

Mylène Besson, *s'enjouir de la vie*

Imposant le corps, le reliquaire-mortuaire, la figure humaine ou le groupe humain saturant la toile, toutes présences *reliantes*, Mylène Besson nous exerce au double et au trouble. Disons-le d'emblée, Besson signifiant jumeau, la présence du double dans les grands dessins n'échappera à personne. Ce double est le signe d'une conscience de soi comme un autre, d'un souci de la distance pour se comprendre. C'est le premier sésame pour une pensée de l'entre-deux, condition du rapport à l'autre.

Avec le vocabulaire minimal d'un contour au fil rouge, Mylène Besson met du jeu entre les corps, et bien plus encore entre elle et son propre corps, sans le subterfuge du miroir, même si une de ses *Robes* se regarde au visage dans le masque qu'elle tient en ses mains. J'invite à y voir davantage le geste d'offrande et une première entorse volontaire : plutôt que de respecter les proportions anatomiques, elle peint des mains plus grandes que nature. C'est que l'essentiel ne tient pas à ces proportions mais à l'aptitude à l'accueil (*Viens*, 2014). Le don ne souffre pas la bonne mesure. Et qui aura travaillé avec la peintre saura cette générosité. J'emploie bien sûr à dessein et à double sens ce mot « générosité » qui signifiait aussi, et en premier lieu, la capacité à engendrer, tant la fécondité traverse sa production.

À l'origine de ses usages du fil est une première fois où elle s'attarda, en compagnie de Michel Butor, sur des fils qui protégeaient les bords de cartes géographiques. Cette attention augurait d'une cartographie partagée des lisières : elle se mit à ourler les bords, toiles comme lèvres. Tout se joue à la bordure des corps et des orifices (nombril, yeux, sexe, bouche). Le fil est libéré de toute fonction d'ornement. Le second usage du fil consiste à ceindre la silhouette d'un corps. Un autre usage encore fait lien entre les corps, jouant des entrelacs. Enfin, le dernier est à proprement parler celui de la suture : bras cousus des amants, visages rapiécés. L'incarnation est troublée par ces coutures ou par les jeux d'estompe qui nous rappellent à la vulnérabilité.

Le fil de l'histoire se dédouble ; la brodeuse objecte la lecture linéaire et dans l'interstice se lève une force de rapport. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « Ce qu'on nomme « sujet », c'est une puissance de rapport : puissance tant active que passive, capacité d'affecter et d'être affecté¹ ». Le rapport est « acte de l'entre-deux qui n'est ni l'un, ni l'autre (ni aucun des deux, ni non plus leur unité assumptive, ni leur dualité simplement disjonctive) ».²

D'une part, elle dessine le feuilleté des temps, autant la femme née de l'enfant qui a grandi que le bébé de cette même femme. Les ouvertures dans la toile ne sont pas métaphores, elles sont réalité d'un commencement qui se donne comme fécondante, réalité de ce qui peut naître de l'étreinte. Passage obligé par le corps d'une autre femme ou accouchement de soi (*ou d'elle-m'aime* écrivait Orlan). Elle entremêle ainsi les âges de la vie à l'épreuve du temps et la fente qui s'ouvre sur la photographie d'un visage laisse entrevoir tout le travail du négatif à l'œuvre (cliché photographique ici, empreinte ou poncif, ailleurs, travail au noir des sans-visages détremvés rehaussés de crayon blanc).

D'autre part, elle introduit de l'écart par le fil qu'elle brode au point de tige sur ses toiles. Il s'agit, dit-elle, du contour de son corps allongé au sol sur la toile qui vient doubler le dessin d'une silhouette. Elle s'est prise à la toile, « mise dedans ». Le fil n'est pas choisi au hasard, il fait lien entre le réel et l'imaginaire et, tout à la fois, rend *mobile* premier ou second plan. Le devant, le derrière ne se rejoignent que parce qu'ils sont tous deux « DEDANS » selon le mot de Mylène Besson. Sans idéaliser, le contour de son corps est, à ses yeux, « une forme vilaine et cabossée avec des moignons pour pieds » qu'elle s'emploie ensuite à faire disparaître sous un fil. Telle la couturière, elle recourt ainsi à une forme pour bâtir, se donner une contenance.

