



# HELENA ALMEIDA

CORPUS

09/02 - 22/05/2016

**JEU DE PAUME**  
DOSSIER DOCUMENTAIRE

## DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

**Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

**Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

**Pistes de travail** comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

## CONTACTS

### **Pauline Boucharlat**

chargée des publics scolaires et des partenariats  
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

### **Marie-Louise Ouahione**

réservation des visites et des activités  
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

### **Sabine Thiriot**

responsable du service éducatif  
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

### **Ève Lepaon**

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

### **Benjamin Bardinet**

01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeur-relais

### **Céline Lourd, académie de Paris**

celinelourd@jeudepaume.org

### **Cédric Montel, académie de Créteil**

cedricmontel@jeudepaume.org

# SOMMAIRE

7	<b>DÉCOUVRIR L'EXPOSITION</b>
8	<b>Présentation de l'exposition</b>
10	<b>Biographie</b>
11	<b>Bibliographie indicative</b>
13	<b>APPROFONDIR L'EXPOSITION</b>
14	<b>Sortir de la peinture ou entrer dans le tableau</b>
22	<b>Pratiques performatives et politiques du corps</b>
28	<b>Mises en scène et images du corps</b>
34	<b>Orientations bibliographiques thématiques</b>
36	<b>PISTES DE TRAVAIL</b>
36	<b>De la fenêtre au châssis, du cadre à l'espace</b>
40	<b>L'espace de l'atelier</b>
43	<b>Le corps à l'œuvre, gestes et processus</b>

## ACTIVITÉS SCOLAIRES

### I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

#### visite préparée des expositions

« François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard »  
et « Helena Almeida. Corpus »

**mardi 16 février, 18 h 30**

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives  
réservation : 01 47 02 04 95

### I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images.  
tarif : 80 €

réservation obligatoire : 01 47 03 12 41

ou [serviceeducatif@jeudepaume.org](mailto:serviceeducatif@jeudepaume.org)

### I parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

#### Avec le Centre national de la danse (CND), Pantin (93)

Autour de la thématique « Gestes, corps et cadres » et en lien avec les expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus », le CND développe un « atelier du regard », qui permet d'analyser les fondamentaux de la danse et de mieux appréhender son histoire. Des mises en mouvement peuvent être expérimentées en interaction avec les extraits des œuvres présentées.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Centre national de la danse : gratuit /

réservation : [mediation.culturelle@cnd.fr](mailto:mediation.culturelle@cnd.fr)

#### Avec le Centre Pompidou, Paris 4<sup>e</sup>

Le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain, ainsi que dans la nouvelle galerie de photographies, en résonance avec les programmes scolaires et les expositions présentées au Jeu de Paume. En lien avec « Helena Almeida. Corpus » est initié un parcours thématique autour de la question « le corps comme matériau et comme support ».

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Centre Pompidou : 70 € / réservation : 01 47 03 04 95

#### Avec la Maison du geste et de l'image (MGI), Paris 1<sup>er</sup>

Autour du thème « Portraits et figures en mouvement », cette proposition s'appuie sur la co-construction d'un projet entre les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention d'une classe. Le projet est composé de trois séances de trois heures de pratique, ainsi que de deux visites d'exposition au Jeu de Paume, à préciser en fonction du projet.  
coût global du projet : 600 €

réservation auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

### I parcours spécifiques

Des « parcours spécifiques » associant plusieurs « parcours croisés » peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissance et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service éducatif du Jeu de Paume.

renseignements : 01 47 03 04 95 ou [paulineboucharlat@jeudepaume.org](mailto:paulineboucharlat@jeudepaume.org)

### I matinées cinéma

Dans le cadre des cycles de cinéma et de la programmation culturelle du Jeu de Paume, les classes de collège ou de lycée sont invitées à des séances spécifiquement préparées et présentées par des intervenants.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95 ou [paulineboucharlat@jeudepaume.org](mailto:paulineboucharlat@jeudepaume.org)

#### séance-conférence « Des chaînes – Formes et formats de la série télévisée contemporaine »

Emmanuel Burdeau, critique de cinéma, ancien rédacteur en chef de la revue *Cahiers du cinéma* et critique pour *Mediapart*, propose une séance-conférence spéciale dédiée au genre de la « série ».

**vendredi 25 mars 2016, 14 h**

**projection** du film de Katerina Thomadaki et Maria Klonaris, *L'Ange amazonien* (1992), suivie d'une discussion en présence de Katerina Thomadaki

**vendredi 13 mai 2016, 11 h 30**

### I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume, consacrée aux pratiques et aux formes de l'image de l'invention de la photographie à nos jours. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 18 novembre 2015 au 6 avril 2016, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95 ou [paulineboucharlat@jeudepaume.org](mailto:paulineboucharlat@jeudepaume.org)

## ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRES

### I les rendez-vous en famille

Les expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus » sont l'occasion de découvrir, en famille et avec les conférenciers du Jeu de Paume, des dynamiques de gestes très différentes dans la photographie. Le premier samedi du mois, ce rendez-vous avec les images propose aux enfants (de 7 à 11 ans) et aux adultes d'échanger autour des démarches et des parcours des artistes présentés.

**samedis 5 mars, 2 avril et 7 mai, 15 h 30-16 h 30**

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions

inscription : 01 47 03 12 41 / rendezvousenfamille@jeudepaume.org

### I les enfants d'abord !

Le dernier samedi du mois à 15 h 30, une visite-atelier réservée aux enfants de 7 à 11 ans, intitulée « Variations sur le cadre », propose de regarder comment les cadres du travail, de l'atelier et de la photographie se transforment dans les images de François Kollar et d'Helena Almeida. Les participants jouent ensuite tour à tour les rôles de modèle et de photographe pour réaliser un portfolio numérique.

