

« Béatrice Englert, une humanité ambivalente » aux éditions FVW

Artiste scrutatrice attentive des comportements, elle ne pouvait que fonder sa peinture sur le siège des corps et des visages. Toutefois, ce n'est pas dans l'épaisseur charnelle de ses modèles, dans la sensualité ou l'exactitude de la narration, pas davantage dans un quelconque confort intellectuel ou dans la critique sociale, qu'elle cherche des réponses à sa traque de l'organique.

Ce qui la requiert, au-delà des incidences psychologiques ou littéraires, c'est la résolution des problèmes picturaux, et partant, le positionnement déplacé de ses sujets sur ses étendues fractionnées et cloisonnées, leur juste imbrication au sein d'un quantum de dispositifs graphiques, qui créent de la distance, en évitant la sécheresse du rendu.

Et en surplomb, ce qu'elle souhaite profiler, c'est la précarité de l'instant, de l'arrêt sur image, comme elle le mentionne, la sensation dérobée, le versant transitoire des situations et des attitudes, le temps pétrifié.

Au fil de cet inépuisable vivier de chocs visuels et psycho-affectifs, Béatrice Englert conserve la relativité de sa vision, en levant ses anatomies en mouvement, basées sur l'interaction hiérarchisée des rythmes et des transferts décalés de ses scénographies. Loin du moindre abandon, l'ensemble est généralement gouverné par une architecture morcelée en damiers, en fenêtres, en lucarnes ou en chambranles dont la coagulation régit l'équilibre des surfaces et la régularisation des opposés.

D'évidence, cet art roboratif et modulé n'est à aucun moment servile, parce qu'il n'illustre pas, ne souscrit pas à des excédents détaillistes, ne colle pas à des schémas préétablis, ne se soucie pas des normes chromatiques habituelles et des cadrages convenus. Non qu'il déserte ses objectifs ou n'observe pas les règles de composition à son usage, mais il écarte la commodité des arrangements, les artifices du trompe-l'œil et les attendus stylistiques. Ainsi il ne rompt pas avec les apparences, et les attendus stylistiques. Mais à l'égal de toute peinture fortement expressive, centrée sur la figure, c'est par le truchement de l'analogie qu'elle exhale sa teneur.

Otages de leur habitacle obturé, assaillis par leurs déchirures, ils occupent le champ frontalement, en affichant leurs présences énigmatiques. Dans ces parages, pour reprendre Valéry, « *La vérité est nue, mais sous le nu il y a l'écorché* ». Rejetant les séductions épidermiques, Béatrice Englert apostrophe par conséquent les assises du réel, mais en chevauchant ses limites, et si elle fuit partiellement son enveloppe, c'est parce qu'elle doute de la réalité. Aussi ne peut-elle la restituer que dans la houle de ses charpentes bousculées, ses formes ridées, lourdes et dilatées, en passant de la perception à l'expression.

De la sorte, en prenant le parti de n'isoler que l'essentiel du corps ou du visage, par un essaim d'équivalences, elle se tourne avant tout vers l'œil de son esprit, pour expurger ce qu'elle porte en elle de plus intime.

« *Le réalisme n'étant, selon Courbet, que la négation de l'idéal* », elle exaspère cette tournure pour mettre au jour l'échelle de ses sentiments, dont elle tire les tensions nécessaires à la fécondation de sa syntaxe.

Ce faisant, dans le dévoilement clandestin de ses figures qui en occultent d'autres, tout est signe, trace et reflux de la mémoire. Cependant malgré le climat d'enfermement ambiant, ses corps massifs et ses têtes aux orbites fixes ne sont emmurés que dans leur solitude personnelle, chacun est un emblème, un état d'âme, qui semble véhiculer le deuil d'une ancienne blessure en orchestrant une expérience directe, éprouvée comme une thérapie compensatoire.

Mais si la peinture s'octroie souvent la mission d'alléger le tragique, dans la mesure où elle relève d'une insatisfaction irréparable, celle de Béatrice Englert, sans être précisément conviviale, n'est nullement désespérée, son credo est ailleurs. Elle se tient simplement dans l'ambiguïté de ses retranchements, le creuset de ses impressions fugaces, le lacs de ses vertiges en suspens, s'affrontent et se répondent au gré d'un jeu de forces vitales, qui est l'essence même du monde.

