

CONCEPTION MACULEE

Histoires de trous et métamorphoses

La pensée de l'antiquité pré-alphabétique est rayonnante comme le corps de l'oursin ou de l'astérie (André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964, vol .1, chap VI « Les symboles du langage », p. 292)

Outil-Geste

Dominique De Beir perce, troue, poinçonne, perfore, pique, transperce, crible, taraude. Les outils utilisés, œuvres originales ou créations loufoques, sont variés et fabriqués à bon escient : pointes, piques, roulettes édentées et espons, échelles brique-pique, lancettes, fourches, poinçons, chaises perceuses, bobines perforeuses, chaussures à crampons, tiges pointues en fer ou en bois, dards, crochets et autres pertuisanes. Souvent ils sont conçus sur demande par un ouvrier, mais toujours à la manière de l'artiste, à sa mesure. Y participent aussi des outils trouvés : instruments chirurgicaux, outils de menuiserie, outils de jardinage, outils agricoles, de couture, etc. Objets d'ouvrier, forts de leur matérialité crue, instruments menaçants et signes d'un geste impérieux, ils montrent la réalité du travail de l'artiste, à la fois mécanique par l'utilisation des instruments et organique, physique par l'investissement corporel. Ou plutôt, ce qui pourrait être un travail d'ouvrier s'expose ici comme acte artiste, non parce qu'il est esthétisé d'une manière quelconque, mais en cela qu'il est surprenant, décalé, à visée non-utilitaire et pourtant obstiné, constamment repris, travaillé, réfléchi, mûri.

Ainsi est mis à nu le geste à la fois artistique et artisanal, faillible. L'action conjuguée de l'ouvrier, du peintre, du sculpteur et du scribe se déroule dans la continuité souveraine entre le corps, l'outil et la surface. Pourtant, ici l'aspect souverain n'a rien de la gravité dogmatique d'une démonstration. Le geste est constamment subverti. Tantôt enjoué, tantôt ludique, il s'amuse à manipuler et à bifurquer, à bafouer et à surprendre. A se surprendre dans ses erreurs et errances, dans ses déviations, dispersions et disséminations, dans ses sorties du droit chemin, si tant est qu'un chemin droit existe. Creuser, gratter, brûler, racler, affouiller, carotter, éroder, ronger, entamer, piétiner, autant de gestes qui font advenir le

dessin et la couleur, qui altèrent les matériaux et les surfaces, qui donnent sens à la rencontre entre la main, l'outil et le matériau.

L'action de l'artiste consiste dans l'excavation de liens profonds et d'affinités insoupçonnées : entre le polystyrène, matériau de prédilection pour Dominique De Beir au cours de ces dernières années, et les mondes biologique, géologique et cosmique, par exemple, ou bien entre la cale et la feuille, le papier étant une autre pierre de touche matérielle pour l'artiste. Peu à peu se lève ainsi devant le regard intrigué l'image d'un artiste-artisan un brin fou, emporté par son action, confiant dans les instants où la main trébuche et où l'esprit divague. Nous voilà plongés dans l'univers méticuleux d'un ouvrier libéré de l'impératif utilitaire, tout à l'énergie jouissive d'une impulsion qui se fait projet avant de devenir décalage. Un procédé qui consiste à faire bouger de l'intérieur les codes du métier, avec un acharnement et une ténacité maîtrisés car confiants dans la pertinence du projet.

Le geste, qui commence encore avec la fabrication de l'outil, est actionné, répété, déposé, regardé. Multiple, il trouble et affecte les surfaces, pris par l'énergie d'une force violente de vie. Agi, il oscille à la limite imperceptible entre justesse et déraillement. La justesse, c'est lorsque chaque outil, conçu à dessein pour telle action et telle surface précises, suit le rythme et la trajectoire pressentis. Mais pris par l'action, par la répétition frénétique de la percée, le corps s'emporte et, soudain, il perd le contrôle, déraile. Ici, le dérapage n'est pourtant pas erreur. Bien au contraire, c'est le lieu même où la vie l'emporte sur la mécanique, déstabilisant le protocole. Dans la vivacité de l'action, dans le rythme cardiaque du geste le dérapage se fait nécessité et mesure du rapport vivant à l'œuvre.

Faire dérailler la machine tient à cœur à Dominique De Beir. Au gré du dérapage dans la rencontre entre outil et surface se jouent la tension et l'éclatement du geste. Composé et décomposé en d'innombrables points, graphes, inscriptions, trous, brûlures, ce geste répété creuse et donne du relief, à l'endroit comme à l'envers, dessine et écrit dans une langue inconnue que l'on peut se laisser observer ou tenter de déchiffrer. Frappe violente d'incunables, le geste aigu et perçant dont le rythme vif scande les surfaces et mobilise le corps, tranche étrangement avec la délicatesse du résultat. Une douceur post-traumatique se dégage de l'œuvre, telle une invitation à contempler, dans l'apaisement, les lieux

innombrables des blessures passées et présentes. C'est là précisément le lieu de la justesse d'une création à même la faille. Le geste mesure l'espace et le temps, le temps de la réalisation et celui de la contemplation, un temps qui creuse littéralement l'œuvre. Sans jamais succomber à la contemplation complaisante de la blessure, il ponctue les moments du trauma et le temps immémorial de l'après, du sens qui émerge sur une surface ravagée et de l'énergie jouée de l'action, du pur bonheur de faire.