**samedis 27 février, 26 mars et 30 avril 2016,**

**15 h 30-17 h 30**

gratuit pour les enfants

inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /

lesenfantsdabord@jeudepaume.org

### I 12-15ans.jdp

Deux après-midi consécutifs pendant les vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images, autour des expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus ». En partenariat avec le Centre national de la danse, les participants sont invités à développer des mouvements dans l'espace puis à expérimenter leurs représentations en photographie.

**mardis 26 et mercredi 27 avril 2016, 14 h 30-17 h 30**

inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /

accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions,

au tarif réduit de 7,50 €

12-15ans.jdp@jeudepaume.org

### I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus de 11 h à 21 h, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions par les conférenciers du Jeu de Paume.

**mardis 23 février, 29 mars et 26 avril, 18 h**

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions

Programme complet des activités à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2015-2016 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur [www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)

Programme 2016-2017 disponible à partir de fin mars 2016



# DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« "Helena Almeida. Corpus" présente un panorama de la carrière de l'artiste portugaise Helena Almeida (Lisbonne, 1934) dans ses multiples domaines d'intervention : peinture, photographie, performance, vidéo et dessin. Avec plus de quatre-vingts œuvres datant des années 1960 à nos jours et provenant de diverses collections portugaises et internationales, l'exposition réunit les séries photographiques pour lesquelles l'artiste est surtout connue, ainsi que des œuvres plus rarement vues de toutes les étapes de sa carrière artistique. Publié à l'occasion de l'exposition présentée au Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto),

au Jeu de Paume (Paris) et au WIELS (Bruxelles), ce catalogue nous initie au travail d'Helena Almeida et situe son œuvre dans le contexte général de l'art contemporain. Il offre de nouvelles perspectives sur les préoccupations qui ont guidé l'artiste pendant plus de cinquante ans et montre, en particulier, comment celle-ci a fait voler en éclats les frontières de l'espace pictural et narratif, ainsi que le rôle central du corps dans sa pratique artistique. »

**Suzanne Cotter, Marta Gili et Dirk Snauwaert, « Avant-propos », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 7.**

# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Depuis les années 1960, Helena Almeida (née à Lisbonne en 1934) produit une œuvre singulière caractérisée par un intérêt marqué pour le corps – qui enregistre, occupe et définit l'espace – et sa rencontre performative avec le monde. Lieu d'expression politique et personnelle, le corps représenté dans ses images rencontre et manipule le monde environnant – agit, touche, sent et inscrit –, laissant derrière lui des traces de ses mouvements et assumant une variété de formes et de configurations. Couvrant près de cinquante ans de travaux issus des différentes phases d'un parcours précurseur se déployant dans les champs de la peinture, de la photographie, de la vidéo et du dessin, cette exposition réunit les séries photographiques qui ont fait la notoriété de l'artiste, ainsi que des œuvres rarement montrées au public. Dès le début de sa carrière, Almeida introduit dans ses peintures abstraites les préoccupations centrales qui définiront sa pratique artistique, notamment sa volonté de dépasser les limites de l'espace pictural et narratif. Sa série de toiles sans titre des années 1968-1969 témoigne d'un processus de déconstruction des supports artistiques traditionnels et du langage de la peinture. L'artiste enroule la toile et la suspend comme un store, la déploie comme une structure molle qui se dérobe et s'affaisse sous son propre poids ou encore donne à voir l'autre côté du tableau, son châssis, parfois avec une toile translucide. « J'ai commencé par un langage familier [...] ; mon but n'était pas de faire de l'art abstrait, et peu à peu, tous ces éléments sont sortis du tableau. Ensuite, la toile a commencé à s'autodétruire. C'était une sorte de destruction, une nécessité d'en finir avec la peinture [...], comme une fenêtre qui s'ouvre, une persienne qui s'enroule, une toile qui s'étire [...] ». Conçue comme un geste, chaque peinture appelle un mouvement performatif.

En appliquant du crin de cheval sur des travaux sur papier et carton, Almeida inaugure, à la fin des années 1960, une série de dessins sculpturaux qui se poursuivra tout au long de la décennie suivante. Ces œuvres sortent du support, se projetant à l'extérieur, en rendant le dessin tridimensionnel et tangible à mesure qu'il envahit l'espace du spectateur.

L'artiste explique : « Je n'ai jamais fait la paix avec la toile à l'aide du papier ou d'un autre médium. Je pense que ma rupture avec le médium par le biais des volumes, des fils et de divers autres moyens a toujours été motivée par une insatisfaction profonde envers les questions d'espace. Que je les affronte ou que je les nie, elles ont été la seule vraie constante dans mon travail. Je ne serais pas loin de la vérité en disant que je peins des peintures et que je dessine des dessins. »

Vers le milieu des années 1970, le jeu avec la forme, la ligne et la couleur de ses tableaux évolue vers des compositions performatives. Almeida commence à utiliser les matériaux de la peinture comme des extensions de son corps et se fait photographe en action. Le recours à la photographie lui permet d'explorer le fossé entre des états intérieurs subjectifs et leur forme extérieure visible. Dès lors, l'espace de l'atelier et le corps féminin, fragmenté ou partiellement dissimulé, deviennent des présences récurrentes. La transformation du fil en une ligne (*Desenhos habitados* [Dessins habités]), l'application de coups de pinceau bleu sur la photographie (*Pinturas habitadas* [Peintures habitées] et *Estudos para um enriquecimento interior* [Études pour un enrichissement intérieur]) ou l'acte de se vêtir de la toile elle-même (*Tela habitada* [Toile habitée]) correspondent à une action, une marque, un registre de présence. Dans ce qui demeure ses œuvres les plus connues, les *Pinturas habitadas* (1975-1977), Almeida occupe l'espace à la fois comme artiste et modèle – et, à ce titre, dans la position historique du masculin et du féminin ; elle est saisie en train de façonner et organiser son propre autoportrait, mais à travers une image réfractée. L'œuvre *Tela habitada* [Toile habitée] (1976) est également infléchie par une posture féministe à l'égard de la représentation par le biais du geste espiègle de l'artiste revêtue de l'une de ses toiles et photographiée en mouvement.

