

Texte de Sylviane Dupuis, paru dans le catalogue d'exposition : « Béatrice Helg – Mirages de l'infini », publié par la Galerie Thessa Herold, Paris, automne 2010

Mirages de l'infini : les théâtres subjectifs de Béatrice Helg

A l'instar du peintre, l'écrivain, a priori, ne peut que jalouser le photographe. Contrairement au premier, obligé de *représenter* une réalité qui lui échappera toujours, ou au second obligé de la décrire, chacun avec son instrument propre, le photographe part d'un *donné* qu'il ne lui faut apparemment que saisir avec son objectif. Nul besoin de réinventer le réel, ici, de le formuler ou de l'imaginer : il suffit que l'œil s'en empare, selon un cadrage et à un moment particuliers qu'il isole dans l'espace et le temps, pour que l'œuvre surgisse ; et non seulement cela : mais la « vision » fixée à jamais sur la pellicule et révélée par la chambre noire pourra se voir reproduite à des dizaines voire à des centaines d'exemplaires – contrairement à la pièce unique que constitue son tableau pour le peintre... L'arrivée de la photographie dans l'art en a fait vaciller les repères, menaçant de rendre obsolètes la description dans le roman ou la figuration en peinture, de substituer l'exacte objectivité à la subjectivité créatrice, le réel au symbole, la série à la singularité ou l'instantané à la forme patiemment construite.

Or l'art de Béatrice Helg (est-ce un hasard ?), en s'affirmant d'emblée comme subjectif, symbolique et construit, prend justement le contrepied de cette conception – réductrice – de la photographie, au moment où celle-ci, par un ironique retournement des choses, se voit à son tour menacée par un progrès technologique si foudroyant qu'il met à la portée de tous, désormais, la possibilité de réaliser des images que le numérique permet ensuite de reproduire à l'infini sur le Net : banalisée à l'extrême par la juxtaposition – en format réduit, et hors-contexte – du meilleur et du pire, la photographie d'art (du portrait au paysage) encourt le risque de se voir bientôt confondue avec les albums de vacances. Et ce qu'on appelle le réel s'étant par ailleurs universellement changé en spectacle (comme le prédisait Guy Debord), prétendre capturer la réalité – sociale, en particulier – consiste de plus en plus souvent à photographier des individus *en représentation*, se mettant en scène eux-mêmes ou se faisant manipuler à leur insu... Mais tout péril a deux faces. La première nous ébranle et nous désespère ; elle semble refermer l'horizon. La seconde nous contraint à la réponse, et donc à l'invention du nouveau. Chaque fois que le menacent l'épuisement ou la répétition du même, le dévoiement ou la standardisation, comme chaque fois que l'arrivée de techniques inédites vient en ébranler les présupposés, l'art véritable *se dégage* et se risque à l'exploration d'autre chose (quitte à affronter pour cela l'incompréhension et la solitude) ; ou revient par d'autres biais à ce qu'on avait trop vite considéré comme caduc (quitte à se voir pour cela qualifié d'« inactuel »).

Ainsi du romancier forcé d'imaginer une autre forme de « réalisme » après l'invention de la photographie et du cinéma (c'est le saut conduisant de Flaubert à Proust), ou du peintre moderne se détournant, à la même époque, de l'imitation de la réalité ou de la figuration pour inventer l'impressionnisme et l'abstraction, l'un comme l'autre opposant un subjectivisme à la soi-disant « objectivité » photographique. Ainsi d'un courant « plasticien » des années 1980 auquel Béatrice Helg doit sans doute une impulsion décisive et qui, « trahissant » en apparence la photographie mais pour mieux la redéfinir ou la mettre en question (car *toute image* issue du cadrage imposé par l'œil

ne serait-elle pas déjà une « image fabriquée » ?), se détourne de la saisie instantanée du réel au profit d'un retour, quasi pictural, à la composition et à la « fabrication ».