Le sens jaillit de l'inscription de l'incontrôlé sur une surface sensible, il advient à la surface, au même titre que la couleur et les porosités. La peinture-peau rejoint une sculpture « inversée » car demeurant en profondeur, dans les renforcements de la matière cramée, transpercée que seuls les dispositifs optiques d'appoint, suivant une démarche géologique à même les strates, peuvent espérer révéler au regard. La forme est non seulement dans le relief de la surface, elle se niche dans les trous, dans leur profondeur invisible mais presque palpable, tant elle est présente, et demande à être scrutée, explorée. Le rythme irrégulier de la percée et la profondeur qu'on dirait infinie plongent le regard dans une contemplation sans bornes, au-dedans de l'œuvre, jusqu'au dérapage visuel. La scansion du geste, marque de l'effort physique du corps-outil, rythme et tempore l'expérience de ces surfaces dont la simplicité minimaliste cartographie nos rêves d'ailleurs. Cette simplicité apparente cache pourtant une franche complexité.

Surface Page

Les surfaces travaillées, attaquées, présentent un territoire imaginaire qui s'étend de la blancheur rêvée de la page à la rugosité maculée et imparfaite de la peau. Le traitement de la surface révèle ici sa profondeur. Une profondeur symbolique mais aussi matérielle. La surface inscriptible est un champ à percer, elle est le champ de la blessure, de l'accroc, du déraillement, de la trace, de la tache et du trait, et de tous les possibles, le champ de l'action. A force de creuser, l'esprit ludique se fait sérieux. L'expérience sensible sonde et dessine les dépôts de la réflexion. Elle en appelle au regard scrutateur, a un examen minutieux, scientifique qui rejoint le propos artistique, et révèle la matière sous un nouveau jour, éminemment complexe. Il suffit de penser à l'exploration des strates dans certaines productions de Dominique De Beir pratiquée par le morpho-géologue Samuel Etienne,

maître de conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, qui applique ses outils d'analyse scientifique à la série d'œuvres en polystyrène, épaves stratifiées de bouts de sols échoués. Ou bien au projet, aussi démesuré que fascinant, d'exploration au microscope de l'intérieur des percées pratiquées par l'artiste. C'est Dominique Robcis, chef de travaux d'art dans la filière archéologie-ethnographie du Département restauration du Laboratoire de recherche des musées de France, en charge précisément de la microscopie numérique, qui applique son regard scrutateur aux œuvres de Dominique De Beir pour donner à voir et offrir à l'analyse l'intérieur des trous et percées, la microstructure invisible à l'œil nu qui garde la trace, l'histoire et la mémoire du geste déposé. La science s'immisce dans l'art, le protocole d'analyse au microscope creuse le sens et prolonge le geste artistique, l'inscrit dans une nouvelle temporalité, l'ouvre à des significations futures.

Véritable champ de bataille, tantôt effleurée tantôt creusée, brûlée ou poignardée, la page est pour Dominique De Beir objet, surface aux profondeurs inouïes, mais aussi dispositif. Elle circonscrit le format, le cadre quitte à ce que ce cadre-là soit ensuite déstabilisé, dépassé. Le bord variable, bougé, et l'épaisseur de la tranche de la page fonctionnent telle une limite, une découpe. Mais ils donnent aussi du volume, un volume qui l'achemine aussitôt vers la densité du livre, du cube, de la cale, de la brique, de la strate géologique. De la finesse légère et transparente de la feuille traversée par les faisceaux de lumière au poids et à la consistance de la calle, de la petitesse de la brique à l'étendu massif des étagères, paravents, rouleaux et murs en grand format, l'échelle est une préoccupation constante pour l'artiste.

Il n'est pas tant question de taille ou de grandeur des œuvres, mais d'une opération de mesure, de juste mesure. Se mesurer par rapport au contexte, par rapport à l'espace environnant, par rapport à son corps ou aux regardeurs, expliciter les tensions et affinités entre les pièces elles-mêmes, sortir un objet de son statut utilitaire et le projeter comme au-delà du réel, tout cela est question d'échelle. Penser l'échelle revient à situer, à trouver le bon emplacement, à produire le lieu propice de l'œuvre et de l'homme.

Feuille Point Trou

L'unité minimale, élémentaire, le point de départ de l'action artistique de Dominique De Beir est double : la feuille (surface) et le point/trou (dessin/profondeur). L'étendu de la feuille se donne comme excroissance et expansion du point, l'épaisseur variable de la page comme enfoncement, chute et vertige du trou ou au contraire contraction et avancée à pic vers la surface.

Des feuilles monochromes de papier, à dessin ou canevas, cartons, papier sulfurisé, calque ou gommé, paraffiné, lisse, rêche ou grumeleux, fin ou épais, mat ou translucide, plaques de polystyrène sont les porteurs et révélateurs de l'univers artistique. Ces matrices triturées prennent la forme de cornets, nappes, paravents, rouleaux, bobines et boucles, panneaux. Ce sont autant de supports rectangulaires d'une action appliquée. Territoires sur lesquels s'emporte le geste, ces surfaces déclinent la transparence et l'opacité. Au gré du labeur des outils, elles acquièrent une épaisseur : la page se fait livre, le carton se fait boîte, la brique se fait mur, le point se fait lieu, le tracé perforé dessine des paysages, la peau devient corps. Sans aucun mimétisme anthropomorphique, ces métamorphoses sont inscrites dans la plasticité des matériaux labourés, confrontés au regard.