À la fin des années 1970, les images d'Helena Almeida prennent un caractère plus cinématographique dans les séries *Ouve-me* [Écoute-moi] (1978-1980), *Sente-me* [Sens-moi] (1979) et *Vê-me* [Regarde-moi] (1979), chacune ayant trait

à un siège sensoriel et à sa charge émotionnelle. Les mots « écoute-moi » semblent cousus sur les lèvres de l'artiste, accentuant la sensation de mutisme imposé. Des images d'Helena Almeida bâillonnée, suturée ou étouffée par une toile contre laquelle elle presse sa bouche et ses mains, véhiculent un sentiment d'oppression et en même temps de contrôle, d'ingestion, d'espace intérieur combiné avec l'espace extérieur. Dans sa pièce sonore *Vê-me*, Almeida enregistre le son qu'elle produit en dessinant – son propos, explique-t-elle, n'étant pas de réaliser « l'enregistrement descriptif d'une action, mais plutôt de donner à sentir l'espace en mouvement ; en entrant et en restant dans les zones vibrantes du dessin, nous nous diluons en lui et avec lui, nous formons un espace physique, manipulé, divisé, coupé, plein et vide ». La performance filmée *Ouve-me* montre l'artiste plaquée contre un voile qui palpète au rythme de sa respiration et de la pression de son corps, tel un dessin obtenu par contact corporel.

Dans les années 1980 et 1990, un changement de format et d'échelle introduit la figure humaine presque à taille réelle, en réduisant ses mouvements et son expression à un contour noir ou à une ombre, comme dans les dessins et les photographies de la série *Dentro de mim* [À l'intérieur de moi] (1995-1998). Ici, cette figure humaine marque sa présence et projette son ombre sous la forme d'un épais pigment noir qui trace des diagonales au sol ; ses mains et ses pieds étirent des traînées de peinture dans l'espace vide de l'atelier. Le corps est absorbé dans son mouvement. Plutôt que sur l'expression du visage, Almeida concentre l'attention du spectateur sur les éléments réduits du corps, le pouvoir expressif d'une main en mouvement ou d'une jambe en tension, ou la géométrie gauche des corps en contact avec l'espace environnant. C'est ce corps que l'on peut voir évoluer et changer au fil du travail d'Almeida sur plusieurs décennies, avec tout son savoir et son expérience et avec la profondeur émotionnelle et psychologique qui en résulte. La chorégraphie et la composition de nombre de ces œuvres sont souvent élaborées à l'aide d'esquisses préparatoires et d'études de mouvement qui, par leur rigueur et leur niveau

de précision, structurent l'instant fugace de la prise de vue. Dans sa série, *Seduzir* [Séduire] (2001-2002), Almeida poursuit son exploration de ce personnage expressif et de la manifestation physique du désir et de l'intériorité. Les photographies, dessins et vidéos de cette série témoignent de la complexité d'un processus créatif où le moment de la photographie est défini à l'aide de dessins, d'études chorégraphiques et du conditionnement du potentiel émotif et affectif du corps. À partir d'un dessin, Almeida crée dans son atelier des mouvements et des formes – une chorégraphie qui est également filmée –, lesquels définissent la composition de ses remarquables images mais testent aussi les limites de la capacité expressive de son corps.



Sem título [Sans titre],  
1968  
Coll. Fundação de Serralves  
– Museu de Arte  
Contemporânea, Porto  
Photo Filipe Braga,  
© Fundação de Serralves,  
Porto

Helena Almeida est née en 1934 à Lisbonne, où elle vit et travaille. Elle étudie la peinture à l'École des beaux-arts de Lisbonne, dont elle sort diplômée en 1955, et expose régulièrement depuis les années 1960. Dès ses débuts, elle explore et remet en question les formes d'expression traditionnelles, la peinture en particulier, cherchant constamment à enfreindre les limites du plan pictural. Les œuvres présentées lors de sa première exposition personnelle en 1967 à la galerie Buchholz, à Lisbonne, révèlent déjà un exercice critique à l'égard du médium : en donnant à voir ce qui, dans la peinture, est supposé rester caché, l'artiste interroge la corporéité et la matérialité même de son support, la toile.

En 1969, pour la première fois, Helena Almeida se fait photographier par son mari, l'architecte Artur Rosa, dorénavant lié à son œuvre en tant qu'auteur du registre photographique sous-jacent à cette forme médiatisée d'autoreprésentation qui devient dès lors une caractéristique de son travail. Cependant, contrairement à d'autres artistes contemporains qui ont recours à l'autoportrait et à l'autoreprésentation pour mettre en scène d'autres personnages grâce à des décors et des

poses élaborées – comme Cindy Sherman –, ici, le point de départ est toujours le corps de l'artiste. À travers la photographie, Helena Almeida crée une forte relation entre la représentation (l'acte de peindre ou de dessiner) et la présentation (de son propre corps en tant que « support » de cet acte). La même question n'a jamais cessé d'habiter le travail de Helena Almeida : comment un corps et le mouvement d'un corps (toujours celui de l'artiste) parviennent-ils à faire œuvre d'art ? L'intransigeance avec laquelle elle traite ce sujet fait de son œuvre, comme le dit Isabel Carlos, « l'une des plus radicalement cohérentes de l'art portugais de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ». Ses expositions au Kettle's Yard, Cambridge (2009), à la Fundación Telefónica, Madrid (2009), au Drawing Center, New York, à la Biennale de Sydney (2004) et au Centro Galego de Arte Contemporânea, Saint-Jacques-de-Compostelle (2000) ont contribué à la reconnaissance de l'importance de cette artiste, tant dans son pays qu'à l'échelle, plus vaste, du contexte international. Helena Almeida a représenté le Portugal à deux reprises à la Biennale de Venise, en 1982 et 2005. Son œuvre est présente dans de nombreuses collections publiques et privées du monde entier.

# BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

## OUVRAGES ET CATALOGUES D'EXPOSITION MONOGRAPHIQUES

- BRAZ, Ivo, *Pensar a Pintura : Helena Almeida (1947-1979)*, Edições Colibri, 2007.
- *Helena Almeida : Andar, abraçar*, Lisbonne, BES – Arte e Finança. Delfim Sardo, 2013.
- *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016.
- *Helena Almeida : Dramatis Persona. Variações e fuga sobre um corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.
- *Helena Almeida: Inhabited Drawings*, New York, The Drawing Center, 2004.
- *Helena Almeida: Inside Me*, Kettle's Yard, University of Cambridge / John Hansard Gallery, University of Southampton, 2009.
- *Helena Almeida: Intus*, Lisbonne, Ministério da Cultura et Instituto das Artes, 2006.
- *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

## ARTICLES

- LENOT, Marc, « Helena Almeida, artiste incarnée », 29 décembre 2015, in « Amateur d'art "par Lunettes Rouges" », *Le Monde*, rubrique Blogs (en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2015/12/29/helena-almeida-artiste-incarnee/>).
- WOLINSKI, Natacha, « Helena Almeida, le corps à l'épreuve », *Connaissance des arts*, n° 734, février 2015.

## RESSOURCES EN LIGNE

- Site de la Fondation Serralves : <http://www.serralves.pt/en/museum/the-collection/works-by-artist/>
- Vidéo-présentation de l'atelier d'Helena Almeida à l'occasion de la Biennale de Venise de 2005 : <https://www.youtube.com/watch?v=WJ8gFEtKR4>
- Voir également le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/>

## FILMS DOCUMENTAIRES

- BERGÈRE, Sylvain, *L'Art et la Manière : Helena Almeida, plasticienne*, production « Image et compagnie », 2011.
- ASCENÇÃO, Joana, *Pintura habitada*, Centro Cultural de Belém / Cinemateca Portuguesa – Museo do Cinema, 2006.



*Dentro de mim* [À l'intérieur de moi], 1998  
Coll. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,  
en dépôt à la Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto  
Photo Laura Castro Caldas et Paulo Cintra, courtesy FLAD, Lisbonne

# APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres d'Helena Almeida, les pages suivantes de ce dossier envisagent trois domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et des arts visuels.

■ « Sortir de la peinture ou entrer dans le tableau » ;

■ « Pratiques performatives et politiques du corps » ;

■ « Mises en scène et images du corps ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces approches thématiques.

# SORTIR DE LA PEINTURE OU ENTRER DANS LE TABLEAU

I « MMA Cet ensemble de travaux et ces expositions de 1967 et 1968 marquent le début de votre parcours, n'est-ce pas ?

HA Oui, c'est là le début de mon parcours. Ensuite, il y a eu une période de recherche, où je ne savais pas ce que j'allais faire.

MMA Mais que cherchiez-vous dans cette peinture ? Comment la décririez-vous ?

HA Il fallait démolir la peinture. Comment dirais-je ? Je ne voulais plus peindre. Il n'était pas tout à fait question de démolir la toile. J'utilisais alors du tulle, la surface de la toile. Puis, j'ai commencé à poser la toile sur moi. »

« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 130.

I « Au début, la perturbation de la toile chez Helena Almeida suit à peu près la trajectoire de l'abstraction européenne de l'après-guerre. Elle-même mentionne l'importance de l'artiste italien Lucio Fontana, dont les incursions irrévérencieuses et féroces dans le plan du tableau ont incité de nombreux artistes à suivre son exemple. Bon nombre des premières œuvres d'Helena Almeida ont été exposées ensemble à la Biennale de Venise, quand l'artiste y a représenté le Portugal en 1982, et sont de nouveau visibles. On y voit des toiles tendues qui occupent le mur et l'espace pictural mais se comportent de façon très différentes, comme si elles voulaient s'orienter dans une autre direction. À propos de ces compositions manipulées et modifiées, Helena Almeida évoquait l'idée d'une fin de la peinture, et en effet, par les perturbations agressives de ses œuvres des années 1960, elle tente de mettre un terme à la finitude et aux restrictions inhérentes à la structure et à l'histoire de la peinture. Elle décrit cette transformation en termes anthropomorphiques :

“J'ai commencé par un langage familier [...]; *mon but n'était pas de faire de l'art abstrait, et peu à peu, tous ces*

*éléments sont sortis du tableau. Ensuite, la toile a commencé à s'autodétruire. C'était une sorte de destruction, une nécessité d'en finir avec la peinture [...]. Ainsi naîtront ces œuvres, comme une fenêtre qui s'ouvre, une persienne qui s'enroule, une toile qui s'étire [...]. Je parle de destruction de la peinture parce que la toile finit par être anthropomorphe. Elle a fini par s'identifier à moi.”*

À partir de 1969, Helena Almeida s'oriente très vite dans une tout autre direction, comme l'attestent ses expériences photographiques et l'introduction de la ligne dans son travail. Son projet – et la source d'une grande partie de la perplexité que provoquent les œuvres de sa maturité – n'est rien d'autre qu'une pratique incarnée du dessin et de la peinture qui se sert de la photographie comme mode primaire d'expression. »

Cornelia Butler, « Hors champ : la toile habitée d'Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 83.

I « Dans une série extrêmement cohérente de toiles qu'Helena Almeida a réalisées à partir de 1968, nous découvrons d'abord les processus visibles (et ironiquement représentés) d'une profonde et radicale déconstruction des supports traditionnels : une toile sans titre, de 1968, par exemple, est exposée comme s'il s'agissait d'une structure molle, flasque, ayant succombé à son propre poids – celui de la peinture –, comme si elle n'était qu'un sac, un tissu que la gravité aurait fait retomber ou une robe qui ne glisserait plus sur le corps. Un corps qui est, finalement, le corps même de la peinture.

