

En face(s) de moi

D'abord un défaut de regard : comme à la recherche d'une image invisible, interdite ou inadéquate. Le trajet de Mylène Besson devant ses miroirs de papier recommence une espèce de scène originelle : une feuille grande comme elle, en pied, qui, une fois déflorée par les tracés, lui montrera qu'à sa beauté manque une autre beauté. D'emblée un conte a perdu sa merveille et son héroïne revient à ce commencement de la pose d'où dérivent les séries qui malgré tout finissent par faire œuvre. Autant de faces d'elle-même, tandis que le temps de son histoire propre incite à modifier les angles de vue, l'éclairage du moi, la forme des images.

Ainsi parcourues, les séries de Mylène Besson ne l'inscrivent pas dans une sorte d'autobiographie picturale mais dans la construction d'une conscience de soi que l'art viendrait constamment frustrer, toujours doué d'une longueur d'avance (je me scénographie mieux que je ne me connais). Il a fallu ce commencement : voir par le trou d'une serrure ce qu'une serrure pouvait lui cacher. Mais à hauteur de ce trou on se tient à la hauteur des ventres et des sexes et l'image interdite, recadrée par la serrure, s'avère autant dévoilée que mutilée. Or, encore comme dans un conte, le sort en est jeté : ce premier regard fonde le désir d'une image impossible (la plus désirable) où tiendraient ensemble le plus intime et le plus cru, le plus secret et le plus évident, le singulier du prénom et le collectif de la femme. Dans ce moment de face à face, l'histoire de l'art tiendra parfois lieu de passé, l'épuisement des séries définissant le présent, si bien que demeure sur les grandes feuilles cette temporalité tronquée du moi incertain.

C'est dans ce moment recommencé que Mylène Besson invente la multiplicité de sa présence : d'abord une figure, ensuite un mouvement, et maintenant, en 2012, la douce amertume de ce temps passé à se voir inachevée. Son premier regard a désormais pris pour elle le sens d'une prophétie : mon image n'est désirée que *dé-contée*.

L'école d'une femme

Chaque artiste a son école : parfois une vraie avec un maître, le plus souvent un ensemble d'œuvres ou de manières que le spectateur voit – souvent à tort – comme des influences. Si *L'Étreinte* d'Egon Schiele a pu séduire Mylène Besson, c'est moins pour influencer la suite de ses peintures que pour lui ouvrir un accès à l'art. Il est possible, a-t-elle pu se dire, de trouver une équivalence plastique de ce désir d'aller au contact le plus direct de son propre corps, de rendre une force brouillonne dans un trait. L'exhibition des chairs tourmentées de pulsions empêche le narcissisme du regard sur soi. Très vite Mylène Besson dissocie la représentation d'un corps de toute sensation de bien-être. Dans le même temps, Vienne encore a pu lui rendre sensibles les motifs ornementaux dont Klimt habille son *Baiser*. Et peu à peu, émerge une première série de grandes femmes, autant de figures de la présence de soi, souvent sans regard, perdues dans leur propre intimité emblématique. De longues robes les tirent vers la surface du papier par leurs motifs en aplats mais leur face les avance pour ainsi dire en suspension devant la feuille dans un immuable silence.

L'attrait de la figure et de ce qu'elle peut revendiquer de sens au-delà de sa forme physique est toutefois pondéré par l'inclusion de détails incongrus au regard des usages. Ainsi du sexe, qui, par transparence, vient contredire la trop grande distance entre la figure et soi ; ainsi de la composition selon le motif des reines têtes-bêches sur les cartes à jouer ; ainsi encore de la diffraction en trinité ou d'une forme d'enfantement de soi par soi. Toujours, la série des figures met en évidence la volonté de réduire une distance de référence, de trouver où inscrire l'intimité du détail, de livrer à quelque culte de soi ces demies saintes. La peinture des femmes qui souffrent et prient a d'ailleurs son histoire parfois en miniature au cœur même de la figure : une Renaissance dans la naissance d'une femme qui cède et résiste aux tentations d'une foi comme aux pressions des maîtres qu'elle admire. Un corps sous la peinture persiste comme discordance

esthétique, le réalisme des seins sans galbe, le toucher de mains fantômes dont usaient les cires anatomiques du XIX^e siècle rappellent au regard une chair laissée pour compte esthétique.