Par leur variété et leur étalage sur ou devant les murs, à même les fenêtres, en strates ou isolés, sur des tables et étagères simples en métal ou polystyrène gris ou à même le sol, ces matrices rectangulaires renvoient aux processus immémoriaux de production du papier. Elles en appellent à la conscience des fibres végétales, naturelles ou transformées qui, lors de la partie humide de la machine à papier, sont réduites en pâte homogène que l'on étend pour la faire sécher. Mais elles évoquent aussi des images d'épreuves d'imprimerie, des macules, des typographies en relief ou en creux labourées au burin. La filiation avec le livre est bien présente. Il en va de l'objet livre, de l'écrit-livre, mais aussi du processus-livre qui part du graphème, du signe minimal sur le papier, passe par l'écrit et l'édition pour parvenir à la prise en main du volume que l'on touche, soupèse, renifle, ouvre, regarde, feuillette et écoute.

Le point, mouvement de départ du dessin, ouvert, étiré en profondeur, se creuse et devient trou. Répété en quantité, éclaté, il forme un dessin qui n'est plus juste étalé à l'horizontale, il cave à la verticale, fore à l'intérieur et ameublît la feuille, la rend plus légère et l'ouvre à la pénétration de la lumière et de l'air. Intérieur et extérieur deviennent, au gré de ce geste,

réversibles. Le point perce et laboure la feuille, l'amende et y plante ses racines. Les outils de l'artiste deviennent des instruments aratoires qui binent les surfaces : autant de taupes qui fouissent leurs galeries. L'acharnement dans la percée de points-trous produit des constellations qui enracinent le dessin jusqu'à l'étourdissement de la tryphobie pour s'évertuer vers l'horizon de l'invisible. Points de suture, points de contact, points de repère, points de détail, points de vue, points de chute ou suspension chaotiques, touches légères effleurant la surface ou percées appuyées en profondeur, ces marques discrètes entraînent l'écriture qui est à leur origine vers une danse des actions-sensations. Tout le corps est sollicité à la fois dans leur production, pour leur déchiffrement sensible et jusqu'à la dissémination dans leur topographie désordonnée. La chute de l'alphabet, son éclatement, ouvre à la profondeur des sens, des sensations.

Mais ce vertige du geste et de la vision est aussitôt pris par son envers, le lisible. Le point-trou est aussi graphème qui en appelle à la lecture, à une lecture d'abord corporelle, par le toucher, par le flair. Le système de points saillants de l'écriture braille est visuellement et symboliquement présent dans le travail de Dominique De Beir, bien que détourné, sans codage précis des signes. Le livre d'artiste est renvoyé dans ses retranchements, dans la plasticité de ses volumes et renforcements. Le relief de ces points proéminents, éparpillés, éclatés, résultat des différentes percées, est à la fois dessin, graphe et blessure. De ce geste de la percée, l'artiste parle comme d'une « attaque radicale », « exutoire calmant », « litanie agitée ». C'est une sorte de rituel à la fois énergique et apaisant, pulsion et moyen de regarder autrement, de sentir la profondeur, telle une matrice, de s'y réfugier. Le relief qui en résulte est aussi l'envers des trous. La question de la direction, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'endroit et de l'envers de la feuille est donnée par le geste qui crible. Elle exprime la nature profonde de cette œuvre qui s'articule par tensions et contrastes : endroit/envers, intérieur/extérieur, relief/trou, plein/vide, surface/point, forme/éclatement, cadre/dépassement...

L'emportement du corps, le geste gratté, gravé sur la surface, sa plasticité rythmée, énergique et rassurante, rejoue jusqu'aux origines mêmes du graphisme, de l'écriture, non linéaire, instable, pré-alphabétique.

« ...dans l'histoire de l'homme, elle [l'écriture] est un *monumentum* qui témoigne, elle ne demande pas la lisibilité pour exister : certaines inscriptions antiques sont placées si haut sur les frontons que

personne ne pourra jamais les lire. L'écriture incise, grave et se grave : feuille ou argile, pierre ou papyrus, elle creuse, elle sillonne, elle partage. L'écriture est une craquelure, une tmèse, une fissuration qui coupe, et rien ne demeure égal : l'argile, lorsqu'elle cuit afin de conserver le signe qui est enfoncé en elle pour durer, le fixe pour toujours, mais ce faisant, elle craquelle, laissant s'ouvrir dans sa propre matière des fissures inguérissables ; le doigt qui écrit sur le sable révèle et éloigne, isole et suscite des solitudes. » (Carlo Ossola, « Introduction » à Roland Barthes, *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p.19).

