

13 mars 2016

HELENA ALMEIDA, L'ART À BRAS LE CORPS

Par Clémentine Mercier

Au Jeu de paume, la rétrospective de l'artiste portugaise permet de redécouvrir ses photos peintes, une démarche initiée en 1969 et dans laquelle elle n'a cessé de vouloir «habiter la peinture».



«Pintura habitada», 1976. Filipe Braga. Fundação de Serralves, Porto.

Un tableau se déshabille. L'œuvre qui inaugure la rétrospective d'Helena Almeida, au Jeu de paume, est une peinture strip-tease. Le haut de la toile, peinte en bleu, pendouille comme un décolleté trop large. Le tissu tombe lentement et plisse comme le ferait une jupe en glissant sur des jambes lors d'un effeuillage. Derrière ce tissu, reste le châssis, à moitié nu, sec comme un squelette. Cette œuvre forte (*Sans titre*), date de 1969 et, avec elle, Helena Almeida, aujourd'hui âgée de 82 ans, bouscule la peinture. C'est le début d'un corps à corps. Qu'y a-t-il derrière la toile, au bout de la matière ? Quelle ligne suivre à l'heure de la déconstruction de la peinture ? Ces questions guident l'artiste portugaise, née en 1934 à Lisbonne, où elle vit

encore actuellement, avec une cohérence jamais démentie en cinquante ans de carrière. Si le Jeu de paume, centre d'art pour la diffusion de l'image, expose - une fois n'est pas coutume - une artiste peintre, c'est qu'elle utilise la photographie pour mieux décortiquer la peinture.

A côté du tableau liminaire dépenaillé, dans la première salle, on trouve d'autres tentatives de déconstruction, typiques des années 60 : une toile - encore bleue - qui s'ouvre comme le volet d'une fenêtre, une toile rouge dont les motifs ont dégringolé au sol, une autre qui coulisse et s'ouvre comme une boîte sur du rien, une autre encore qui s'enroule comme le store d'une fenêtre vide. La rencontre avec Lucio Fontana et ses toiles lacérées, en 1966 à la Biennale de Venise, est un choc déterminant pour l'artiste : économie de moyens, force visuelle et profondeur du concept. Helena Almeida appartient à une génération d'artistes qui a travaillé sur l'espace, le corps et la matérialité des images. On pense à Valie Export ou à Esther Ferrer.

Scène initiatique

Vers 1969, après avoir étudié aux Beaux-Arts de Lisbonne, suivi des cours pendant un an à Paris, épousé Artur Rosa et fait deux enfants, Helena Almeida trouve le geste qui époustoufle encore aujourd'hui. Elle se photographie prise en sandwich par une toile comme un plastron (*Pink Canvas to Wear*, 1969, qui n'est pas dans l'expo). C'est une véritable trouvaille, cette incorporation du tableau. Les années 70 seront donc consacrées à l'exploration de cette idée - habiter la peinture - et consigner ces gestes avec des photos.

Alors que de nombreux artistes portugais de cette génération ont choisi l'émigration, Helena Almeida reste au Portugal. C'est dans l'atelier de son père, Leopoldo de Almeida, qu'elle a l'habitude de travailler. Sculpteur nationaliste rompu aux monuments publics, célébrant en grand format et en extérieur l'Estado Novo fasciste, il a été le premier à soutenir le travail de sa fille. Là où il investissait l'espace public, elle s'est repliée dans le cocon fermé de l'atelier. Habitée à poser pour lui depuis toute petite, performeuse avant l'heure, elle connaît bien l'exercice de modèle. *«Il me posait sur un piédestal et disait : "Mets tes mains comme ça, ou comme ceci", et je le faisais.»*

Plus tard, avec son mari, elle rejoue cette scène initiatique, mais en prenant les rênes. Son conjoint, Artur Rosa, photographe et architecte, réalise les prises de vues pendant qu'elle pose, mais exécute à la lettre les instructions qu'elle a préalablement établies sur une sorte de story-board. Tout est pensé à l'avance. Il n'y a pas de place pour l'erreur et le hasard. D'ailleurs, Helena Almeida passe plus de temps à dessiner qu'à réaliser ses tirages. Jointe par téléphone, elle développe : *«C'est vrai que la photo a pris la place de la peinture. Mais, en même temps, je dessine tout le temps, cela remplit mes journées. Ces dessins servent à guider mon mari pour les prises de vues. Tout est pensé et dessiné d'abord, et du coup, je n'ai pas besoin de peinture. Ensuite, le travail final, c'est la photographie. Depuis le commencement jusqu'à aujourd'hui, c'est mon mari qui me photographie. Je suis enchaînée à lui.»*