C'est dans les pourtours que sont déposées les prémisses iconographiques de Mylène Besson : les dernières œuvres renouent avec des jeux de mains, des présences fragmentées qu'en 1995 un sujet centré rend encore accessoires. Dans ces années quatre-vingt dix, l'artiste ne peut se représenter autrement qu'en débat : ici sollicitée par un visage masculin, là par un nouveau-né, ailleurs par l'imagerie du mariage, la forme féminine semble interdite d'un quant à soi et donc incapable d'un vrai face à face. C'est un être en débat qui motive un graphisme composite où la figuration de ce qui le distrait de lui-même habite l'abstraction de ce qui le rassemble. « Par-dessus tout » la peinture veut gagner en présence tandis qu'en dessous la réalité viendrait troubler l'harmonie trop désincarnée. A quoi pourrait donc ressembler une chair de peinture où je puisse reconnaître ma chair et, partant, toute l'assise de ce moi polémique ? Comment amener à la sérénité esthétique des figures les attermoissements du vivant ? Plus discrètement, Mylène Besson a pu, ces années-là, sentir une affinité avec les lithographies d'Ernest Pignon Ernest où des corps souffrants, extasiés ou meurtris cherchent un regard que leurs homologues dans la réalité n'obtiennent plus. A cela près qu'il s'agit d'elle-même, de cette étreinte hybride entre elle et sa feuille déroulée.

Attirances

L'ensemble des « grandes femmes » pourrait appartenir à quelque tradition de peinture figurative : rien n'empêche de nommer les formes, ici des mains, là un visage... Mais chacune résiste à l'image, à la perspective et donc à la représentation d'une femme immédiate. Sur la feuille chaque figure se défend de (ou s'abandonne à) ce qui prétend la troubler : les mains sur la peau, les yeux sur la nudité, le sexe qui veut pénétrer. A tout le moins, la figure n'advient que dans une forme de martyr. Elle dépend de ce qui la trouble autant qu'elle voudrait s'en émanciper. Une convergence de gestes partiels (presque toucher, prendre, regarder) la saisissent et ouvrent sa forme, l'empêchant de s'affirmer toute seule. Sans cesse sollicitée, la femme de Mylène Besson renoue avec les logiques de la tentation négociée, dont elle reste le foyer le plus primitif. La pureté des signes floraux ou graphiques cède à l'impur et donc au fragment (l'impur n'est jamais intègre). Le tout de la figure s'abîme et s'affirme en s'abimant.

Une série de grands fusains montre ce martyrologe : sur un papier huileux d'un jaune légèrement passé, les traits appuyés dénotent l'ambiguïté d'une violence (étreinte ou viol) qui va jusqu'à la forme monstrueuse d'une grossesse de soi au ventre démesuré. Les poses conservent une part de hiératisme propre à d'anciennes statuettes mais des ombres, un masque ou l'absence d'expression affective ajoutent une intensité aux seuls gestes, à l'événement nu d'un corps sans cesse agrippé, investi, déplacé par des gestes sans auteur défini. Aucun homme précis n'est visé, aucune figure sociale contestée, tant l'identité qui gouvernerait ce corps semble impossible à projeter dans le dessin. Pourtant le drame des étreintes, à l'autre bout, est un drame désirable, c'est même là son drame. Intrusifs et jouissifs, les gestes vers soi sont montrés comme une nécessité inévitable autant qu'aliénante. Ils maintiennent la figure dans une forme de ravissement, extase et supplice, incompatible avec une maîtrise (un visage qui regarde).