L'art – aussi « objectif » qu'il puisse se prétendre – n'est pas autre chose que la métamorphose d'une subjectivité (d'un regard, d'une perception ou d'un vécu singuliers – fussent-ils collectifs –, d'une idée, d'une émotion, d'une *intention* ou d'un désir) en formes partageables. Celles-ci bien sûr évoluent au fil des temps, des techniques et des modes qui les influencent en partie ; mais la subjectivité créatrice est l'origine absolue de l'œuvre. Et elle suppose – pour aboutir à la forme transcendante – le dépassement à *la fois* de l'objectif et du subjectif. Quel que soit son sujet, ou son degré d'abstraction, tout tableau est (aussi) une fenêtre ouverte sur l'invisible, qui renvoie chaque spectateur à sa capacité imaginative et sensible. « L'œuvre d'art demande à être fréquentée » rappelle Pierre Soulages. Et donc : exige d'être contemplée. Ainsi des « rêves d'univers » de Béatrice Helg, à mi-chemin de la photographie et de l'icône, ou de la matérialité et de la vision, nés d'une « intuition étrangement divinatrice » dont la proximité avec les révélations de la cosmologie contemporaine a d'ailleurs frappé l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet.

A l'opposé du postulat d'objectivité qui sous-tend bien souvent l'art photographique, elle revendique, dit-elle, de « faire des images à partir de rien » – ou plutôt (et c'est ici qu'on retrouve le peintre, ou le poète, dont elle se révèle en définitive très proche) de *composer*, à partir d'éléments très concrets choisis dans la réalité (comme le sculpteur élit son bloc de marbre), et du travail de la lumière, de petits « théâtres » subjectifs qu'elle intitule *Géométrie*, *Transparence* ou *Espace-lumière*. Et dont elle limite le tirage à un nombre très réduit d'exemplaires. Plutôt que de capturer simplement des fragments du réel, ou d'en détourner ironiquement les représentations – comme d'autres, dans sa génération, s'y emploient –, il s'agit pour elle, comme pour le poète, de « diriger son rêve éternel » (Nerval), en donnant forme à ses visions au moyen de cet outil photographique qu'elle maîtrise à la perfection et dont elle cherche à tirer (à l'opposé de l'inachèvement) des images « absolues ».

On décèle dans le travail de Béatrice Helg, depuis l'origine (que l'on songe au fil à plomb vertical de *Perpendicularum I*, en 1983, ou aux deux briques de *Géométrie II*, en 1985, qui m'évoquent irrésistiblement les bouteilles de Morandi), une « tonalité » immédiatement reconnaissable qui renvoie d'un côté à l'architecture, à la précision des lignes et des contrastes, au subtil entrecroisement du vertical, de l'horizontal et de la diagonale, comme à la superposition des plans et des matières, et de l'autre à la solitude métaphysique. La puissance de suggestion des objets (à la fois statiques et vibrants), la résonance du vide, autour d'eux (qui va en s'amplifiant à mesure que les années passent et que s'affirme l'éblouissante maîtrise de la photographe), mais aussi la légèreté immatérielle des merveilleux *Esprits froissés* ou encore la force d'attraction – comparable à celle des trous noirs – de la série des *Intrusions*, témoignent d'une dimension *seconde* qu'on serait tenté de dire spirituelle si l'on ne craignait pas de nommer ce qui à la fois échappe ici tout à fait au sacré ou à la religion, et tend à se substituer à eux par l'usage qui est fait de la lumière, de l'espace et de la transparence. Ou du symbole, comme c'est le cas dans *Labyrinthe*, en 1991, qui entrecroise au milieu d'une image elle-même faite de plans superposés à l'infini deux escaliers disposés en chiasme et une échelle, appuyés sur une sorte de podium ou de scène d'où un troisième escalier descend encore vers une profondeur invisible. Or on sait que l'échelle figure symboliquement (du *Livre des morts* égyptiens au platonisme, en passant par l'échelle de Jacob dans la *Genèse* et celle du prophète Mahomet, mais aussi le bouddhisme, l'hindouisme ou le chamanisme) les degrés de l'ascension

spirituelle de l'âme : c'est une échelle encore que découvre le narrateur de Dante au chapitre 21 du *Paradis*, au moment d'atteindre son but. Cependant l'objet qui, dans un contexte religieux, relie l'humain à la transcendance, ne mène ici qu'au vide... Il émane de *Labyrinthe* une atmosphère de désœuvrement et en même temps une dimension intellectuelle et allégorique qui m'évoque irrésistiblement (en dépit de l'absence de toute forme humaine) la *Mélancolie* de Dürer.