Fusion quasi religieuse

S'engage alors un jeu à quatre, entre elle, son mari, la peinture et la photographie. Une sorte de chorégraphie où on la voit en train de peindre. Gros plan d'Helena, le pinceau à la main, appliquant des aplats bleus, rajoutés sur le tirage. On a l'impression qu'elle est derrière une vitre. Dans *Pintura Habitada (Peinture habitée, 1976-1977)*, le bleu vampirise les photos, tel un ectoplasme plaqué sur le tirage noir et blanc. Le bleu ultramarine s'étend et fait presque disparaître l'artiste. Pourquoi du bleu ? C'est la couleur de *«l'espace»*, mais on pense aussi au manteau de la Vierge Marie ou au bleu d'Yves Klein.

Dans les années 70, Helena Almeida montre son visage, fin et sérieux. Mais ce ne sont pas des autoportraits. Elle insiste sur ce point, répétant inlassablement : *«Ce n'est pas moi. C'est une autre. C'est mon travail. Je suis à la fois l'objet et le sujet. Je suis la création et la chose qui crée.»* Puis, yeux, bouches, joues disparaissent peu à peu, laissant toute la place au corps. *«Si je suis en noir sur les photos, c'est qu'il faut que mes vêtements soient neutres. Je ne veux pas que les gens soient distraits par mon visage. Finalement, il y a peu de travaux où je montre mon visage. J'ai joué avec la peinture et moi-même. Ensuite, ce n'était plus nécessaire. J'ai coupé ma tête et c'était bien.»* Helena Almeida absorbe la peinture. Elle gobe du bleu qui lui rentre dans la bouche. Comme une voleuse de bonbons, elle subtilise un aplats de bleu pour le mettre dans une poche de sa blouse blanche. A quatre pattes, à même le sol, en position de l'araignée, elle sniffe des pigments noirs comme si c'était un immense rail de cocaïne -*Dentro de mim (A l'intérieur de moi, 1998)*. Au fur et à mesure qu'elle avance dans son exploration, toiles, châssis, chevalets, pinceaux disparaissent des photographies. Il ne reste que son corps et la peinture. Dans une sorte de fusion quasi religieuse, puisqu'elle prononce même le mot d'*«eucharistie»*. *«Je suis moi et mon œuvre.»*

Crin de cheval

Dans ses dernières œuvres, alors qu'elle est déjà âgée, elle fait subir des distorsions à son corps. De dos, vêtue de noir, en jupe, elle se penche d'un côté puis de l'autre, effectuant une parade nuptiale comme une pantomime. Elle ôte ses chaussures à talons, petits instruments de torture. A propos de *Seduzir (Séduire, 2002)*, elle dit : *«Ce travail raconte la vie, notre relation aux autres, à nos proches et au monde. C'est une sorte de parodie, et même temps, c'est extrêmement sérieux.»* D'autres images font un peu mal, rien qu'à les regarder. Avec *Ouve-me (Ecoute-moi, 1979)*, métaphore de l'omerta imposée par la dictature, on dirait qu'elle a la bouche cousue par du fil. Il n'y a pas seulement la peinture qui acquiert une matérialité et s'infiltré dans le réel. Le trait tout simplement. Parfois, elle dessine une ligne et un vrai fil (du crin de cheval) la prolonge pour sortir tout droit de la photographie ou du dessin.

Un peu sorcière, médium, Helena Almeida ne se définit pas comme féministe. Pourquoi redécouvre-t-on, aujourd'hui, son travail avec autant d'étonnement, dans la veine célébrée par la Tate Modern avec l'exposition «Performing for the Camera» ? Elle-même n'en sait rien : «*On voit les choses avec d'autres yeux aujourd'hui.*» Ses photos sont passées de mode dans les années 80, avec le retour de la peinture. Redécouvrir ceux qui ont théâtralisé la photographie est une nécessité, à l'heure de la démultiplication et de la banalisation des clichés.

Clémentine Mercier