Avant d'être destinée à être lue, l'écriture est donc altération de la matière, d'un geste qui s'emporte avec son outil, elle est « rythme et couleur, ciseau et encre, burin et plume... » (*ibid.*) Roland Barthes, lecteur passionné et fidèle d'André Leroi-Gourhan, pense le caractère premier de l'écriture en termes de « remontée vers le corps », insistant sur « la main qui trace, incise ou caresse avec le pinceau et le feutre, qui habite et divise la surface » (*ibid.*) Une surface gravée, altérée, abrasée par l'écriture, par des traces rythmées du geste humain et de l'outil : cette vision se retrouve presque paradoxalement à la lettre – et en l'absence de toute lettre écrite – dans le travail de Dominique De Beir. Aucune présence de texte, de mots, de verbe dans les productions de l'artiste, on pourrait dire même aucun signe, aucune recherche de figuration manifeste, et pourtant toute l'opération, la fabrique même de son œuvre, semble retracer, repasser et repenser (ou re-panser ?) les premiers pas de l'écriture, son action première, son acte constitutif. Les créations de Dominique De Beir s'articulent en strates et surfaces. On y est dans un terrain où l'artisan va à la rencontre de l'archéologue qui explore les traces, du géologue qui creuse les sols, de l'anthropologue qui réveille les sens.

Roland Barthes insiste longuement sur l'acte jouissif, pulsionnel qu'est « 'la scription' (l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres) », « ce geste par lequel la main prend un outil (poinçon, roseau, plume), l'appuie sur une surface, y avance en pesant ou en caressant et trace des formes régulières, récurrentes, rythmées (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, p.25). Une telle histoire physiologique de l'écriture, admirablement ouverte par André Leroi-Gourhan, la glorifie comme pure action, une action d'avant le signe, une sorte de scansion plastique d'avant la communication. « Il faut redire – tant c'est inattendu – ce qui a déjà été indiqué : à savoir qu'à l'origine conjointe de l'écriture et de l'art, il y a eu le rythme, le tracé régulier, la ponctuation pure d'incisions insignifiantes et répétées : les signes (vides) étaient des rythmes, non des formes. L'abstrait est à la source du graphisme, l'écriture est à la source de l'art. » (*ibid.* p.75)

Au sein des débats sur l'origine de l'écriture qui fondent les réflexions de Barthes, les anthropologues distinguent entre deux zones du cortex qui permettent le développement de deux langages strictement distincts, incommensurables : celui de la vision, liée à la coordination des gestes, exprimés par des symboles graphiques (vue, main) ; et celui de l'audition, lié aux sons (oreille, bouche). Dans *Le geste et la parole*, le grand ethnologue et archéologue spécialiste de la Préhistoire, André Leroi-Gourhan, distingue pourtant clairement l'écriture (attestée dès le IIIe s. av. J-C) et le graphisme (qui date de la fin du Moustérien, soit environ 35000 ans avant J-C). Ce graphisme, d'avant la signification, constitué de traits gravés sur l'os ou la pierre, lignes de cupules, petites incisions équidistantes, spirales ou groupes de points, est décrit par le chercheur non seulement comme non figuratif, mais comme privé de sens précis est considéré comme preuve des premières expressions rythmiques. Autrement dit, sa nature n'est pas du tout mimétique, le graphisme ne débiterait pas comme reprise ou imitation du réel, mais comme rythme, expression abstraite d'origine probablement incantatoire. L'étude rigoureuse des premières traces du graphisme et de la topographie complexe des représentations de l'art paléolithique sur les surfaces rugueuses des cavités des grottes, conduisent Leroi-Gourhan à une autre conclusion marquante. Pure inscription rythmique sur la pierre, les traces les plus anciennes de graphisme apparaissent en même temps que les colorants (ocre et manganèse) et les objets de parure.

Là où l'ethnologue-archéologue, à partir de l'étude des premières traces d'incisions et cupules, assoit le graphisme sur une rencontre heureuse, jouissive entre geste, rythme et couleur, sur une pensée pré-alphabétique et rayonnante à la manière du corps de l'oursin ou de l'astérie, l'artiste reprend ce geste immémorial, celui de labourer et altérer à satiété les surfaces, tel un agriculteur. Sans chercher un cheminement droit du trait ou de la pointe, sans craindre des erreurs et emportements du corps, puisque aucune signification *a priori* n'emprisonne ses gestes et ses traces et que le sens vient après-coup, Dominique De Beir s'active et creuse jusqu'à l'émergence de la couleur.

Couleur Macule

D'emblée, les surfaces de Dominique De Beir sont imparfaitement blanches, jaunies, ocre. Cette imperfection de départ est manifeste, voulue, elle est la marque visible du vécu des matériaux, le point d'accroche avec l'histoire des objets, avec leur consistance propre bien présente au moment où l'action artistique commence. Souvent les brûlures et percées font remonter à la surface des couleurs vives, éclatantes même. Tantôt la planche de polystyrène porte une couleur uniforme (vert, bleu, orange, gris), triturée par les gestes et outils ; tantôt la couleur n'est présente qu'en quantité minimale. ça et là, elle surgit et vient illuminer la feuille de l'intérieur, la parsème, l'émaille, la piquète. On dirait qu'elle ouvre la page, remonte des profondeurs et fait tache, bavure, coulée jouissive. La couleur n'est ni vraiment peinture ni juste dessin. Elle est jaillissement de substance éclatante formant de mini geysers chromatiques qui relèvent la surface de l'intérieur tout en faisant ressortir d'autant plus sa teinte imparfaitement monochrome. La couleur s'affirme tantôt comme tache aussi infime que rutilante, tantôt comme véritable objet, macule, coulée, humeur fossilisée. La page, la vraie, n'est donc jamais immaculée. La page blanche est une métaphore d'écrivain. Cette blancheur-là n'est pas intéressante pour le projet de Dominique De Beir, car elle est immatérielle, ou bien sans histoire, en un sens elle est intouchable. Sur les supports manipulés par l'artiste il y a toujours déjà des macules, des marques, des traces qui trahissent un usage, une présence, un passé, qui constituent un point de départ et qui entraînent vers des trajectoires d'explorations. La conception est ici résolument maculée.