L'obscur clarté de ses trames, dont on cerne mal la frontière entre la chose mentale et la sensation physique, décline surtout la trouble silhouette des corps et des faciès, en sous-tendant l'irréductible énigme du réel. Totalement impliquée dans son projet, l'artiste n'esquive le réel que pour mieux l'appivoiser. Dans ce rituel bâillonné, lardé de fulgurances blafardes circulent des mythes de mort et de violence maîtrisée qui s'inscrivent dans un chaos organisé, au fil d'un âpre défi à la durée.

En effet, cette humanité privée d'identité, pourrait être d'hier, d'aujourd'hui de demain. De telle sorte que de tels personnages, issus du tréfonds de la conscience, ne nous parviennent que schématisés à l'extrême, simultanément nommés et innommés, recelant les tourments du peintre.

Aborder cet art, c'est donc fouler le domaine du provisoire, et se pencher sur les archives d'une mémoire endolorie, où l'homme cultive son anonymat, la parole confisquée, condamné à sa fatalité, mais sans cruauté ni pathétisme de mauvais aloi.

Jean-Pierre Chambon qui collabore régulièrement avec Béatrice Englert dans l'échange poésie-peinture, ressent sa trajectoire comme « *un espace intériorisé, où tout, des couleurs et des formes paraît amorti, dilaté, et rendu dans un flottement qui inspire une sorte de retenue du temps. Ce qui rend, ajoute-t-il, ces images à la fois proches et lointaines, est l'air trouble, presque tremblé, qui les baigne et fait songer à l'espace qui sépare le cri de son écho.* » Cette opinion éclairée, qui rejoint notre interprétation, ne doit pas non plus faire l'impasse sur notre condition de voyeur, confrontée à ces héros du quotidien qui défilent subrepticement sous nos yeux inquisiteurs, rigides et placides, lointains et familiers.

Venons en maintenant aux éléments majeurs du puzzle, avant d'en examiner le processus chronologique. Outre une connivence inaugurale avec la troisième dimension, s'installe bientôt, grâce à des influences bien assimilées, l'hégémonie de la figure, en premier lieu par une suite d'études et de dessins imaginaires ou avec modèles, ensuite par des séries adossées aux pulsions de la mémoire, comme les salles d'attente, les reflets réverbérés par les miroirs, les hommes seuls en gros plan, tronqués ou en pied, d'autres vacillant, plus avant chutant ou allongés, enfin, les têtes casquées, et toujours d'innombrables portraits à demi-effacés, qui témoignent du besoin de l'artiste d'avancer masquée.

Texte de **Gérard Xuriguera**

Béatrice Englert, La Peinture écorchée

On croit d'emblée surprendre la vague impression d'un reflet devant le monde peuplé de lourdes figures silencieuses que propose Béatrice Englert. Mais aussitôt, comme si une tache de buée venait perturber peu à peu le pouvoir spéculaire du miroir, ou à cause d'un léger vacillement monté du sein de son eau indifférente, on ne reconnaît plus tout à fait son image réverbérée. Ou peut-être la reconnaît-on trop bien sous le voile et, dans la distance opaque alors instituée, se découvre-t-on en face de sa propre étrangeté jetée au visage

Les peintures de Béatrice Englert entrouvrent ainsi un espace intériorisé où tout, des couleurs et des formes, semble amorti, dilaté, et rendu dans un flottement qui inspire une sorte de retenue du temps. Ce qui nous rend à la fois proches et lointaines ces images est l'air trouble, presque tremblé, qui les baigne et fait songer à l'écart qui sépare le cri de son écho. Ces portraits, ces couples ou ces groupes, sont pris dans une masse de silence, mais ce silence englobant est encore tout vibrant de l'exclamation qu'il étouffe. Et encore que, bien plutôt qu'une clameur différée, ce mutisme semble une macération...

