

## La peinture dans la peau / La peau dans la peinture

Il est connu que les esquimaux ont, pour désigner la neige, un vocabulaire très étendu, à la mesure du territoire immense qu'ils habitent, à l'échelle aussi de l'impact profond que cet élément foncier a sur la moindre de leurs activités. De la nécessité de survivre en ce milieu extrême proviendrait la précision d'une terminologie des neiges fondée – on imagine – sur leurs différences de texture, de sonorité, de grain ou de couleur. C'est que les mots justes sont les signes de la connaissance des choses qu'ils désignent, et de leur maîtrise ; un savoir-faire passant nécessairement par un « savoir-dire ». En rendant visite à Charlotte Beaudry, je me suis souvenu des « mots exquis » des esquimaux à propos d'un effet manqué sur une de ses toiles. A cause d'un mauvais choix de pigment ou de liant, elle allait devoir, me disait-elle, poncer une partie du tableau pour le réattaquer ensuite, et rechercher ainsi l'effet perdu. Mais avant, il lui faudrait retourner chez le droguiste, et dire la bonne couleur, le bon liant, etc. Charlotte Beaudry doit donc « savoir » ce qu'elle fait pour « faire » ce qu'elle veut ; et ce savoir, qui en peinture est une tradition de plusieurs siècles, est presque sans limite ; c'est en tous cas ce que les tableaux des grands maîtres nous enseignent. Même Magritte, dont on pense à tort qu'il ne peignait pas bien, savait s'appuyer sur les techniques académiques, même les plus artisanales (comme le trompe-l'œil), pour devenir ce peintre du mystère et de l'invisible qu'il voulut être. Et me reviennent alors en tête, comme par « synchronicité », ces mots d'Alfred Hitchcock à François Truffaut, en forme de recommandation : « *Le classement des images sur l'écran en vue d'exprimer quelque chose ne doit jamais être entravé par quelque chose de factuel. À aucun moment. La technique cinématographique permet d'obtenir tout ce que l'on désire, de réaliser toutes les images que l'on a prévues, alors il n'y a aucune raison de renoncer ou de s'installer dans le compromis entre l'image prévue et l'image obtenue. Si tous les films ne sont pas rigoureux, c'est qu'il y a dans notre industrie trop de gens qui ne comprennent rien à l'imagerie.* » Histoire de technique, de fabrique, de facture, d'imagerie, donc.

Je ne sais pas si Charlotte Beaudry apprécie ou non les films d'Alfred Hitchcock. Peu importe, sa leçon vaut bien pour tous les peintres qui, comme elle, considèrent les détails comme essentiels à l'efficacité de leurs images. Luc Tuymans : « [Mon] plaisir vient réellement quand je travaille sur les détails. Quand le tout est presque abouti, on peut faire des choses presque invisibles qui changent toute l'image. Ce sont sans doute des détails que les spectateurs ne verront pas, mais ce sont des choses immanentes qui sont très importantes pour une peinture. C'est là que se situe le plaisir, parce qu'on perçoit un effet direct sur la toile et on est sûr que ce sont des détails si précis, si vitaux pour l'image, que tout peut changer. » L'imagerie cinématographique qui tire parti du cadrage compte également beaucoup dans l'élaboration des toiles de Charlotte Beaudry ; ses motifs et ses premières lignes directrices étant d'abord fixées par une projection de transparents photographiques. Mieux, c'est cette réflexion sur le champ et le hors champ de l'image, qui est au cœur du dialogue que sa peinture entretient avec l'histoire de l'art, à commencer par la modernité dont un trait typique, depuis les peintres réalistes comme Gustave Courbet et Edouard Manet, est – faut-il le rappeler - d'avoir eu recours au gros plan photographique et à l'isolement du sujet sur fond monochrome. La série *Missing* (2003) qui représente des portraits robots de « disparus » est un bel exemple : l'effet d'étrangeté exigé par le sujet est obtenu par le détournement, puis le marouflage des figures sur un autre support.

Mais il n'y a pas que cela : l'isolation du motif que pratique Charlotte Beaudry permet à l'œil de se concentrer sur la facture du tableau et de se délecter, notamment, du traitement des surfaces, et en particulier des peaux qui, chez elle, font quasiment office de métaphore picturale. En s'inspirant de Joris-Karl Huysmans et de ses propos sur le célèbre retable d'Issenheim où sont figurées des peaux rongées par le « feu Saint Antoine », on dirait volontiers que sa peinture prend souvent une valeur épidermique, ou plus encore symptomatique, au sens carrément dermatologique où la toile, comme la peau de certains hystériques, devient ce lieu d'expression juste en deçà de la parole ; l'écran où affluent les

signes muets d'une expression qui demeurerait sinon enfouie. Quand elle n'est pas couverte par l'habit ou la chevelure, la peau fonctionne en effet comme une surface enregistreuse où s'inscrivent les symptômes, sinon de la maladie ou du morbide, du moins d'une énergie refoulée, contenue ou sur le point d'être lâchée. C'est le cas d'une extraordinaire « tête », peinte en des tons rougeâtres, ou plutôt rougeoyants, trahissant sur le visage un cri sur le point d'éclater, ou au contraire le silence qui l'a suivi et est en train de résorber progressivement, du rouge au blanc en passant par le rose, le symptôme coloré qui l'avait annoncé.

Enfin, l'iconographie générale de Charlotte Beaudry confirme cette impression d'une œuvre traitant d'un certain mal-être, ou malaise, et de ses diverses manifestations. A feuilleter rapidement le catalogue des objets peints, on se rend compte que ce sont souvent des lieux abandonnés, des objets perdus ou des personnages masqués voire disparus, qu'elle a choisis de représenter ; ce qui signale un rapport au monde plutôt dur, où le silence et la solitude pèsent de tout leurs poids, où la violence à défaut de s'y décharger, transparait seulement en surface. C'est donc plutôt une tension, au sens aussi de suspense, que véhiculerait une iconographie constituée notamment d'objets « bouclés » (ceintures, cadenas, casques, masques, etc.) ou de personnages, soumis ou se soumettant eux-mêmes à des jeux de tension et d'interdiction.

Mais le plus beau, c'est que la peinture de Charlotte Beaudry en même temps qu'elle nous dit par l'image ce qu'elle effectue, à savoir la mise en tension physique et psychologique des figures, réalise ce qu'elle nous dit, par les moyens propres que sont pour elle l'étirement de la couleur et le bouclage (ou quadrillage) des lignes. L'exemple le plus frappant de cette cohérence dialectique est le grand portrait d'une fille au visage caché qui étire son pull-over au point de recouvrir presque la totalité de la surface de la toile. On le voit, cette brève et incomplète description du tableau suffit à comprendre l'équivalence qui se joue habilement ici entre sujet et peinture, entre sujet « peint » et sujet « peignant », entre « pull-over » et « all-over », l'étirement de la couleur ou de la toile valant pour l'étirement du vêtement ou de la peau. Ce qui nous autorise à émettre l'hypothèse que la peinture de Charlotte Beaudry serait en fin de compte la métaphore figurative de l'action même de peindre.

Denis Gielen, août 2006.

—

Ce texte a été publié à l'occasion de l'exposition « Charlotte Beaudry » à la Galerie ALICEDAY (Bruxelles) du 20 octobre au 25 novembre 2006. © Denis Gielen.

More about Charlotte Beaudry : <http://www.charlottebeaudry.net/>