Elle fait image. Ou, plus précisément, elle est le résultat d'une lutte que l'artiste livre à l'image, d'une lutte avec l'image, autrement dit d'une confrontation à la fois *contre* et *par le biais de* l'image. Dans cette confrontation, la couleur se constitue comme adversité. Elle peut, aux dires de l'artiste, se montrer là où on ne l'attend pas, s'introduire par erreur dans les matériaux : tel carton bleu-nuit, tel autre polystyrène saumoné, ou papier jauni par la cire d'abeille. Comme l'accident, l'erreur peut se faire matière plastique : ainsi, la couleur remonte assumée, affrontée, utilisée comme habillage, propriété, nitescence, surgissement, éclaboussure, strate à éplucher, projection, injection, piquère à l'endroit comme à l'envers.

Aux teintes des matériaux bruts (le rose du papier boucherie ou le noir sérigraphié du carton affiche, ou encore le brun du carton ondulé), s'ajoutent les couleurs de prédilection de l'artiste. Telles sont la gouache rouge et l'encre rouge, marques de sanguin et vitalité. Telle

est également l'intervention sur les supports avec des peintures vinyliques aux tonalités argentées, grises et bleues, avec leurs tonalités, vibrations, réflexions et effets moirés, contamination sans doute des paysages du bord de mer de la baie de Somme où l'artiste a installé son atelier.

Plusieurs panneaux de polystyrène, de taille variable, rectangles imparfaits, sont intégralement recouverts de peinture, brûlés et attaqués au chalumeau. Leur présence tantôt lumineuse dans les tons chauds (jaune, orange, rouge, vert pastis) tantôt d'une profondeur presque nocturne (bleu) se donne comme une pure matérialisation de la couleur. C'est la peinture même qui se montre dans son corps sédimenté, rugueux, plein d'aspérités. Ces plaques de polystyrène, paysages lunaires et terres labourées, forment des espèces de croutes de couleur fossilisées et font ressortir par des voies inattendues la matérialité même de la peinture, la substance de la couleur, sa nature à la fois cosmique et cosmétique.

Au fil de l'observation, le regard attentif retrouve sur les surfaces exposées aussi bien la croûte, l'écorce que la structure élémentaire de la peau vivante aux porosités et aux excroissances, aux macules et aux imperfections qui lui sont consubstantielles. Le geste artistique fait ressortir le vivant de la matière inerte. Par les macules, erreurs accidentelles, l'imprimerie rejoint la zoologie. Les taches fortuites que l'on découvre avec surprise au démoulage lors de l'impression évoquent étrangement un phénomène biologique bien connu : l'apparition spontanée de taches de couleur naturelles sur la peau d'un animal dans une sorte de peinture discrète d'éclosion de teintes. La couler vient troubler la blancheur de la page ou le teint uniforme du pelage. Un paysage organique s'ajoute ainsi à l'écriture tactile des perforations, et à la cartographie des déplacements et des gestes, les trajectoires des corps et des matières.

Carte Paysage

Avec le travail sur polystyrène un univers minéral s'installe dans cette topographie complexe dont les cheminements conduisent tantôt au livresque, tantôt au minéral, tantôt à l'organique. Au comble de l'artifice, le polystyrène expansé, matériau des plus pauvres, matrice plastique rigide parsemée d'innombrables petites bulles de gaz, acquiert sous l'action de la couleur, de la chaleur, de la percée et de la brûlure une dimension cosmique. Il présente autant de paysages arides recouverts de cratères volcaniques, surfaces de lunes éloignées et familières. Une rêverie poétique s'en dégage qui n'est jamais très loin du clin d'œil enjoué, de la folie du jeu avec ce matériau sans prétention, tel un écho lointain du « Chant du styrène », ode documentaire à la fabrication du plastique, éminemment drôle et poétique, chant visuel signé en 1958 par Alain Resnais et Raymond Queneau.

Dans l'écart de ce qui est attendu, les matières-surfaces manipulées – tout particulièrement dans l'attaque du polystyrène au chalumeau qui vient troubler et apporter un coloriage rêche à la blessure de la surface – oscillent entre carte et paysage. La carte trace les itinéraires du geste, indique les lieux des arrêts et dérapages, montre les tracés des accalmies et des emportements, les profondeurs des explorations, l'étendue des parcours, la temporalité des découvertes. Mais comme s'il s'agissait d'une carte déstabilisée, les coordonnées sont bousculées : la longueur et la largeur se rétractent vers le petit format de l'îlot-point, ou s'étendent vers les étendues inouïes, de la page au tableau, du tableau au panneau, du panneau au paravent, du paravent au mur et à la longueur étourdissante du rouleau. Une carte rythmée par les pulsations du geste au cœur du travail, par les voyages du regard en quête de découvertes inattendues. Une carte tracée au gré des accidents et déraillements, une carte où se perdre, se tromper devient une finalité tout aussi légitime et gratifiante que se repérer.