On peut alors voir et éprouver ce monde comme s'il n'était pas encore dégagé de la gangue où le retiennent la peinture et les traces de brûlure du pastel. En phase d'apparition, les figures dont Béatrice Englert peuple son univers demeurent encore enserrées derrière une cloison d'écorce translucide engluée dans leur bulle de lymphe et saisies lors du prélude au lent travail de la mue. Mais ces têtes massives, parfois presque dévitalisées à force de tension contenue, n'énoncent-elles pas davantage la violence d'un retrait que la promesse d'un avènement, l'ébauche d'une éclosion ?

L'aspect inachevé des formes et les halos de couleur qui les estompent et les étirent confèrent à ces faciès aux traits fondus, au calme noué des postures, paradoxalement, une intense expressivité de leur saisie, dans des salles d'attente ou des transports, lorsque toute communication est suspendue et la pensée ainsi abandonnée à sa vacuité, les visages se montrent alors sur le point de s'effacer, échappant à leur révélation imminente, car c'est comme si un surcroît de présence les portait vers le dénuement absolu et au bord de l'absence. La chair elle-même est ici rendue comme minéralisée et la peinture paraît avoir été écorchée. Seules les mains, dans un éclairage qui les dramatise, embarrassées, énormes, trahissent le tourment dont est en proie le sujet et tentent de s'extirper de l'entrave de la matière, et de la confusion de l'esprit.

Texte de **Jean-Pierre Chambon**

De l'unicité des légendes et secrets

Le rite se nourrit de carcasses brisées, de formes délayées qui revendiquent leur insoumission au *mimesis* avant d'être sauvées par le rêve de l'enchevêtrement urbain. Ainsi de coup de cœur en démentis, se précise la substance et l'unicité de ces tableaux qui, abolissent la limite carcérale en plongeant leur histoire dans celle réfléchie par les suivants.

Pas d'aboutissement à l'interrogation du « je », cet ineffable qui dans l'ombre glisse irrémédiablement à un autre stade de la surface. Ce qui apparaît et domine dans ces personnages, malgré leur promiscuité, c'est leur impossibilité de communiquer entre eux.

On avait déjà ressenti dans l'œuvre de Bacon ce phénomène insolite et c'est vrai qu'il y a des accointances, dans la façon dont est traité l'individu saisi au cœur de son isolement irréductible, même quand les personnages sont juxtaposés, compressés, comme notamment dans ses scènes du métro.

Mais là s'arrête la comparaison. L'apport de cette peinture lucide, dans sa relation de l'homme machine, de l'homme virtuel, est que le regard des protagonistes occulté par une gaze de mystère qui préserve l'originel, fait face à un monde déstructuré par l'attrait du tragique et du chaos, qui anticipe celui du mutant contraint par sa contingence nouvelle à être au monde déshumanisé

Extrait de texte de **Serge Lenczner**

Visite d'atelier

A propos du triptyque « George Sand et les siens »

La structure de George Sand et les siens, en toiles juxtaposées, puis celles, analogues, du Métro, la Rue, les Orateurs éclairent ce qui semble être un parti pris.

Compositions scéniques, ces œuvres monumentales horizontales ne refusent pas que l'in puisse reconnaître parmi les éléments de leurs structures une ou plusieurs de celles à présentation verticale, reprises telles quelles ou adaptées à l'expansion du sujet. Ainsi me semble-t-il les représentations figurées sur les dites stèles votives, les têtes et les mains, jouent un rôle de sujets basiques dans le processus de l'inspiration du peintre, investis d'une énergie générative de sujets plus étendus.

Leur mise en place dans un personnage ou plus loin en scène dans un groupe aboutit à des spectacles d'un fort impact dramatique qui découle en partie de cette énergie des sujets basiques, lesquels, si on accepte de prendre plaisir à comparer la peinture à la poésie, ressemblent à des haïkus, tandis que leurs expansions vont du poème à la nouvelle. Les Mains est un haïku. L'homme et le Hublot est un poème. Le Métro est un long regard sur l'être humain dans un contexte social.

Extrait d'un texte de **Mondher Ben Milad** du n0 375 des Cahiers de la Peinture