Alliant dès le début à la forte singularité de son propos, et à la volonté de « faire œuvre » en bâtissant pierre à pierre sa cathédrale de lumière, une extrême autorité – une part d'orgueil aussi, peut-être, ou de désir absolu de maîtrise –, Béatrice Helg me semble témoigner parallèlement d'une pudeur infinie qui emprunte, dans les années 80, le détour – encore convenu – du masque (dans la belle composition intitulée *Entretiens d'Atelier III*) pour se faire ensuite beaucoup plus subtile et... plus invisible. Il y a dans le silence abyssal et l'abstraction de ses compositions, dans ce refus absolu de l'autoreprésentation, de la mise en scène de soi (au moment où précisément tout le monde y recourt, et en particulier de nombreuses photographes ou plasticiennes qui revendiquent avec force – et un narcissisme assumé – leur droit à l'expression, ou au désir), il y a dans cet effacement quasi janséniste de la figure humaine qui s'impose dès 1985, comme dans l'effet de théâtralisation de l'espace et des objets, parfois même séparés de nous par un mur transparent, quelque chose d'une réserve farouche qui n'admet aucune anecdote, aucun aveu de soi (sinon très indirectement, comme le suggère le miroir de *Sans Titre*, en 1990) ni aucune forme de laisser-aller : ce qu'on perçoit de l'exigence spirituelle de l'artiste passe précisément par cette absence du sujet, ce dénudement ou cette pulsation du vide, autour des objets, qui les fait exister seuls en face de nous, et par ce que chaque composition suggère de la « vue de l'esprit » qui l'a inspirée et, donc, de la subjectivité ou de l'imaginaire de celle qui, en dépit de toutes les mises à distance, se livre à travers son œuvre.

Car en dépit de ce que je viens de définir comme espace vide et comme *abstraction* (au sens étymologique de ce qui a été extrait par l'esprit de son contexte, de sa réalité matérielle, et élevé à l'idée – ou à la chimère), l'impression qui domine est avant tout celle d'une *présence*. D'abord en raison des matériaux (en général très reconnaissables) utilisés comme supports de l'image : le verre, le papier (froissé), le plexiglas, ou des éléments de métal rouillé. Ensuite parce que ces éléments ne sont que le support d'autre chose qui se dit à travers eux et qui, indiscutablement, renvoie à l'humain.

Ainsi certaines photographies (tel l'impressionnant *Crépuscule XI* de 2005) nous donnent-elles l'impression d'une scène désertée qu'une présence fugitive, spectre, fantôme d'Hamlet ou ombre sans visage de l'inconscient, vient à peine de quitter... Et dans l'émouvante série des *Esprits froissés*, il y a dix ans – la plus proche peut-être de la figuration humaine –, certains « esprits » suggèrent qu'un corps de femme : *Esprits froissés II, III* et *VII*, qui une danseuse ou un ange facétieux. Ce qui n'a pas empêché Jean-Pierre Luminet d'y déceler quant à lui une ressemblance avec les nouvelles représentations de l'univers qu'il était en train d'élaborer, et qu'il appelle précisément « espace chiffonné » ou « froissé » ! Tant le support à rêverie que constituent ces photographies (à l'instar, précisément, du poème) offre de lectures multiples.

Dans les créations les plus récentes de Béatrice Helg (celles qui datent de 2000-2009), je suis frappée par les titres à tonalité mélancolique (*Crépuscule I* à *XVII*, ou *Profondeurs I* à *X*) et par la solitude des objets – on serait souvent tenté de dire : des stèles dressées – qui en occupent le champ, comme une question en suspension dans le rien (ainsi dans la série des *Esprits froissés*, seul le numéro *XII* met en scène deux figures en vol, et tous les autres, une seule). Mais aussi par l'autonomie grandissante de

ces objets. Quelque chose d'altier, d'indépendant et de fier, et, presque, de sacré (en raison à la fois de la centralité des figures, de leur monumentalité, et de la lumière qui tantôt provient d'elles et tantôt les traverse) émane de ces mises en scène parfaites où rien n'est laissé au hasard, et qui exercent sur qui les contemple un mystérieux pouvoir. Pouvoir d'interrogation, d'abord – pouvoir d'abîme : car toute question profonde y renvoie. Pouvoir de séduction, bien sûr – tant la beauté, si négligée, le plus souvent, par l'art contemporain, au profit de son contraire ou du trivial, est ici *la* visée. Et pouvoir de révélation – chacun de ces « tableaux » (dont la dimension est souvent considérable : 1 m 30 sur plus d'un mètre, pour *Crépuscule XVI*, *Eveil VIII* ou *Profondeurs VII*) ouvrant sur un infini.