Le paysage, entre minéral et organique, donne à voir un dessin qui emporte l'imagination du visible à l'imaginable, de la page-peau, aux aspérités lunaires d'une planète encore inconnue. Entre l'infiniment petit (les trous comme autant d'atomes éclatés de la percée), et l'infiniment grand (l'étendu d'une surface à l'apparence cosmique) une tension se crée qui attise l'expérience. La mort vient éveiller la vie. On est pris par ce qu'on voit. Le geste mécanique, artisanal, déposé dans sa simplicité dénudée, englobe des mondes : le minéral,

le biologique, le cosmique. Il renvoie à la structure élémentaire des matières utilisées, aux origines mêmes des objets et des pratiques.

Altération Altérité

Dominique De Beir s'assume volontiers comme peintre, mais la peinture est plus un point de départ qu'une limite générique ou une question de médium, de technique pour l'artiste. C'est un point de départ lié à la couleur et à l'exploration de ses émergences, de ses apparitions et naufrages sur une surface, de ces creux et reliefs, de ses coulées, percées et contaminations. La préoccupation picturale a aussi partie liée avec la mise en avant de la croûte, de la matière picturale même, de ses cumulus et constellations, et des déformations que lui font subir le temps, le séchage, l'air. La peintre, cette peintre là, part des surfaces, de la couleur, pour l'affronter ou la laisser advenir, pour creuser ou donner du relief, pour aller vers le volume, pour manipuler, détourner et installer des formes dans l'espace, pour constituer des lieux où l'œuvre puisse être identifiée, où elle puisse exister validée par les regards qui vont à sa rencontre.

L'artiste y voit une sorte de maladie du support, une contamination qui ronge les matières doublée d'un lien obsessionnel qui se crée avec les supports. Cette maladie proliférante s'exprime par exemple dans les « Altérations », série montrée pour la première fois en 2014 au Centre d'art frontières à Hélemme, sur invitation de Bernard Lallemand et en duo avec Anita Molinero, dans l'objectif de montrer non pas les ratés, mais l'expérimentation à l'œuvre, les transformations de la matière, des couleurs et des gestes.

L'altération, généralement comprise comme modification de l'état ou de la qualité d'une chose, peut être extrapolée tantôt vers l'accident tantôt, bien que plus rarement et en faisant écho à un sens obsolète du mot, vers un changement radical, une rupture, un coup sec. L'accident est véritable matière artistique pour Dominique De Beir, il travaille en continu sa production artistique, au gré des transformations et jusqu'aux ruptures imposées par ses manifestations radicales, lorsque ça casse, ça blesse, ça dérape ou ça crame.

Certaines modulations propres à l'écriture musicale sont aussi présentes dans ce que nomme le terme « altération ». Ces dérapages sonores on les retrouve dans le travail de Dominique De Beir lorsqu'en déambulant au travers des œuvres, on tente, involontairement et sans doute en vain, de refaire le geste artistique qui les a produits. Il se peut ainsi que l'on imagine, au gré des rencontres, le son de l'outil métallique entrant en contact avec le polystyrène, ou bien le crépitement du feu qui crame feuilles et surfaces. Bruit de pas, frôlement des déplacements, bruissement des mouvements du corps au travail, grésillement de la naissance des crevasses dans la matière : tout un horizon sonore semble être présent, comme déposé dans ces productions. En apparence taciturnes, ne comportant ni mots ni paroles, les œuvres sauvegardent pourtant les altérations d'une réalité sonore qui a présidé à leur fabrication.

Les dégradations des surfaces traitées sont les signes au travers desquels s'expriment les altérations, en tant que modifications de la forme primitive, de l'état initial ou « normal » d'une chose. Mais les altérations peuvent affecter aussi bien les substances que les êtres : « Modification immédiatement perceptible des traits, de la voix d'une personne, sous l'effet d'une émotion vive », tel est un des sens que donne au terme le Trésor de la langue française. L'altération apparaît alors comme un marqueur de vie, comme manifestation première, immédiate et physique des émotions. Toute émotion est une modification de l'état précédent ou neutre, si tant est qu'un état neutre de l'humain puisse exister. L'expérience que l'on fait d'une œuvre d'art est elle-même (ou bien se donne comme) une altération. L'émotion est altération en tant qu'elle désigne le contraire de la pérennité, de la stabilité. Mouvement, transformation, la richesse sémantique du titre choisi pour la série bretonne a partie liée aussi avec le détournement, voire avec le mensonge, la contrefaçon et la falsification : rappel, s'il en faut, que la production artistique est à la fois artefact et artifice, que sa vérité peut tout à fait légitimement passer par la falsification.

