

Préface de Anne Tronche, paru dans le catalogue d'exposition : « Dans la lumière de l'illusion », publié par la Galerie Thessa Herold, Paris, automne 2007

Dans la lumière de l'illusion

Depuis une quinzaine d'années, historiens et critiques d'art abordent le champ de la création contemporaine en interrogeant les phénomènes d'hybridations, de métissage qui s'opèrent entre des modes d'expression jusqu'ici parfaitement délimités. Au centre de ce débat figurent bien entendu les rapports de la peinture et de la sculpture, ceux de la chorégraphie et de la performance, de la vidéo plasticienne et du cinéma, mais surtout ceux de la photographie dans ses multiples relations à d'autres disciplines : photographie/peinture, photographie/performance, photographie/image mobile, photographie/installation. Ce constat reflète la situation actuelle d'un médium occupant au sein des pratiques artistiques une présence toujours plus importante. En 1981 une exposition malicieusement intitulée « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » (1) soulignait déjà la volonté commune à un grand nombre d'artistes d'interroger de façon polémique l'idée d'une spécificité de la photographie, voire d'en contester dorénavant l'existence. Venus d'horizons fort divers ceux-ci, en posant la question de la construction de l'image et de son appropriation, désignaient dans le même mouvement l'usage du médium photographique comme une simple valeur ajoutée et non comme une nouvelle catégorie artistique. C'est à ce titre, qu'en parallèle de travaux issus de la tradition photographique et d'un certain rapport objectif à la réalité, sont apparues des recherches croisant les arts plastiques qui peuvent être comprises comme des modes d'écriture à part entière affirmant bien souvent l'autorité d'une image autonome. C'est-à-dire d'une image qui peut, dans bien des cas, être le résultat d'une action menée antérieurement par l'artiste pour affirmer des valeurs liées à une représentation propre jusqu'alors au langage pictural, quand ce n'est pas à celui de la sculpture. Par la médiation d'objets, de volumes renvoyant à l'idée épistémologique de constructions vont ainsi se dessiner des passages ambigus entre le dispositif représenté et la qualité de ce dispositif traduit par l'image photographique dans une telle situation. Cette façon d'infiltrer le domaine des arts plastiques par des voies détournées n'a pas pour objectif bien évidemment de retrouver ce qui pourrait être un nouveau pictorialisme mais bien d'interroger à partir d'un arrangement souvent méticuleux de matériaux, de volumes et de lumières l'énigme de la vision et du sens.

C'est dans ce contexte, marqué cette fois par un fort degré d'abstraction, que se développe depuis une vingtaine d'années l'oeuvre de Béatrice Helg. Usant de la photographie sur un mode tout à la fois sophistiqué et analytique, elle explore un répertoire concis de formes minimales, de matériaux usant du trouble optique de la transparence pour s'affranchir de toute expérience perspective directe. Le système spatial qui est le sien établit des relations que l'on pourrait qualifier de "flottantes" entre des fonds hésitant entre les couleurs rouilles propres à l'acier Corten, et des tonalités brillantes ayant conservé le souvenir de cet or qui hanta la peinture de Byzance. Parfois, il semble que des volumes dressés à la manière de totems sombres habitent des chambres aux parois métalliques, marquées par l'usure du temps, dans d'autres cas il nous semble reconnaître dans les relations qu'établissent des surfaces-plans épurées et un or dont les présocratiques faisaient l'origine de ce monde – l'or ou le feu pour sa chaleur vitale –, la quête d'une vision cosmologique. C'est donc sur des fonds qui semblent vouloir en appeler à une expérience d'un espace quelque peu allégorisé et non, en tous les cas, purement rétinien, que Béatrice Helg organise ses équilibres de formes construites. Elle les organise avec une telle rigueur que ceux-ci, dans leur parfaite simplicité, dans leur pouvoir d'affirmation péremptoire paraissent pousser la recherche d'origines communes à la géométrie, à l'optique, à l'architecture, peut-être même à l'astronomie.