Cette dimension d'infini et de surgissement épiphanique des objets est essentiellement suggérée par un usage de l'éclairage artificiel dans lequel la photographe est passée maîtresse. Rien n'aurait lieu sans cela : le miracle de chaque apparition (jusqu'à celle de ce bloc noir d'abîme qui barre une suite de compositions de 2003 intitulées *Présence* ou *Intrusion*) n'est dû qu'au dosage incroyablement maîtrisé de la lumière dirigée sur l'arrière-plan qui forme le « théâtre » et sur le ou les objets qui forment le noyau de ces compositions. A contempler le tirage original – et non sa réduction « aplatie » par la reproduction (tout particulièrement dans le cas de *Verre de lumière IV* ou de *Crépuscule XVII*) –, on se perd littéralement dans la profondeur comme aquatique d'une image fabuleuse à quoi rien, ni la peinture ni aucune photo de paysage, ne pourrait être comparé. On croirait se pencher sur la mer quand on y devine en profondeur, sous les moirures du couchant qui en occupent la surface, les couleurs obscures des rochers et des algues... Je ne sais comment cela peut surgir de l'habileté technique – mais l'effet d'illusion est tellement réussi que le faux, ici, l'image *créée* par artifice, surpasse toute reproduction du réel.

Cependant – car il reste à montrer que l'art de Béatrice Helg, en dépit de l'ambition de beauté, d'équilibre et d'achèvement « classiques » dont il témoigne, s'inscrit pleinement dans la conscience de notre temps, et non d'un autre, remarquons que le matériau privilégié de toutes les grandes compositions, et de manière plus marquée encore depuis la fin des années 90, est le métal *rouillé* ; ce qui suppose un tout autre rapport au réel que la pure abstraction, ou que le choix du marbre. La rouille est ce qui *fragilise* les métaux qu'elle attaque ; elle les rend poreux et friables, les prive de toute solidité et, sauf si elle se voit « fixée », interrompue dans son processus, les conduit inexorablement à la désintégration. Elle exerce donc une action destructrice irréversible sur les objets, et a partie liée avec l'usure, la finitude et la mort.

Cet aspect de l'art de Béatrice Helg n'a guère été relevé jusqu'ici – mais il me semble avoir partie liée avec son inquiétant *Labyrinthe*, avec la mélancolie de ses *Crépuscules* ou les grandes ombres noires qui se profilent à l'arrière-plan de plusieurs compositions, voire même avec les superpositions translucides de *Transparence III* qui semblent renvoyer aux limbes, à un état intermédiaire entre vie et mort, apparition et disparition... Une œuvre aussi hantée par la contradiction entre lumière et obscurité, aussi profondément travaillée par le désir d'absolu et l'aspiration à la beauté ou à la transparence, pourrait-elle d'ailleurs ne pas se tenir nécessairement dans le voisinage de la mort – fût-ce pour la sublimer, et la dissoudre en art ?

Il est de la nature de la lumière de « conduire au-delà des limites », observe le metteur en scène Claude Régy, cité par la photographe dans la monographie *A la lumière de l'ombre* qui lui a été consacrée en 2006. Cet au-delà, s'il peut désigner le néant et la mort (ou l'éternité promise aux

croyants), peut en effet tout aussi bien renvoyer à l'illimité de l'art – ou à cet « inconnu » dont Baudelaire puis Rimbaud espérèrent la révélation du *nouveau*.

Cet illimité qui guide aussi tout poète est ce à quoi aspire je crois le travail ininterrompu de création de Béatrice Helg – dont on ne peut savoir s'il conduit à une réalité spirituelle, à une illusion suprême (qui pourrait tout aussi bien être celle de notre monde), ou au dernier mot d'un mystère intérieur qui nous échappe, et qui constitue sans doute le secret intime de l'œuvre.

Dans *Avant-scène*, travail entrepris en 2008 et repris en 2010, apparaît pour la première fois, au premier plan, juxtaposé à l'habituel fond métallique, un praticable blanc photographié au Parc de La Grange à Genève dans le cadre des spectacles d'été : scène *réelle*, qui superpose sa contingence au décor fabriqué, et sa technicité au rêve. Faut-il y voir l'amorce d'une nouvelle direction de recherche – qui échapperait progressivement aux mirages baroques de l'illusion pour intégrer la réalité du monde contemporain, en entrechoquant au cœur de l'image réalisme et imaginaire ? La suite nous le dira ; elle est imprévisible – comme l'est toute démarche de création authentique.

© Sylviane Dupuis