Pour les philosophes, l'altération est, depuis les temps anciens, liée au mouvement, au changement. Tour à tour, elle a été pensée comme propre à la substance ou à l'accident. Tant Anaxagore que Plotin considèrent que toute forme de changement était une altération (aussi bien lorsque naît une plante, que lorsqu'apparaît une nouvelle forme, il y a altération). De même Aristote pense l'altération en tant que mouvement et donc changement, à cette différence près que pour lui le devenir substantiel est irréductible au devenir accidentel.

Le Stagirite questionne l'altération notamment dans la *Physique* (tom II, livre III). Cet ouvrage, qui constitue une introduction aux sciences naturelles, est consacré à l'étude de la nature, des causes, principes et éléments des étants naturels (les corps), du mouvement, du hasard, de l'infini. D'après Aristote, tous les objets terrestres ont une caractéristique essentielle : c'est précisément leur nature altérable. Contrairement aux corps célestes inaltérables, qui effectuent éternellement un mouvement de rotation uniforme, les corps terrestres sont soumis à quatre sortes d'altérations : les altérations de leur substance (génération et corruption), ou de leurs accidents, autrement dit de leur qualité, de leur quantité (dilatation et contraction), ou de leur lieu (translation). L'altération, c'est le fait de devenir ou de rendre autre : l'être devient autre – de blanc il devient par exemple noir, il change de dimensions ou de place, tout cela est altération. Dans le chap. II Aristote écrit : « Ainsi l'altération, par exemple, sera définie l'acte, l'entéléchie de l'être qui peut être altéré, en tant qu'il peut subir une altération. » (§1), ou encore « ce qui, en puissance, peut agir et peut souffrir » (§2), l'action faisant partie des accidents altérables. Qu'il en aille d'un acte de construction ou de la guérison qu'un médecin opère, il y a mouvement, et il y a altération. Dans la pensée aristotélicienne, l'altération en tant que changement est à l'origine d'une physique du mouvement. Un mouvement qui concerne aussi l'apprentissage, décrit par le Stagirite comme passage d'une connaissance des choses dans leur globalité vers les choses particulières.

En vertu de l'intuition artistique cette même pensée de l'altération, comprise comme apprentissage qui aiguise le regard sur les choses particulières, comme mouvement et changement, comme action et pathos, comme puissance réalisée de ce qui peut agir et souffrir, comme altérité et ailleurs, comme position, lieu, temps, quantité et qualité se retrouve, jusqu'à être tordue et détournée, dans la série « Altérations » de Dominique De Beir. La force de sa proposition artistique concerne la mise en branle de la création elle-même, comme acte et affect, comme changement et altération de matériaux terrestres dont l'apprentissage entraîne vers des objets et étendus célestes. L'artiste joue à ramener l'artifice à la nature, le hasard à l'infini.

Toute la production artistique de Dominique De Beir, pratique issue d'une conception maculée, est dans son principe même un mouvement d'altération, écart de la norme, translation, contraction et dilatation, génération et corruption, changement et

métamorphose des supports. Le mouvement qui la fonde est d'abord celui du corps humain. Ce corps qui laboure est agent des métamorphoses, mais jusqu'à un certain degré seulement, car il arrive infailliblement le moment – un moment attendu et savouré - où l'accident intervient et prend le dessus. Le cœur de l'opération générationnelle et libératoire arrive lorsque le contrôle est perdu, lorsque se profilent des trajectoires qui échappent à ce qui a été planifié ou prévu. A partir de ce moment, l'artiste peut commencer à observer ses propres productions comme autant de paysages nouveaux, surprenants, à faire ses choix et à poursuivre selon des trajectoires inouïs qui s'ouvrent devant son regard. Le corps agent, actif au travail devient ainsi un corps mu, affecté, moteur de l'action qui subit les résultats de cette même action jusqu'à s'y perdre, corps à la fois altérant et altérable.

Du simple au complexe : l'ivresse du regard

Dans *La tête bien faite*, (p. 39) Edgar Morin, grand penseur de la complexité, rapporte une anecdote que les fins connaisseurs des apories du goût ne manqueront pas d'associer aux essais de David Hume. Hume croyait fermement, malgré ses nombreux détracteurs, dans la possibilité d'éduquer le goût. Dans son célèbre essai « De la norme du goût » (*On the Standard of Taste*, 1757) il affirmait la délicatesse comme summum et norme pour l'organe du goût, et montrait notamment à quel point la maîtrise du goût pouvait être source d'une véritable connaissance. Dans la célèbre anecdote sur Sancho Pança et ses deux parents fins œnologues racontée par Hume, il suffit aux experts de goûter une seule gorgée de vin pour deviner, face à l'incrédulité ambiante, la présence d'une clé attachée à une lanière de cuir au fond de la barrique. La grande qualité du vin qu'on leur offre ne parvient pas à masquer l'arrière goût métallique ni celui de cuivre humide, fort peu habituels. Grâce à la maîtrise de l'organe du goût, les experts œnologues, véritables détectives, ont vite découvert l'intrus, malheureux objet trempé, dont la présence saugrenue avait altéré l'excellence du vin.

