

Les images agissantes de Béatrice Bissara

Par
Michèle Coquet (CNRS)

« Chaque artiste, comme enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à son époque » écrivait Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, et ceci afin de préparer l'avenir. Cette injonction relevait de ce qu'il appelait le *Principe de la Nécessité Intérieure*. Les œuvres de Béatrice Bissara sont de leur époque, résolument actuelles et contemporaines, et postmodernes.

Techniquement, elles reposent, pour beaucoup d'entre elles, sur des installations ou des dispositifs motorisés sophistiqués, associant image, son et mouvement, aux effets sensoriels recherchés : il s'agit d'*images* ou d'*objets agissants* invitant le spectateur à vivre l'expérience perceptive d'une capture de l'attention visuelle et auditive. Du point de vue physiologique, ces objets sollicitent en effet les sens : le regard est saisi par la régularité hypnotique d'un mouvement circulaire ou pulsationnel que vient soutenir le rythme synchrone et répétitif d'une bande sonore. Au sujet de ce qu'elles font à ceux qui les voient et les écoutent, l'artiste évoque la notion de rituel, une spiritualité syncrétique, des métaphysiques non occidentales. Elle puise à des sources multiples de pratiques et de croyances pour expliciter sa propre pratique créative, comme les rituels de purification des Sioux, ou les danses giratoires de méditation des derviches soufis qui ont inspiré une de ses installations (*Derviches tourneurs-Écologie de la conscience*).

« Enfant de son époque », Béatrice Bissara se tourne également vers la science : elle se réfère aux recherches menées en neurosciences sur l'origine et la nature de la conscience et à sa propre quête d'expériences d'états modifiés de conscience lors de séjours passés en pleine nature. Les œuvres qu'elle crée deviendraient ainsi l'expression matérialisée à la fois de cette quête intérieure et de cette perception personnelle du monde, et les instruments optiques et sonores idéalement nécessaires au surgissement chez le spectateur d'expériences comparables. Et, *last but not least*, elles s'ancrent également dans la longue histoire universelle du regard qu'ont porté les sociétés humaines aux images qu'elles créent et des rôles qu'elles leur ont assignés.

L'idée que les œuvres d'art doivent être conçues de manière à être « vécues » a été particulièrement développée par les artistes anglo-américains de la seconde moitié du XXe siècle, marqués par les philosophies orientales ou les représentations mentales de sociétés pré-industrielles, et, à des degrés divers, par la philosophie pragmatiste de John Dewey et ses écrits sur l'art. On repère cette influence dans les commentaires qu'ils font de leurs travaux et la conception de leurs œuvres. Pour Dewey, il y a nécessité de mettre la pensée au service de l'action dynamique de l'expérience, même la plus modeste ; et la multiplication des expériences permet de connaître de manière toujours plus complète la réalité du monde qui nous entoure. Pour être vues et comprises, nombre d'œuvres de ces artistes exigent que l'on en fasse l'expérience ; c'est particulièrement vrai d'un James Turrell, qui donne masse et consistance « atmosphériques » à la couleur. Mais aussi d'un Richard Serra pour qui l'œuvre est une réalité qui engage celui qui

la regarde et l'éprouve en la parcourant. Dans un entretien daté de 1973, il affirme ainsi que « le point focal de l'art c'est l'expérience de la vie au travers des œuvres¹ ». Celle qu'il propose articule l'espace, le lieu et la pesanteur, mesurés à l'aune des proportions du corps de celui qui s'y meut. Les travaux de ces artistes s'inscrivaient aussi dans l'orbite des recherches qui, dans ces mêmes années 60 et 70, firent revenir, sur l'avant-scène anthropologique outre-Atlantique, la question du corps et de la perception inspirés, entre autre, par la phénoménologie – où le corps est appréhendé comme le lieu de la relation intentionnelle du sujet, percevant et sentant, au monde et à autrui –, la pragmatique – le corps comme instrument d'action et d'interaction avec le monde –, et l'anthropologie – ce que les hommes, selon les sociétés humaines, font de leur corps et de leur intelligibilité du monde et à quelles fins. « Aujourd'hui, tout le monde est en quête d'expériences. On ne peut comprendre quelque chose que si on l'expérimente » suggère Béatrice Bissara en commentant ses installations immersives et expérientielles.

Toutes ces œuvres matérialisent une continuité qualitative entre l'expérience humaine la plus banale, l'expérience scientifique la plus savante et l'expérience esthétique, paradigme de toute expérience. « Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, écrit encore Dewey, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute² ».