La peinture est donc représentée tel un vêtement, destiné à couvrir un corps immatériel, le corps de l'art lui-même, en soi irreprésentable. Dans ce cas, ce que l'on voit, ce sont les plis mous d'une toile ayant perdu toute sa verticalité et son lissé et, avec eux, sa signification proprement picturale, pour évoluer progressivement vers un plan hybride, puisqu'elle se dirige, ou glisse, vers une dimension tridimensionnelle de découpage sculptural. Comme si l'usure du temps l'avait condamnée à une telle décadence.



*Pintura habitada*  
[Peinture habitée], 1976  
Coll. Fernando d'Almeida

Mi-vêtement, mi-support encore de ce que fut autrefois la peinture, recouverte d'un bleu puissant qui ne laisse pas de rappeler le célèbre bleu Yves Klein – une référence érudite en même temps qu'un hommage à l'art dont Helena Almeida se sentait proche –, cette œuvre renvoie, avec une surprenante ironie, au sens d'une nouvelle matérialité, qui aussi bien défait les présupposés du Nouveau Réalisme et anticipait les actes du mouvement Supports/Surfaces, niant tout le dispositif illusionniste de la peinture mais, en même temps, inhibant sa dimension de surface – la platitude (*flatness*) moderniste, ou greenbergienne – qui avait caractérisé l'essentiel de l'aventure expressionniste abstraite. Il ne s'agit donc pas de considérer ici la dimension de la surface de la toile (sa stricte *bidimensionnalité*) comme point de départ mais, au contraire, de l'abattre justement, de la laisser tomber, de l'assujettir au poids et à la gravité qui défont la représentation de la peinture elle-même, à la fois en tant que *forme* et *médium*. La chute de la toile correspond alors, simultanément, à la chute de la couleur, des formes, de la surface et de la peinture même comme moyen d'expression. [...]

Dans une autre œuvre de cette série – *Sans titre*, 1968 –, on observe le mouvement opposé, c'est-à-dire ascendant au lieu de descendant. Mais la question est, au final, semblable. Une toile bleue (dont le verso, ou l'intérieur, apparaît peint en rouge vif, ce qui suggère la possibilité de la montrer des deux côtés) est présentée comme si elle était tirée vers le haut, enroulée sur elle-même, vouant à l'invisibilité sa partie dissimulée et n'offrant au regard du spectateur que son autre moitié. Il s'agit, une fois de plus, de créer une distance ironique vis-à-vis de la peinture, tout en l'envisageant comme un vêtement et, surtout, comme un élément infiniment déplaçable. [...]

L'évocation de la fenêtre – allusion ironique à la fenêtre albertienne sur laquelle s'était fondé tout le dispositif représentatif – se transforme ainsi, tout comme dans l'œuvre *Fresh Widow* (1920) de Duchamp, en une forme plus sculpturale que picturale, bien qu'encore otage de l'image archétype de la peinture, suggérée ici par la

présence du châssis, désormais inutile dans sa fonction de support de la toile. »

**Bernardo Pinto de Almeida**, « Signes d'une écriture immobile », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 23-24.

■ « Le tableau de chevalet, tableau amovible que l'on accroche au mur, est un produit unique et propre à la civilisation occidentale; il n'en n'existe nulle part de véritable contrepartie. Sa fonction sociale, qui est précisément d'être accroché au mur, en détermine la forme. [...] Il découpe dans le mur qui le supporte l'illusion d'une cavité cubique, la constitue en unité et y organise des apparences tridimensionnelles. Mais dès que l'artiste en quête d'un motif décoratif aplatit cette cavité, dès qu'il en organise le contenu selon les données de la planéité et de la frontalité, l'essence du tableau de chevalet – qu'il ne faut pas confondre avec sa qualité – est en passe d'être compromise. L'histoire de la peinture, moderniste, qu'inaugure Manet, évolue pour une bonne part vers une telle situation de compromis. Monet, Pissarro et Sisley, impressionnistes orthodoxes, ont attaqué les principes essentiels du tableau de chevalet en appliquant uniformément sur la toile des couleurs divisées. L'effet de ces dernières était identique sur l'ensemble du tableau et la touche était appliquée selon un même traitement et une même accentuation en chacune de ses parties. Résultat : un rectangle de peinture de texture uniforme et serrée qui tendait à étouffer les contrastes et menaçait – mais menaçait seulement – de réduire le tableau à une surface relativement indifférenciée. [...] Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse poussèrent plus loin encore la réduction de cette profondeur fictive de la peinture. Reste qu'aucun d'entre eux, pas même Bonnard, ne s'attaqua aux principes de composition traditionnels de manière aussi radicale que Monet dans sa maturité et sa vieillesse. Car si réduite soit la profondeur, tant que le tableau propose des formes suffisamment différenciées en termes d'ombre et de lumière et qui conservent leur contre-balancement théâtral, il demeure



tableau de chevalet. La dernière manière de Monet menace précisément sur ces points les conventions du tableau de chevalet. Aujourd'hui, vingt ans après sa mort, sa pratique est devenue le point de départ d'une nouvelle tendance picturale.