L'ombre, nous le savons, est une image du réel dont l'inéluctable présence répond à des lois de projections inflexibles. Dans les espaces imaginés par Béatrice Helg, un doute s'installe sur l'origine de l'ombre. Provient-elle du sujet photographié ou de la façon d'éclairer la photographie? En jouant sur les registres le plus souvent contradictoires du plan et de la profondeur, l'artiste use, en fait, du doute comme support d'expériences. Avec elle, la photographie est volontairement trompeuse. Elle n'est pas la traduction d'un réel qu'elle serait censée reproduire à la perfection. Elle visualise la reconstruction mentale d'un espace devenu un objet de spéculations. Les plans noirs dressés à la verticale, les surfaces lumineuses en état de lévitation, les plans se superposant dans une transparence étudiée révèlent de par leur positionnement à quel point ils ont été conçus pour l'objectif, à quel point ils ne sont qu'une modalité de l'activité photographique, à quel point ils sont un artifice et non une nature. Les surfaces qui paraissent saisies au vol, les plans qui nous font croire à une tridimensionnalité nous obligent à nous retourner vers les origines de la vision et à observer ses mécanismes. Si l'oeuvre montre le tracé précis, presque chirurgical d'une ombre, ce n'est pas pour autant qu'elle interprète ce que dessine le soleil. L'ombre venue d'une lumière artificielle traduit, ici, un goût certain pour les pièges visuels à base de reflets et d'images spéculaires. De fait, l'ombre établit

une sorte d'organisation structurelle de l'image. Il se pourrait d'ailleurs que dans ce monde hautement organisé et raffiné les formes s'inventent dans leur rencontre avec la lumière avec la complicité d'une ombre acquise aux séductions de l'artifice.

Lourdes et légères, pleines et vides, selon les cas, les formes manifestent dans leur manière de découper et de construire l'espace l'affrontement de plusieurs régimes du visible. Tout en offrant toutes les apparences de la stabilité, jusqu'à mimer la consistance de la sculpture, elles semblent par bien des aspects faites d'une substance indéterminée, à la densité inconnue. De même que l'origine de la couleur de l'espace qui les contient est incertaine, leur façon de troubler le regard les rend aussi énigmatiques que possible. Leur insistance à ressembler à des sculptures nous oblige en dernier lieu à considérer leur condition de substituts.

N'oublions pas que dans cette oeuvre, l'appareil photographique est choisi et pensé non pour enregistrer des faits mais pour fabriquer des images. À propos de ces oeuvres, William Ewing notait « Dans ces préparatifs il n'y a aucun objet que l'on puisse voir sur toutes ses faces » et en concluait que « la photographie est la seule forme grâce à laquelle la construction prend vie » (2).

Béatrice Helg, même si elle a en commun avec des artistes de sa génération de s'intéresser aux propriétés du médium photographique, affirme une esthétique singulière de l'objet. Les objets qu'elle réalise pour ses prises de vue, peuvent être considérés tour à tour comme des "maquettes" ou comme des "sculptures", mais surtout comme des dispositifs permettant de réaliser un acte de précision. Un acte qui en appelle à la lumière pour satisfaire cette méditation sur les apparences que réclamait Marcel Duchamp dans ses notes préparatoires du *Grand verre* (3). La lumière avec les ombres qu'elle construit sur un mode qui peut s'avérer arbitraire, nous confirme dans l'idée que nous nous trouvons bien ici devant des objets mentaux, suspendus entre des interprétations possibles. Ni monumentaux, ni de taille réduite, ils ont la neutralité de la forme pure, de la forme géométrique sans assise véritable, sans point de fuite assignable. Cependant, la manière d'isoler ces formes au moyen du cadrage, de les installer dans un espace construit par la couleur donne subtilement le sentiment d'avoir affaire à des architectures de la vision, quelque chose d'allusif comme une carte qui est et n'est pas le territoire. D'où une image qui «peut apparaître d'emblée comme monumentale faute de repères», comme le notait Alain Sayag (4), et dont la densité conceptuelle comme les effets de présence qu'elle induit confèrent à l'espace qu'elle produit quelque chose de mystérieux, évoquant la beauté d'une chapelle. Car les volumes qui habitent l'espace au lieu d'y reposer

comme des objets inertes, y sont les signes d'une pensée certes abstraite mais également méditative. Aériens, suspendus, réduits à une pure structure, ils évoquent aussi bien l'énergie, le passage de l'énergie dans les corps les plus abstraits qu'une poésie inhérente aux formes issues de la géométrie. Poésie, qui nous renvoie à une longue histoire de l'humanité où art et science ont parfois associé leurs pouvoirs, non seulement à l'époque de Galilée mais plus tard grâce aux intuitions des romantiques de l'ère.