Les recherches menées en anthropologie sur les rituels, en particulier initiatiques, ont été déterminants dans la conception d'un nouveau type de relation à l'œuvre d'art et dans l'affirmation de nouvelles fonctions de l'art, en particulier son pouvoir de réenchantement du monde, qui passe aussi par l'expérience esthétique. Les œuvres de Béatrice Bissara ont ainsi été pensées pour procurer à celui qui les observe et les écoute du plaisir et pour exercer une forme d'action relevant de l'esthétique, qui ne se résume pas à la question du Beau : fascination, capture, magnétisme, envoûtement, un champ lexical qui rejoint celui de la magie, et n'est pas contradictoire avec l'esthétique. Plutôt complémentaire et additionnel.

La forme principielle du corpus utilisé par Béatrice Bissara est le cercle, encore soulignée par le mouvement rotatif circulaire des installations. Les cercles mordorés et troués de *Cosmic Flowers of Days and Nights* évoquent les roues d'engrenage des horloges. Le rythme lent et constant de leur rotation et le son harmonique qui l'accompagne installent une temporalité uniforme et étalée qui ne comprend ni début, ni fin, où l'on perçoit l'intention chez l'artiste de faire naître un sentiment de proximité avec l'infini ; la rotation circulaire infinie est d'ailleurs le mouvement qui anime le cosmos, planétaire et stellaire, ou, à une moindre échelle de temps et d'espace, les tourbillons ou les courants nuageux dans la haute atmosphère. Le cercle est dans l'ordre des faits sociaux la forme que prennent souvent les rassemblements en contexte rituel. Il nous renvoie plus généralement

¹ Serra, Richard, 1990. *Écrits et entretiens – 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, p. 27.

² Dewey, John 2005. *L'art comme expérience*, Pau, Farrago, p. 27.

aux phénomènes physiques constitutifs de notre univers. Le cercle et sa révolution sont les éléments sollicités par l'artiste pour exprimer les ressorts de sa propre cosmologie que révèlent à leur tour les titres donnés aux œuvres : outre *Cosmic Flowers*, *De Terre à Ciel*, *Harmonices Mundi*, *Carpe Diem&Cosmogonies*, *Pulsations cosmiques...*

La palette chromatique des bleus, des verts et du vieil or privilégie des contrastes peu marqués qui donnent à cette cosmologie son identité propre. Le bleu, c'est le ciel, source d'espoir, précise l'artiste dans un entretien. C'est aussi la direction qu'indique le bras vertical et tendu du danseur soufi. Bleu et vert sont des couleurs que Kandinsky définissait comme « profondes ». « Les couleurs qu'on peut qualifier de profondes se trouvent renforcées, leur action intensifiée par des formes rondes. (Le bleu, par exemple, dans un cercle.)³ » précisait-il. Puis proposant de changer le mot « couleur » par le mot « forme » : « L'artiste est la main qui, à l'aide de telle ou telle touche, tire de l'âme humaine la vibration juste. *Il est donc évident que l'harmonie des formes doit reposer sur le principe du contact efficace de l'âme humaine*⁴. » *Du spirituel dans l'art*, ce « traité d'harmonie mystique » comme l'a qualifié le philosophe Philippe Sers, son préfacier, semble être une des sources de réflexion de Béatrice Bissara. L'*image* ou l'*objet agissants* doivent atteindre l'« âme » de celui qui la regarde et, idéalement, le transformer.

L'artiste gratifie ses œuvres d'un pouvoir d'action sur le monde. Elle en esquisse parfois une transcription figurée : par exemple dans ses compositions peintes représentant des formes géométriques tels que des triangles assemblés ou des polyèdres, susceptibles de provoquer des effets chez le spectateur si l'attention qu'il leur porte est soutenue, ou dans les cercles de ses *Cosmic Flowers*. Au centre de celles-ci se tient un rond noir entouré de traits sinueux de couleur bleue, évoquant peut-être les étamines d'une fleur autour du pistil. Mais l'ensemble évoque également irrésistiblement la pupille au cœur de l'iris. L'œuvre « voit » à travers cet *œil* central : le spectateur est ainsi regardé autant qu'il regarde. Ce dispositif réflexif où le spectateur est « voyant-visible » se retrouve dans nombre d'objets de culte. En tant qu'anthropologue, je pense ici à certains masques d'Afrique subsaharienne ou d'Océanie pourvus de grands yeux circulaires parfois répétés sur la surface de l'objet. Mais ce motif oculaire rappelle aussi la permanence des attitudes devant l'image depuis des temps très anciens, où l'image de culte était autant faite pour être vue que pour « voir » et « agir », et permettre au regardeur d'approcher au plus près l'essence de la divinité, dans des traditions où l'on pensait que l'image pouvait avoir des effets sur celui qui la regarde, de par sa fonction médiale d'être entre les hommes et leurs dieux.

Une continuité dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Béatrice Bissara.

³ Kandinsky, Wassily, 1969. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël-Gonthier, p. 97.

⁴ *Idem* : 98.