Cette tendance se manifeste dans le tableau *all-over*, "décentré", "polyphonique" dont la surface est tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre. C'est là un genre de tableau qui fait apparemment l'économie de tout commencement, milieu ou fin. »

**Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet », in *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 171-172.**

■ « Le peintre de l'avenir sera un coloriste comme on n'en avait jamais vu encore, cela viendra dans la génération prochaine. Et sans doute, c'est bien par la couleur que j'ai fait la connaissance, peu à peu, de l'immatériel. Les influences extérieures qui m'ont conduit à persévérer dans cette voie monochrome, jusqu'à cet immatériel d'aujourd'hui, sont multiples : la lecture du journal de Delacroix, champion de la couleur, à l'origine de la peinture lyrique contemporaine; puis l'étude de la position de Delacroix par rapport à celle d'Ingres, champion, lui, de l'académisme qu'engendre la ligne et toutes ses conséquences, qui à mon avis ont conduit l'art d'aujourd'hui à l'exaspération de la forme, telle la belle et grande aventure dramatique de Malevitch ou encore le problème sans aucune solution possible de l'organisation de l'espace de Mondrian qui a engendré la polychromie architecturale dont souffre atrocement notre urbanisme actuel; enfin, et surtout, j'ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint-François, des fresques scrupuleusement monochromes unies et bleues, que moi je crois pouvoir attribuer à Giotto (mais qui pourraient être de l'un des artistes de l'école de Sienne : bien que ce bleu dont je parle soit bien de la même nature et de la même qualité que le bleu de ciel de Giotto, que l'on peut admirer dans la même basilique à l'étage supérieur).

En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuages, *cette intention est tout de même bien monochrome.*

Je n'ai malheureusement eu le plaisir de découvrir l'œuvre de Gaston Bachelard que très tard, l'année dernière seulement, au mois d'avril 1958. À la question que l'on me pose souvent : pourquoi avoir choisi le bleu ?, je veux répondre en empruntant encore à Gaston Bachelard ce merveilleux passage de son livre, *L'Air et les Songes*, concernant le bleu. D'abord un document mallarméen où le poète vivant dans le "cher ennui des étangs léthéens" souffre de l'ironie de l'azur. Il connaît un azur trop offensif qui veut "boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux". Dans le domaine de l'air bleu, plus qu'ailleurs, on sent que le monde est perméable à la rêverie la plus indéterminée. C'est alors que la rêverie a vraiment de la profondeur. Le ciel bleu se creuse sous le rêve, le rêve échappe à l'image plane; bientôt, d'une manière paradoxale, le rêve aérien n'a plu que la dimension profonde, les deux autres dimensions où s'amuse la rêverie pittoresque, la rêverie peinte, perdent de leur intérêt onirique. Le monde est alors de l'autre côté de la glace sans tain, il y a un au-delà imaginaire, un au-delà pur et sans en deçà, et là se situe la belle phrase de Bachelard : "D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue"... »

**Yves Klein, « Conférence en Sorbonne » [1959], in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie*, 1900-1990, Paris, Hazan, 1997, p. 885-886.**

■ « Lucio Fontana n'est pas encore rentré de son exil argentin lorsqu'il publie, en 1946, le *Manifesto bianco*, amorce du mouvement spatialiste (*movimento spaziale*), qui se développera pendant la décennie suivante en Italie. La monochromie y est donnée d'emblée comme manifestation unitaire de l'espace, du temps et de l'énergie, qu'il s'agit de révéler sans rien y ajouter. En revanche, l'énergie négative des perforations puis des lacérations, dans les *Concetti spaziale*, à partir de 1949, se montrent appropriées au

dépassement des limites traditionnelles du tableau impliqué dans l'esthétique spatialiste. Une voie environnementale s'offre alors à Fontana, qu'il empruntera avec des ensembles lumineux faisant appel, dès 1951, à la lumière de tubes de néon courbés, ainsi que, l'occasion de la Biennale de Venise de 1966, avec de grands *Concetti spaziale* blancs qu'il installe dans des niches à leurs dimensions; son influence est alors à son apogée sur les créateurs d'ambiances sensorielles dans le contexte de l'art optico-cinétique italien. Entre-temps, sa conception énergétique du plan pictural avait trouvé un prolongement dans les *Achromes* de Piero Manzoni, animés par les plis de la toile ou par les coutures des pièces de tissu qui la constituent, et dans les *Superficies blanches* d'Enrico Castellani, soulevées par les rangées régulières de clous qu'elles dissimulent, de même que dans les grilles superposées de Dadamaino. Castellani et Manzoni publient à partir de 1959 la revue *Azimuth*, dans laquelle ce dernier réaffirme la prééminence de l'infini monochrome : "Dans l'espace total, forme, couleur, dimensions n'ont pas de sens, l'artiste fait preuve d'une totale liberté. La matière pure devient pure énergie". » **Serge Lemoine (dir.)**, « L'expérience du monochrome », in *L'Art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010, p. 173.

■ « Je ne doute plus désormais que l'ère de la fin du tableau soit définitivement inaugurée. Pour moi le discours autour du problème de la peinture a progressé de conserve avec les expériences (les œuvres) menées dans le sens de la transformation de la peinture-tableau en quelque chose d'autre (pour moi le *non-objet*) au point qu'il n'est maintenant plus possible d'accepter une évolution "à l'intérieur du tableau", le tableau s'est saturé. Loin d'être la "mort de la peinture", c'est son salut, car sa mort serait que le tableau continue en tant que tel et comme "support" de la "peinture". C'est à présent tellement clair : la peinture devait sortir du tableau, se compléter dans l'espace, non pas en apparence, superficiellement, mais dans son intégrité profonde. [...] Le problème de la peinture se résout dans la destruction du tableau ou dans son incorporation dans l'espace et dans le

temps. La peinture se caractérise, comme élément principal, par la couleur; celle-ci se développe avec le problème de la structure dans l'espace et dans le temps, non plus en rendant fictif le plan du tableau : fiction d'espace, fiction de temps. Jamais la peinture ne s'est autant approchée de la vie, du "sentiment de la vie". La taille de la toile ne signifie pas que l'œuvre serait plus "vitale", elle signifie sa genèse. Le problème n'est pas superficiel (extension du tableau au mur), mais celui de l'intégration de l'espace et du temps dans la genèse de l'œuvre, et cette intégration condamne d'emblée le tableau à la disparition, elle le projette dans l'espace tridimensionnel, ou, mieux, le transforme en non-objet » (16 février 1961).