On constate, principalement ces dix dernières années, que les mises en scène brouillant les limites entre réalité et fiction, les jeux avec les échelles sollicitent un certain nombre d'artistes contemporains préoccupés de définir chacun à leur manière à l'aide de la photographie ou de la vidéo ce que pourraient être les " ressemblances virtuelles ". Force est de constater que dans ce domaine, il s'agit le plus souvent de définir les paramètres d'une hyperréalité participant au sentiment de dépersonnalisation que procurent des espaces urbains marqués par l'évolution des modes de production. L'exemple le plus convaincant, si ce n'est le plus radical est celui de l'artiste allemand Thomas Demand, travaillant avec des formes en carton pour reconstruire l'esthétique de l'administration moderne : le bureau, les archives, les couloirs d'étage. Tout autre est le propos de Béatrice Helg qui, au lieu de réagir à l'espace que nous habitons, dans lequel nous vivons et déambulons cherche à mettre en place les figures d'un travail de la pensée, hors toute expérience familière. Avec ses formes géométriques, elle ne nous demande pas de reconnaître mais de voir autrement. De voir une scène qui pourrait apparaître comme l'auto-représentation du regard artistique avec ses lois, ses effets de miroir, ses jeux avec une perspective qui a organisé le regard de l'Occident depuis la Renaissance. Les formes géométriques, avec une autorité que leur concède sans doute une origine mathématicienne, font jouer comme à vide ce fameux espace scénographique auquel nous a rendu sensible la représentation picturale. De façon paradoxale, le travail sur la profondeur qu'opère, ici, la photographie nous fait comprendre le rôle du plan, les illusions de la perspective, les pièges de la lumière. Sans pour autant pénétrer mentalement dans le laboratoire des dispositifs imaginés, nous percevons que leur évidence minimale comme le marquage trop précis de leurs ombres ont la curieuse capacité d'engendrer à la fois un espace autonome et de conserver la mémoire d'une autre scène. Celle des nombres et d'un ailleurs tenu au loin et que l'organisation géométrique rapproche de nous. Béatrice Helg traduit subtilement cette énigme. Rien n'empêche, en effet, de lier les constructions formelles proposées à un monde de systèmes et de passages rappelant certaines structures de la matière, celle des quartz ou de divers corps célestes. Il est vrai qu'il émane des surfaces une atmosphère irisée et vibrante qui assure les

compositions d'une puissance apparitionnelle, les rendant étrangères à l'imposition d'une règle purement formelle. Des superpositions de plans, des effets de transparence, du flottement de formes hors de toute pesanteur naît le sentiment d'un perpétuel bougé tel qu'il se traduit habituellement dans les ondes, les ombres, les échos. Si bien que les compositions se présentent comme les symptômes d'une expérience intérieure, très loin de la froideur d'un art qui oublierait en passant ce qu'il doit, si abstrait soit-il, à la vie.

Il suffit de se reporter aux titres des oeuvres pour comprendre à quel point l'artiste amarre son rêve géométrique à fonction de dévoilement. Les titres d' "Éveil", d' "Expansion", de "Profondeurs", de "Crépuscule", qui reviennent plusieurs fois, appartiennent de façon indéniable à un espace appelé où le temps du visible s'associe à la contemplation. Certains titres, tel celui de "Crépuscule", manifestent une complicité avec l'expérience physique sensible qui aurait son pendant, et non son semblable, dans l'expérience intime du vécu. Dans tous les cas, les formes sont des conducteurs pouvant donner dans le même temps la solitude et la présence. La solitude de dispositifs que l'on dirait déduits de règles arithmétiques et de lois optiques ; la présence de configurations spatiales parvenues en dépit de leur subtile économie à conserver la gratuité du sensible. C'est pourquoi, l'acte photographique ne livre pas au regard des images à la manière d'un problème résolu, mais les place dans l'éclairage d'une pensée soulignant la fausse opposition du visible et de l'invisible, interrogeant les indécidables frontières du réel et du songe. Riche de ses paradoxes, le traitement de la surface photographique l'est aussi des hypothèses qu'il fait naître. Les reflets captés sur les surfaces transparentes sont comme une force présente au coeur de l'objet, à l'image du vide dans la peinture chinoise qui donne une dynamique aux éléments de la représentation. Les surfaces photographiques nous rappellent que toute image est artificielle : les reflets aux vitres, les réfractions de la lumière aux déserts de sable. Elles nous disent que rien ne surgit comme présence que par l'artifice et que la présence d'une image parfois est celle de son secret.

Anne Tronche

Juillet 2007

1. Exposition conçue par Michel Nuridsany, présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, section ARC
2. William Ewing, *Une imagination constructive*, in catalogue de l'exposition "Béatrice Helg", Annual Meeting of the World Economic Forum, Davos, 2000
3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975
4. Alain Sayag, *L'art et la matière*, in "Béatrice Helg – A la lumière de l'ombre", Ed. Actes Sud, 2006