Une autre histoire, narrée cette fois-ci par Edgar Morin, rejoue la situation de dégustation œnologique, devenue paradigmatique pour le déploiement de l'exercice du goût et de l'expertise. Cette fois-ci, il en va de l'astronome Michel Cassé et de son verre de bordeaux. Tout comme dans l'essai du célèbre philosophe, historien et économiste écossais, le vin, le buveur et la connaissance y font bon ménage. L'anecdote du sociologue français raconte

pendant une toute autre histoire. Le savant astronome, au lieu de deviner grâce à son expertise et à la finesse de son goût, la présence d'une clé à lanière en cuir au fond de la barrique comme le font les parents de Sancho, trouve dans un verre de bordeaux rien de moins que la clé de l'Univers. Son regard enchanté (doit-on dire enivré ?) y voit l'histoire de la connaissance et de l'expérience qui connectent l'humanité de la façon la plus intime qui soit à la vaste étendue des mondes connus et à connaître, qui font des femmes et des hommes des être actifs, source et produit de la complexité du monde et de sa poésie :

« Comme répondait Michel Cassé, au cours d'un banquet au château Beychevelle, à un œnologue distingué qui lui demandait ce qu'un astronome voyait dans son verre de bordeaux : 'Je vois la naissance de l'Univers puisque je vois les particules qui s'y sont formées dans les premières secondes. Je vois un Soleil antérieur au nôtre puisque nos atomes de carbone se sont forgés au sein de ce astre qui a explosé. Puis ce carbone s'est lié à d'autres atomes dans cette sorte de poubelle cosmique dont les détritiques, en s'agrégeant, vont former la Terre. J'y vois la composition des macromolécules qui se sont assemblées pour donner naissance à la vie. Je vois les premières cellules vivantes, le développement du monde végétal, la domestication de la vigne dans les pays méditerranéens. Je vois les bacchanales et les festins. Je vois la sélection des cépages, un soin millénaire autour des vignobles. Je vois enfin le développement de la technique moderne qui permet aujourd'hui de contrôler de façon électronique la température de fermentation dans les cuves. Je vois toute l'histoire cosmique et humaine dans ce verre de vin, et bien entendu aussi l'histoire spécifique du Bordelais.' »

La connaissance scientifique, et peut-être toute nouvelle connaissance, est une sorte d'ivresse, de rêverie inouïe qui repousse de plus en plus loin les limites du visible et du connu. Tel un devin improbable, Michel Cassé dans l'anecdote de Morin, *voit* dans son vin. Il le goûte et l'explore par le regard, par une vision réitérée tout au long du récit. Mais par ce regard il voit bien plus que le vin. Dans le vin, à partir du vin, il voit ses connaissances. Il y perçoit des liens, nouveaux et anciens, entre les différents savoirs, il y voit le concours de tout l'univers exprimé dans ce verre de vin, dans son verre de vin. Une leçon de savoir goûter, de persistance et délectation du regard, d'apprentissage, de connexion entre le simple et le complexe.

Tel le vin dans le regard de l'astronome, l'histoire montrée en surface et au creux des créations de Dominique De Beir demande à être vue et revue, regardée et contemplée pour être connue, pour faire croître à sa surface les connaissances de chacun. Elle remonte jusqu'aux temps immémoriaux de la naissance d'univers constitués de petites particules éclatées et recomposées. Elle est portée par des techniques modernes et immémoriales, par des observations concrètes et des rêveries poétiques. Le temps et les lieux de la genèse y sont mis en évidence. Les matériaux y sont simples et puissants. Une temporalité ancienne

et nouvelle, avec ses strates innombrables, ses croutes et surfaces âpres offertes à l'observation, se constitue lentement devant le regard émerveillé. A bien regarder, l'œuvre se lève, comme écrivait Daniel Arasse évoquant ce moment jouissif, l'instant d'ivresse où le regard extérieur accède à la pensée artistique figurée dans l'œuvre. Une levée qui forme une histoire constituée elle aussi de soleils antérieurs, d'astres explosées et de poubelle cosmique, qui enivre le regard tel un verre de bon vin. Une histoire de macromolécules et de micro-événements qui nous invitent à réfléchir à notre façon de nous retrouver dans le territoire de l'œuvre. Comment situer l'humain dans cette cosmogonie cramée, raclée, percée ? Où est notre place, entre le polystyrène, la pique, la brûlure et le livre, entre art, artisanat, science et connaissance, entre labeur et contemplation rêveuse ? Le cheminement que constitue pour chacun la construction d'un univers, de son univers, et la recherche de sa place dans l'univers est ici inscrit dans la matière, creusé à même le sol de la feuille, tracé tantôt en profondeur tantôt en surface des territoires parcourus, jusqu'à l'ivresse du regard. La trace est bien plus qu'un signe dans l'œuvre de Dominique de Beir. Elle est action, elle est l'inscription physique, chimique, vivante de l'humain dans le monde, de la nature dans l'artifice, du hasard dans l'infini, elle est la quête instable et surprenante de notre propre positionnement, par des cheminements qui ne sont jamais droits, à travers de paysages arides, où la violence des actions est difficilement séparable de l'apaisement de la contemplation, et où les irrégularités loufoques et surprenantes côtoient la puissance millénaire du livre, objet, poésie et connaissance. La pensée complexe d'Egar Morin n'en dit pas autre chose : « Construire l'humain, c'est non pas le retrancher de l'Univers mais l'y situer ».

Tania Vladova