Ressaisir le ravissement oblige à jouer sur la distance. Éprouver et voir en même temps est à l'origine d'une démarche influente et consacrée par la collection de *La Pléiade* en 2004, celle de Georges Bataille. Mais ce n'est pas une pensée de l'excès qui guide Mylène Besson, plutôt un souci d'identifier des monstres propres pour s'en détacher. Vue de près, telle robe est couverte de texte dont la lecture empêche de saisir l'ensemble et lui donne un sens partiel. Tel dessin s'avère construit à partir de l'empreinte d'un corps pressé contre la feuille puis remodelé à distance de crayon. Le spectateur se trouve donc déplacé : invité à venir tout contre puis à accommoder son regard selon les informations qu'il prélèvera. Voir incite à réfléchir mais réfléchir invite à revoir. Mylène Besson veut rendre sensible le regard fasciné qu'elle porte sur elle-même. Sa quadrature

du cercle tient dans ces mains (dont les siennes) qui volent et se posent, éveillent et dérobent : que verraient-elles si, comme dans l'Ancien Testament, un œil s'ouvrait dans leur paume ? Cet autre regard motive chez Mylène Besson l'obligation du dessin ou de la peinture où « l'œil de la main » révélera ses visions.

Multipliée, divisée

Le débat de l'œil et de la main fait l'objet d'une suite de dessins où la main masque le regard. De fait, il faut retarder le moment de voir et trouver le temps du tracé. L'œil a trop de science, trop de mémoire, et presse trop souvent la main d'aller vers une image. Ainsi est-ce à travers une main supposée cacher un visage que le spectateur en voit la photographie. Ce rêve d'une peinture à l'aveugle équivaut à la recherche d'une forme d'innocence ou de vérité spontanée dont seule la main serait capable. Pas seulement la main d'ailleurs, toute la peau, ou ce qu'il en reste d'impressionné : le corps contre la feuille définit des zones de contacts, une proportion, une échelle. Mais il disparaît en tant que corps entier tout comme dans les *Anthropométries* d'Yves Klein : ce titre dit une mesure et si, à son tour, Mylène Besson cherche à se mesurer c'est au contraire en constituant un ensemble de formes indexées sur la trace première du corps pressé contre le papier. L'empreinte appelle divers compléments plastiques non pas pour finir la silhouette unifiée d'un autoportrait mais au contraire pour diffracter cette silhouette en autant de formes partielles tenues par un bassin commun.

C'est donc une multiplication qu'invente la main, une multiplication de formes hétérogènes par les techniques dont elles procèdent. Contre le désir de voir trop tôt, la variété des outils, pinceau, crayon, aiguille à coudre, va imposer une composition au sens le plus exact : une pose en même temps qu'une autre, enchevêtrée, superposée, apposée. Telle silhouette en décalage de telle ombre portée, tel tracé chevauchant tel dessin, figurent la forme composite des corps simultanés d'un même corps. En réponse à l'aporie de l'image unique et unifiante dont les yeux voient trop bien ce qu'elle a de frustrant, les multiples silhouettes jalonnent un espace sans dimension et sans contrainte, sans perspective. Ainsi l'image du corps s'émancipe des lois de la représentation que l'autoportrait impose comme une mise en doute bien plus efficace qu'une mise en forme. Toute l'histoire de la peinture est marquée de ces visages dubitatifs ou inquiets devant leur image. Ici la composition permet d'assembler les lacunes, de revendiquer l'harmonie des esquisses tant le véritable autoportrait ne saurait advenir qu'esquissé.

