

LE RHIZOME COMME EXISTENCE DES CHOSES

PASCALE VISCARDY

in Monographie d'Artistes 10+5,
catalogue centre culturel Wolubilis,
La Médiatine, Bruxelles (BE), 2015

L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." Il y a dans cette conjonction assez de force pour secourir et déraciner le verbe être. Gilles Deleuze et Félix Guattari

Sans doute faut-il voir dans l'évolution actuelle de la pratique d'Evelyne de Behr, ce moment si particulier qui tend vers la pleine puissance d'un travail. Protéiforme - aux frontières du dessin, de la peinture, de la photographie, de la vidéo....- il (dé)livre aujourd'hui, en une liberté gagnée, sa pleine énergie créatrice. Celle-ci procède à la fois du mouvement, du déplacement comme du glissement voir même de la dérive, les différents médiums s'agrégeant et se contaminant les uns les autres dans la surface d'exposition, à la conquête d'un espace mental à circonscrire. De ceux qui dessinent tant une géographie intime que tissent l'étoffe du réel.

La distinction opérée par Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome, dans un des chapitres de Mille Plateaux, établit du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. Conçue comme « un grand corps composé de cellules autonomes et interconnectées », l'exposition pour Evelyne de Behr est le lieu de la mise en réseau de son travail. Mobiles, les œuvres sont comme des éléments nomades, outils d'un langage, bribes de phrases qui s'articulent les unes aux autres pour créer de nouvelles connexions, l'exposition constituant le lieu de l'agencement de ces multiplicités, de la mise en tension de son vocabulaire. La richesse d'un objet est parfois son ambiguïté, surtout lorsqu'il est lesté d'un vécu. Objets trouvés et matériaux bruts complètent sa production plastique rigoureusement agencée selon un ordre sensible et sensuel où l'apparente simplicité est fondée autant sur l'intuition que sur l'intention. Ils constituent au même titre que les productions propres de l'artiste, un vocabulaire de formes qui l'accompagne sans qu'il ne soit possible d'en déterminer à l'avance l'influence, pas plus que l'usage. Porté par un souffle éminemment poétique, se déploie alors un réseau dense de sens dérobés, potentiels, de strates successives livrées à la sagacité sensible du visiteur. « Mon travail est de « structure dissipative » » nous dit l'artiste. Faisant, ici, référence au terme créé en 1969 par Ilya Prigogine¹ qui découvre que lorsque l'écart à l'équilibre dépasse un certain seuil, il peut se produire une « bifurcation », le système quittant alors sa trajectoire pour sauter sur une nouvelle branche, totalement différente de la première. On se trouve alors porté dans un autre

monde, très loin de l'équilibre initial, le système pouvant devenir entièrement chaotique. Mais, de manière inattendue, il peut parfois retrouver un nouvel ordre, stabilisé par le flux dissipatif d'énergie....Amplifiées par leur inscription dans un réseau de chaînes sémantiques mentales, les œuvres ainsi déployées par l'artiste, tissent des séquences significatives, suggèrent des associations, induisent des questionnements.

« Dans l'épaisseur du corps. Dans ses strates, j'absorbe et restitue mes sensations. Je cherche la vérité, dans ce qu'elle a à voir avec la fiction. Et la réalité se déploie en multiplicités. Mon travail me témoigne chaque jour d'une connaissance qui m'échappe, dans sa relativité. Je cherche du bout des doigts, à l'aveugle. De mes yeux et de mon corps, j'articule une pensée se formulant à mesure qu'elle apparaît dans la matière. La pensée s'incarne dans le geste, l'action. Entre hasard et nécessité, le travail s'auto-organise de manière aléatoire, dans une temporalité qui construit ». Evelyne de Behr

Au sein de l'exposition peuvent être ainsi mis en présence, des formes peintes suggestives d'une intimité tantôt effleurée tantôt suggérée de manière lascive par le crayon, le pastel ou le lavis, toutes matières à l'acuité sensible sous la main de la plasticienne, des cosmogonies denses et éclatées dont la puissance de fond noir accueille des constellations dont on pourrait imaginer que les projections sur la voûte céleste seraient suffisamment proches pour que nous, spectateurs, puissions les relier par des lignes imaginaires telles celles, puissantes et mystérieuses, tissées par l'artiste dans l'élaboration de ces expositions. « Chaque chose est un point » nous dit-elle et de convoquer après le monde céleste, le monde terrestre par le biais de ses cartes géographiques brûlées qui dessinent autant de nouveaux territoires et, par extension possible, autant de nouvelles identités. Jusqu'au 19^{ème} siècle, comme le précise Marie-Ange Brayer dans la revue *Exposé*, la carte géographique était appréhendée comme une parabole de la peinture réduite comme elle à transposer le monde sur une surface-plan². Pour Evelyne de Behr, il s'agit aussi de proposer par là, l'extension du rapport du réel à l'imaginaire. *But the brain itself is much more a grass than a tree* (2015) - grand fusain sur papier de patronage - figure une image emblématique de la dynamique constructive et combinatoire du travail de la plasticienne. Se déploie, sur la feuille, des branches proliférantes sur lesquelles viennent s'inscrire des images puisées dans son archive visuelle afin d'en révéler les latences, de les interpréter à nouveau ou encore de remettre sur le circuit du visible ces fantômes oubliés. Utiliser ces images existantes, c'est offrir la possibilité d'une relecture de la société et de l'histoire des formes et des pratiques. Ces images sont à la fois relues pour ce qu'elles sont en soi, mais aussi pour leur résonance avec d'autres éléments hétérogènes comme ses empreintes d'objets de l'exposition qui se dessinent dans la poudre de Blanc de Meudon à même le sol. Elles nous parlent aussi bien de la présence que de l'absence du référent, du contact que de la perte et de la perte du contact. L'empreinte explique Georges Didi-Huberman³ n'est pas une image, c'est une des raisons pour lesquelles elle a été méprisée par l'histoire de l'art officielle. Comment penser une ressemblance qui ne soit pas spéculaire ? Elle naît du contact et de la matière, ce qui la rapproche de la matrice et de l'engendrement. Elle désoriente la vision car elle ne fait pas appel à la distance nécessaire au regard. L'empreinte est en deçà et au-delà de l'image, c'est une matrice de l'image. Elle nous oblige à penser aux prémices des représentations, avant les mots, avant même les images... On laissera au visiteur la découverte de toutes les autres propositions plastiques, photographiques et filmique tant la matière est avant tout à expérimenter librement. Dans les expositions d'Evelyne de Behr, il s'agit aussi d'intériorité, de confondre l'espace de l'atelier et son

espace mental ; l'espace d'exposition étant transitoire, voir transitionnel, le véritable espace dans lequel ce travail existe n'est il pas aussi celui de l'œil et du cerveau ?

Pascale Viscardy

1 Pour lequel Ilya Prigogine reçu le Prix Nobel en 1977

2 Marie-Ange Brayer, revue Exposé n°2, Perte d'inscription, « Mesures d'une fiction picturale : la carte géographique », p.6-23 © Editions Hyx, 1995

3 Georges DIDI-HUBERMAN, "La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte", in G. Didi-Huberman (dir.), L'Empreinte, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 15-192.