Peintre des étreintes et de la nudité

Ce contour au fil rouge fait bouger les lignes du dessin, souvent celui de femmes et hommes dénudés. Du *nu* à la nudité, elle inverse le chemin commun à la visée esthétique et « tandis que la nudité s'éprouve en mouvement (le bougé de la vie), le nu, lui procède d'un arrêt, d'une fixité [...] »³, comme l'écrit François Jullien. La nudité du visage d'Hélène en dépit des calques posés sur son visage est aussi fragile que le tremblé de la vie. Et cela nous le comprenons en un seul face à face avec un visage, sans anticiper sur la série de portraits qui anime un même visage. Ce chemin vers la nudité ne fut pas premier pour celle qui dessina d'abord de grands corps hiératiques, à l'échelle 1, dont la série *Robes*. Vivre à la mesure de son corps, et non à l'échelle des ambitions. Le chemin est muri au fil des recherches de ce qui relie à soi, à l'autre – altérité humaine ou animale depuis 2014 où s'invitent chat et biche au traitement uniforme, avant que la biche ne devienne à son tour un fil brodé qui la confond à la chaîne des humains au sein d'un grand livre initié en 2015 de quatre pages à déplier où la confusion des corps tête-bêche devient *jubilative*. Voilà que se tisse de l'entre-nous. Une autre manière de lier est le réemploi d'un visage photographié, puis photocopié qu'elle retravaille et qui migre d'un dessin à l'autre, *dé-stabilisé* par sa reprise. Ainsi encore d'un dessin au fusain dont elle prélève l'empreinte, au risque de perdre le dessin premier qu'elle doit ensuite redessiner. Son travail n'a rien d'obsessionnel, ni de linéaire, répétons le, mais il est constamment happé par les corps, jamais détourné par un décor. Si un rare motif de fond apparaît, il renvoie à la tapisserie du support qui transparait (*Viens*). Ou bien, il n'est que motif floral commun de papiers peints, répété (*Robes*). Le fond n'est que prélude à un jeu de formes entre dessous et dessus, dont les matières les plus récentes sont des pièces ou des poncifs cousus sur le dessin. À nous de ne pas réduire ces emplois ni à de simples images de pathos ou érotiques ni à des évanescences. Ces PRÉSENCES disent les fragilités et lâcher de prises, maîtrises et méprises, trois chemins de peurs, que d'aucuns peinent à quitter, se fermant à ce qui peut arriver, tandis qu'elle travaille depuis un lieu de désir qui toujours échappe, un lieu à rejoindre.

Pour ces corps esseulés ou entrelacés dans des gestes d'amour, le tremblé de la ligne de rouge brodé met en mouvement le nu fixé par la photographie dont elle use comme toute première présence-absence du modèle. *Rediviva* comme fut qualifiée la Gradiva. Mais il est une grande différence : la Gradiva marchait, l'on en suivait le pied soulevé, et l'on en interpréta la danse. Quoique danseuse, Mylène Besson n'a pas le dessin romain, ni même grec obsédé par l'essence. Par de simples contours, elle explore une zone d'instabilité, elle fait circuler du dedans au dehors, et, beau paradoxe, elle fait reculer l'idée même de délimitation par l'usage d'un simple fil. Il est devenu matière d'animation. Du moins, pour ces femmes seules ou en amour, et non pour ses grandes fresques qu'elle peint depuis 2013, comme celle de cinq mètres ici présentée, inspirée par la Manufacture de Roubaix.

Ceci est notre fresque

Le support est un solide papier de sac de ciment, son matériau dédié au bâtiment épouse la rugosité des vies ouvrières. Aidée de Claire Stephan, il lui a fallu soixante-dix heures pour broder sur ce papier marouflé dates et faits marquant la condition ouvrière dans les usines Motte, Prouvost, Lepoutre : métiers, salaires, pénibilité, conscience politique. Son hommage aux usines fait que la peintre, par ces mots brodés, contextualise fortement la scène, ce qui est tout à fait nouveau dans sa production. Si une enquête de 1873 conduite sur l'ensemble des ouvriers indique que « près de 92% de ces hommes et de ces femmes disparaissent sans laisser le moindre patrimoine »⁴, les cartes postales témoignent, elles, de leur histoire. Et comme, en dépit des agrandissements, les traits sont lointains, la peintre leur redonne visage.