**Hélio Oiticica**, « Écrits choisis 1960-1980 », in *Hélio Oiticica*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992, p. 42-43.

■ « Au travers des textes qui écrivent la geste de Supports/Surfaces, c'est d'une certaine manière une fiction que l'on interrogera, mais une fiction nommée, plus que la réalité d'un courant formel que personne n'a su véritablement baptiser; les propositions faites dans les années 70 – la "Nouvelle Peinture" de l'exposition de Saint-Étienne en 1974 ou l'"Abstraction analytique" de Bernard Lamarche-Vadel en 1977 – n'ont pas eu l'efficacité de ces deux termes magiquement accolés avec cette barre oblique, si caractéristique qu'elle a pour ainsi dire l'accent de l'époque...

Aucun manifeste constitutif n'a été rédigé par les artistes : l'ébauche d'un programme se trouverait peut-être en 1969, dans le catalogue de l'exposition "La peinture en question" qui rassemblait Cane, Dezeuze, Saytour et Viallat au Musée des Beaux-Arts du Havre : "L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un 'ailleurs' (la personnalité de l'artiste, biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain qu'on doit poser ses problèmes. [...] Il ne s'agit ni d'un 'retour aux sources', ni de la recherche de la pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de *lyrisme* et de *profondeur excessive*." Les notes de Viallat, qui ne seront publiées que plus tard par Jacques Lepage, résument en onze points, sous forme de commandements, le programme de cette mise à nu :

1. Considérer l'espace réel, s'attaquer à la vision monocentrée de l'espace renaissant. Envisager la peinture comme une topologie.
2. Travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit/envers – tension/détension – mollesse/dureté – mouillure – imprégnation – format – etc.)
3. Ne pas privilégier l'image mais la considérer comme le produit d'un travail (le travail du peintre) devenant, par l'abandon du logocentrisme, objet de connaissance.
4. Ne pas privilégier un matériau précis, mais assujettir l'image au travail sur le matériau et, par une analyse du matériau employé et du travail sur ce matériau, ouvrir le résultat au sens.



*Desenho habitado* [Dessin habité], 1975  
 Coll. Museu Nacional de Arte Contemporânea –  
 Museu do Chiado, Lisbonne Photo Mário Valente,  
 courtesy MNAC – Museu do Chiado, Lisbonne

5. Analyser la peinture comme mise en scène de l'image du travail du peintre, donc déconstruction de la peinture et travail sur les éléments séparés.
  6. Inscire la peinture en tant qu'objet de connaissance donc ne pas l'assujettir à l'histoire seule de la peinture mais l'envisager dans le champ des connaissances.
  7. Ne pas privilégier l'auteur en tant qu'artiste (mystifiant, mythifiant) n'impliquant pas un savoir privilégié. Abandon de la signature et de la datation.
  8. Travailler le marché de l'art en ne privilégiant pas le tableau-marchandise, sujet à tous les aléas de la fragilité.
  9. Travailler la critique en la prenant au maximum en charge.
  10. Exposer n'importe où des travaux non appréhensibles dans une seule et unique vision.
  11. Travailler la situation historique (économique, sociale, politique et idéologique) à partir du matérialisme dialectique." »
- Didier Semin, « Le Chaudron », in *Les Années Supports/ Surfaces dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Centre Pompidou, 1998, p. 17-18.**

« Mais l'un des socles qui sans nul doute permettra l'édification de nouvelles expériences est l'œuvre de Pollock telle que la font apparaître, en décembre 1952, l'interprétation de Harold Rosenberg et l'illustration de Hans Namuth dans *Art News*. C'est dans cet article que Rosenberg, poète et critique d'art, cofondateur avec Cage et Motherwell de la revue *Possibilities*, invente le terme "action painting", et que se déploie, ainsi que le relève Rosalind Krauss, toute une gamme de termes et d'idées complémentaires : la toile comme arène, le tableau comme événement, une peinture qui est un acte, donc inséparable de la biographie de l'artiste, ou bien encore : l'action painting supprime toute démarcation entre l'art et la vie. L'œuvre de Pollock ainsi interprétée devient une référence cruciale. Gutai, qui lui consacre un des premiers numéros de sa revue, s'en revendiquera explicitement, ainsi qu'Allan

Kaprow, qui écrit en 1958 un article-manifeste essentiel. Il en va de même pour Pistoletto, dont les premiers tableaux de 1962, en acier réfléchissant, répondent à la présence du corps de Pollock dans la toile tel qu'il est présenté dans les photographies de Hans Namuth : ils tentent en effet, par l'intégration du réel reflété, de prolonger l'action de la vie objective au sein de l'œuvre. »

**Jean de Loisy, « Bouleversements de situations », in *Hors limites. L'Art et la Vie. 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 15.**

■ « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre. [...] Que l'on qualifie cette peinture d'"abstraite" ou d'"expressionniste" ou d'"abstraite-expressionniste", ce qui compte c'est son but particulier : elle abolit l'objet autrement que ne le font abstraits ou expressionnistes à d'autres stades de l'art moderne.

La nouvelle peinture américaine n'est pas de l'art "pur" : ce n'est pas un souci esthétique qui lui a fait repousser l'objet. On n'a pas chassé les pommes de la table pour faire place à de parfaits rapports d'espace ou de couleur. Elles devaient disparaître pour que rien ne puisse faire obstacle à l'action de peindre. Dans cette manipulation des matières, l'esthétique, elle aussi, est passée au second plan. Forme, couleur, composition, dessin ne sont que des composantes dont aucune n'est indispensable ; en toute logique, certains peintres ont tenté de se passer de toutes en présentant des toiles vierges. Mais ce qui compte à tous coups, c'est la valeur de révélation que renferme l'acte. Il faut tenir pour certain que dans l'impression finalement obtenue, l'image, quel qu'en soit le contenu, sera une *tension*. [...]