D'autant que l'œuvre appartient au temps dans lequel elle est exécutée tout comme le modèle qui cherche à s'y réfléchir. Et dans ce temps qui passe, l'interférence des mains d'autrui, des sexes et des regards a changé. Nouveau dessin : dans un cercueil ouvert, un corps étendu affirme à son tour une autre séparation, sans négociation possible, si définitive qu'elle en est devenue visible. Aucune multiplication n'est ici concevable, l'événement autobiographique du deuil interdit l'autre corps dans *mon* corps qu'il ombre de son inertie. L'ombre est désormais chargée d'un second sens, plus ancien, qu'un fantôme de corps vient hanter et dont le fil rouge cousu peine à s'écarter : il n'existe pas d'autre contour d'un mort. Dès lors, le débat s'est fait plus intime, la couleur goutte sur le dessin, et la figure de soi se livre divisée en formes diverses qui lui font souffrir leur étrangeté. Même les couples d'amants dessinés semblent le prétexte à trouver ce qui, dans leur étreinte, se maintient séparé (ou menace comme cette queue de cheval en forme de griffe noire au-dessus des têtes). Ce n'est plus un mystère de soi qui pousse alors à tenter quelque aventure plastique mais une blessure. Or, douleur et désir partagent une même résistance aux miroirs trop manifestes. L'une comme l'autre exigent la forme inédite de leur identité.

Dentellière

Pour qui aurait accordé son attention aux livres d'artiste exécutés par Mylène Besson ces vingt dernières années, nul doute qu'un matériau récurrent s'imposerait à son esprit : la dentelle.

Reconsidérées dans leur ensemble, les peintures, dessins et autres fusains dénotent une attention au tissu, avec les motifs, les plissés ou même les flottements d'un vêtement détourné de son usage. Parfois transparent, parfois inachevé, le vêtement ne prétexte pas, comme chez Ingres, quelque virtuosité figurative. C'est bien davantage un signe de vêtement qui est privilégié comme dans cette composition où le profil d'une femme coloré se prolonge en hauteur d'une robe rouge déboutonnée. La robe motive une large tâche rouge, à la fois figurative par la représentation des boutons et des œillères, et dramatique par son opposition à la trace noire et blanche d'un visage masculin qu'aucun baiser ne peut plus atteindre. D'une autre façon, le vêtement entre en représentation fort de toutes ses qualités ornementales : les imprimés blancs sur fond rouge en aplats sont eux-mêmes en surimpression des silhouettes. Celles-ci s'en trouvent déplacées dans un ordre esthétique où le vêtement s'avère l'accessoire d'une séduction de la représentation bien plus que de la femme représentée. De fait, nombre d'œuvres empruntent au vêtement : découpures *comme* dans les dentelles, habillage *comme* par une robe, sans plus représenter le tissu lui-même.

Toute une série d'œuvres dessinées et cousues mettent en scène un rôle de la couture aux sens les plus divergents : visage couturé, silhouette cousue s'opposent en tous points. D'un côté le point recolle une oreille, scelle des lèvres ou même donne au visage d'un homme l'apparence d'une tête (tzantzas) amazonienne. Ces coutures, le plus souvent rouges, tiennent de la cicatrice qui ne cicatrise pas et rapporte les visages et les corps au résultat d'une composition souffrante (par les oreilles, par les yeux, par la bouche). A l'inverse, les contours cousus d'une forme féminine figurent une émancipation de la silhouette, presque une danse dont la même couleur rouge dit toute l'ivresse. Persiste ainsi le débat originel qui a pu amener Mylène Besson devant ses grandes feuilles de papier. Mais ce qui divise les formes ne vient plus de quelque extériorité culturelle (Egon Schiele) ou sociale (être femme en 1995). L'aventure personnelle nourrit des œuvres désormais averties. Qu'on se bouche les oreilles ou les yeux, qu'on se bâillonne ou se scarifie le ventre, rien n'empêche les voix intimes, les images mémorielles ou les voix du souvenir de se faire entendre et voir : Je n'est jamais en silence.

L'image de ce bruit intérieur a besoin d'air : estampillé par une dentelle de mains et d'impressions, les œuvres cherchent une respiration. A vouloir faire œuvre avec soi, se découvre l'épreuve du temps de soi comme de la limite des corps. Et, inespérée, la merveille d'une liberté neuve, sorte de mélancolie libératrice, vient seconder la main, lui souffler de nouvelles légèretés, l'amener vers les bords de la feuille, déstabiliser la figure trop lourde à présent en osant les obliques non plus de ce qui comble mais de ce qui ombre. Et la feuille gagne sur le temps la part vive de l'individu contingent.