Il est des dessins qui happent jusqu'au lieu précaire de notre opacité profonde. On aura beau reconnaître l'ouvrier, l'ouvrière de l'industrie textile ou le modèle sur carte postale d'époque dont s'inspire Mylène Besson, leur étrangeté statique confronte à de l'humain qui sature le support. La fresque, au sens figuré d'une composition narrative d'une société, qui nous est livrée ici conjugue

l'histoire du territoire industriel roubaisien. Sans doute cette présence humaine, muette, détachée du monde alentours pour se dresser et nous darder, nous renvoie-t-elle à une mémoire d'outre-soi, celle d'une famille humaine, d'un air de famille à la Wittgenstein, où chaque visage nous est aussi intime qu'il nous est étranger. Tous se touchent, soudés par corps. La force du groupe n'en est que décuplée, et notre regard se pose néanmoins sur chaque singularité : celui qui porte sabots, cet autre qui siffle... contestant la pose qu'imposait la photographie de ces années 1900. Pour ce faire, elle a choisi plusieurs photographies des ouvriers en bel habit, loin des machines, qui aujourd'hui occupent seules l'espace de la Manufacture. De la sortie d'usine (Filature de la Redoute et Usine Motte et Delescluse), qui marque tant l'origine du cinéma, elle a fait un montage pour faire figurer sur un même dessin enfants, femmes et hommes d'une frontalité entêtante. Les petites mains, elles, n'y sont pas précisément dessinées, cachées sous le gant, ou formes esquissées. Non pour illustrer « des usines dévoreuses de mains » mais pour centrer sur la nudité du visage, encore, qui nous est commune, et ainsi déployer un régime des singularités.

La couturière échevelée⁵ a retrouvé son aiguille

Déplaçant la puissance de la chronophotographie au dessin, elle met en mouvement une tête de femme dans une frise où se succèdent profils et faces entrelacés par la chevelure. Cette chevelure liante, grand « accessoire du mouvement » analysé par Georges Didi-Huberman, n'est pas animée par l'attendue brise érotique mais par un procédé de décomposition du mouvement. Pour sculpter sereinement le passage du temps, elle en choisit trois variations, chacun selon une technique différente - au dessin, au fil, et à l'empreinte – ainsi ordonnés vers un quasi effacement.

Dans ses travaux plus récents des années 2013-2015, elle utilise la technique du poncif des brodeuses pour obtenir en creux des visages dessinés à coup de petites perforations. Cette myriade de piqures traversantes, points d'attaque, forme un dessin piqué au vif. L'aiguille, suivant les contours du dessin esquissé, perce le calque posé puis, une fois ce calque troué, elle frotte son pastel rouge dans les perforations. Le poncif, du nom de la ponce qui désigne un sachet de poudre, s'est déposé. Comme dans tout processus négatif, la levée du calque révèle le motif. Dans une série récente de peintures au noir, elle pique le noir pour y révéler des gestes de tendresse. Les gestes d'empreinte, de déchirure, de dessin, de poncif, de contours ne s'excluent pas, ils se superposent parfois. Plus elle avance, plus elle stratigraphie son œuvre, de photocopie en pastel en passant par le poncif. Tenus au loin, comme les grottes d'une berge de lac, les modèles du Caravage et des références mythologiques qui marquèrent certains de ses travaux antérieurs sont exclus de sa présente sélection d'œuvres.

Une pensée du débord

Non tant fidèle au bord qu'au débord, elle double son image d'une autre. Quelle figure alors pénètre l'autre, s'y mêle ? Quelle blessure l'étreinte cherche-t-elle à suturer ? Quelle intimité se fonde sur une blessure partagée ? Qui est-elle dans ce jeu du dedans et du dehors ? Quelle fragilité vient en soi, qui fait d'un nombril tantôt une fontanelle, tantôt la grimace d'un masque ou une femme nue sur une barque entourée d'une eau trop calme, non fluide ? La scène narrative reste à l'ébauche, simple résurgence d'un corps de vénusté, de grâce retournant aux eaux. Incomparable avec la violence de l'écorché, le geste de dévoilement n'ouvre que sur la chair d'un rêve, une scène d'eau aux confins de grottes, le souvenir en miniature de scènes de passage. Il nous faut laisser là en suspens le « besoin d'identifier » et prendre la tangente du rêve, de ce qui « se dérobe »⁶.

Le masque mortuaire n'est jamais loin et les regards ne se croisent pas, au retrait de soi. Pourtant, fascinée qu'elle est par le travail photographique et son processus de révélation, la dessinatrice travaille le négatif en résonnance avec ce qu'il advient à la lumière. La puissance de la mémoire cède devant celle de la création. Svelte à l'outrepass des frontières du dedans et du dehors, et à l'enjambement, elle fait une objection aux ombres mortuaires.

