé et est-ce que le politique a une place dans ton travail qui n'est pas que formel ?

Mes différentes recherches sont le résultat de dispositifs de désamorçages, elles sont ce qu'elles donnent à voir plus autre chose.

Je ne pense pas que mon oeuvre traite du politique, mais toutefois je me sens extrêmement engagée dans mon champs d'action : il y a du jeu, de la résistance et de la mise-en péril : les oeuvres terminées ne sont pas toujours très aimables, un déchaînement avant tout de mauvais gestes. Il n'y a pas d'habileté. Ce qui se produit, se passe ailleurs. Mon travail n'est pas tranquille, il traite de notre vulnérabilité et de notre inquiétude.

Il est en ébullition ?

Plutôt trituré et fragile.

Je me sens plutôt satisfaite quand le travail qui est là devient présence. Mes œuvres se séparent de tout message, mais il existe une force active dans mes fragments et mes installations. Cette force conduit le spectateur sûrement plus vers l'activité que vers la contemplation.

Ton travail est très rigoureux et en même temps, il prend en compte le hasard totalement ?

J'aimerais que ce soit « totalement ». Je me lance des défis à ce sujet.

C'est un peu faire comme si c'étaient des objets trouvés, c'est cela ?

C'est pas mal, j'aime bien cette idée. Certaines œuvres seraient des détails d'autres œuvres réalisées ; des gros plans, des grossissements d'un détail d'une plaque trouée. Ma dernière série est très perturbante. J'achète normalement des formats standard dont je ne modifie pas la taille, alors que là, j'ai des morceaux de dimensions différentes et à ce jour je ne sais toujours pas ce que je regarde. Je ne sais pas si je regarde un détail ou un fragment. Je n'y arrive pas encore. A un moment, je pensais que je faisais des échantillons, et c'était mauvais signe. Quand j'en mettais beaucoup sur un seul mur, j'avais l'impression de **créer** un inventaire.

On dirait donc des objets déjà faits et pourtant c'est quand même faux. Ça a l'air lourd. C'est très léger. On dirait des parpaings. Ça n'en est pas.

Ecart entre ce que l'on voit et la réalité de l'objet. Je neutralise ses charges de preuves, de significations historiques, dans un certain sens.

Quand on regarde un mur de parpaings, on sent le poids des éléments. Pour mes blocs, on sent la densité de l'ensemble, mais en aucun cas un écrasement. Il n'existe pas de soubassement. Une pesanteur égale semble se révéler. Ce n'est pas pesant.

Comment est né ce désir de catalogue ?

Je crois qu'à la cinquantaine, l'envie est venue de poser les choses. Il s'agit de réunir des productions d'une période de vingt ans de 1996 à 2016. Ma dernière série *Altérations* a pu être possible après vingt ans de recherche. Ce sentiment de faire un bilan devenait pensable. Dérouler et montrer tout le fil de la recherche de ces années-là devenait nécessaire. 1996, c'est le début d'expositions importantes pour moi, une exposition personnelle au Frac Picardie et dans la foulée au musée Oswald à Dortmund. L'édition m'aide à penser les liens qui relient les séries. La manière de photographier les œuvres pour une édition mais aussi les recherches à l'atelier permettent d'idéaliser le travail dans l'ouvrage, je privilégie des points de vue, je mets l'accent sur des détails, la matière dans ses différents états.

Comment appelles-tu tes installations ?

Je trouve juste le terme des « environnements ». Il convient très bien pour mon travail. Mais sans la fiction. Sans les références. Mon travail décroche de la référence. Je veux qu'il se regarde sans qu'on sache beaucoup de choses. Sa présence lui suffit.

Le lieu où se fomentent les matières du monde de Dominique De Beir promet l'avenir et la contradiction. La place du silence y force le lecteur et le spectateur à constater l'inconnu. Et comme il n'y a pas de mots à la hauteur de cette force du désir de créer, il n'y a qu'un « mot-absence, un mot trou, creusé en son centre d'un trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner... »⁴. Ce silence résonnera assurément en nous.

Entretien avec Diane Watteau, février 2016

Diane Watteau est artiste, maître de conférences en arts plastiques à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, critique d'art (AICA).

⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*