La toile de Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* inspire sa grande peinture de 2015. En écrivant toutefois les trois questions manuscrites qui ponctuent les âges de la vie, dont les lettres rondes suggèrent un écho discret à l'amie Marie Morel, elle modifie l'interrogation : *Qui sommes-nous ?* écrit-elle. Entre enfance et sépulture, qui sommes-nous entre les deux mondes hauts en couleur, parés soient des rêves et contes, soit du mystère des yeux clos par la mort. L'homme nu au centre de ce triptyque ne cueille pas une pomme au paradis maori comme dans la toile de Gauguin. Sa blancheur plus nette encore, plus classique, dirions-nous, est débarrassée de toute référence au texte biblique (le jardin édénique) tout comme au décor naturel. Qui sommes-nous sortis de ce texte sacré, de cette pensée collective ? Autre différence, cet homme n'est pas seul. Qui sommes-nous ensemble ? *Rapiéceuse*, dans un geste de *vélotion-révélotion*, Mylène Besson coud au cœur du dessin un poncif qui encadre et unit deux visages, masculin féminin.

Le tremblé d'une ligne de vie

Le tremblé suppose plus d'émoi que le bougé. Le tremblé n'éluide pas la fragilité et l'effroi. Pourtant, la mort ne plane pas, elle est déjà passée, ce dont témoigne la posture des mains croisées sur la gorge ou les yeux cousus de l'aimé. Dessiner tout contre l'absence, le départ et l'arrêt. Les morts qui nous accompagnent ont toutefois leur manière de s'absenter en douceur de nos vies.

Lire ce tremblé nous place alors à notre tour à l'entre-deux et oblige à éviter deux écueils : fixer pour rendre trop lisible ou survaloriser le désordre comme celui d'une chevelure survivance de ménade⁷. Entre dessus dessous, dedans dehors, le déplacement n'a pas la douleur du tourment mais la douceur de l'apaisement, le repos des endormies, parfois en repli fœtal. Décidemment, même pour une figure esseulée, elle ne dessine l'humain que dans sa reliance. La solitude s'apprivoise en son retrait, et s'y creuse l'élan pour aller vers l'autre. Tenir en respect n'a donc rien de commun avec l'intimidation autoritaire mais avec la tenue d'une distance nécessaire pour toute disponibilité. Pour autant, Mylène Besson ne tire pas l'œuvre au clair et n'oblitére pas sa part d'ombre.

À la suite de *Lèvres*, - *labrum* désignait la lèvre et le bord -, qui invite à penser depuis les bords et à prendre la « route des sourires », comme l'écrivit Michel Butor, elle dit dessiner bientôt des femmes qui rient, aux éclats du vivre. Voilà une tout autre manière de déplacer encore ses lignes et notre regard, à *l'en-vie*, « au banquet de la vie et au soleil ».

Dans cet esprit, pour cette exposition vous a accueillis un visage renversé par la joie, qui échappe à son tour, regard insaisissable. Mains grandes ouvertes pour s'enjouer, ou, pour le dire autrement, si l'on ouvre la maison de Gauguin⁸, *s'enjouir*.

1 Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir du dessin*, Galilée, 2009, p. 86.

2 Jean-Luc Nancy, « Il y a du rapport sexuel – et après », *Littérature*, n° 142, juin 2006, p. 31.

3 François Jullien, *De l'essence ou du nu*, Seuil, 2000, p. 14.

4 L. Trenard, P. Deyon, F.P. Codaccioni sous la direction d'Yves Marie Hilaire, *L'histoire de Roubaix*, Éditions du Beffrois, 1984, Chapitre 8.

5 Titre d'un dessin de Mylène Besson donné par Michel Butor. Dans son poème, il imagine la femme cherchant son aiguille.

6 Bernard Noël, « L'Espace de Mylène », *Mylène Besson*, Éditions Marie Morel, 2012, p. 11.

7 Lire Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida, essai sur le drapé-désir*, Gallimard, 2015. Dans la genèse du dessin de Mylène Besson, ce n'est pas une bise qui souffle dans les cheveux. Le mouvement vient de leur abandon lorsqu'ils sont étalés, une fois le corps allongé.

8 Gauguin orna sa demeure aux îles Marquises de panneaux sculptés portant l'inscription « Maison du Jouis ».