*Estudo para um enriquecimento interior*  
[Étude pour un enrichissement  
intérieur], 1977-1978  
Coleção de Arte Contemporânea  
da Fundação Portugal Telecom,  
Lisbonne

Les traditionnelles références esthétiques une fois écartées comme inadéquates, ce qui confère à la toile sa signification, ce n'est pas le donné psychologique mais le rôle, la manière dont l'artiste donne une structure à son énergie émotionnelle et intellectuelle, comme s'il se trouvait dans une situation vécue. L'intérêt, un intérêt dramatique, réside dans la nature de l'acte qui s'accomplit dans cette arène rectangulaire. »

Harold Rosenberg, « Les peintres d'action américains », *Art News*, décembre 1952, repris in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 644-645.

■ « En 1951 Robert Goodnough avait publié un article dont le titre était "Pollock peint un tableau", dans lequel pour la première fois l'artiste était effectivement montré dans l'exercice de sa fameuse méthode, déployant et lançant des écheveaux de peinture liquide sur une toile étalée sur le plancher de son atelier, dans un ballet de gestes rapides qui semblait gommer toute possibilité d'intervention de l'analyse et de la réflexion. Goodnough y décrivait aussi la nature athlétique des procédés de Pollock dans un style clair et plutôt documentaire. Mais son texte était totalement écrasé par les éléments visuels qui l'accompagnaient dans les pages de *Art News*, à savoir les photographies de Hans Namuth, prises un an plus tôt, et dans lesquelles on voyait réellement Pollock en train de peindre.

Vers 1950, *Art News* avait en fait publié une série d'articles semblables à celui sur Pollock, qui avaient tous pour titre "Untel peint un tableau". Mais l'essai sur Pollock était le seul à surprendre effectivement l'artiste "en flagrant délit". Les autres étaient organisés autour de l'idée plus conventionnelle selon quoi "peindre" un tableau n'était en fait qu'un aspect mineur de la "création" de l'œuvre, et répondaient au concept de transitivité en ne faisant que montrer des stades différents et consécutifs dans le développement d'un tableau donné. Pollock avait changé tout cela, et les photographies de Namuth en furent une preuve décisive. On les perçut

comme la démonstration d'une autre phrase célèbre du texte sur l'"Action Painting": "La peinture-action [...] a brisé toute distinction entre l'art et la vie". Selon ce scénario, on ne pouvait que faire un contresens sur ces toiles si on prétendait les considérer comme des objets esthétiques autonomes. Il fallait les examiner à travers le geste vivant et frénétique qui les avait produites. »

Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* [1990], Paris, Macula, 2013, p. 112-114.

■ « Nous sommes en face d'une alternative. Nous pouvons continuer dans cet esprit. De bonnes "quasi-peintures" peuvent sans doute être faites en jouant sur les variations possibles de l'esthétique de Pollock, sans pour autant l'abandonner ou aller plus loin. Une autre voie consiste à cesser totalement de peindre – je veux dire d'utiliser le simple rectangle plat ou l'ovale que nous connaissons. Nous avons vu comment Pollock lui-même y est presque parvenu. Les procédures qu'il a mises en place ont suscité nombre de valeurs nouvelles qu'il est extrêmement difficile d'analyser mais qui confirment néanmoins la pertinence de notre alternative. Dire qu'il a découvert des choses comme la trace, le geste, le matériau peinture, la couleur, la dureté, la douceur, l'écoulement et son arrêt, l'espace, le monde, la vie, la mort, pourrait sembler profondément naïf. Tout artiste digne de ce nom en a "découvert" de semblables. Mais la découverte de Pollock semble avoir une simplicité et une franchise particulièrement fascinantes. [...]

Ainsi, Pollock, tel que je le vois, nous a laissés au point où nous devons commencer à nous préoccuper, sans nous laisser aveugler, de l'espace et des objets de notre vie quotidienne, de nos corps, de nos vêtements, de nos appartements, ou si besoin en est, de toute l'étendue de la 42<sup>e</sup> rue. [...]

Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'auront pas besoin de dire plus longtemps : "Je suis un peintre", ou "un poète" ou "un danseur". Ils sont simplement "artistes". La vie, dans son ensemble, s'ouvrira devant eux. Ils découvriront dans les choses les plus extraordinaires la signification de la banalité. Ils ne s'efforceront pas de rendre cela



extraordinaire, mais seulement d'affirmer sa signification réelle. À partir de rien, ils imagineront l'extraordinaire, et peut-être aussi bien la vuidité. Les gens s'en trouveront enchantés ou horrifiés, les critiques se montreront déroutés ou amusés, mais c'est ainsi que seront, j'en suis sûr, les alchimistes des années 1960. »

Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », in Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 915-916.

■ « Kaprow s'est pour sa part dirigé vers une déconstruction de la peinture, en allant de l'action-collage à l'environnement puis au happening. Tandis que Gutai, après avoir répété ses expériences d'"action", a pris fort naturellement pour visée la peinture. Aux États-Unis et en Europe, dans les années soixante, les objets indéfinissables et les "actions" se sont succédés les unes après les autres, que ce soient les *Anthropométries* d'Yves Klein, les *Cibles* de Niki de Saint Phalle, les œuvres conceptuelles de Piero Manzoni, les corridors étroits produits par Bruce Nauman, ou bien encore le *process art* de Robert Morris. Certes, cela n'est sans doute pas d'une grande importance, mais on peut dire que la plupart de ces œuvres trouvent des antécédents dans des activités ou des "objets" des débuts de Gutai. Dans les premières années de son activité, Gutai a cherché dans cette dialectique de l'acte et de la matière les virtualités diverses tentées dans cette direction du nouveau réalisme des années soixante : les happenings, le minimalisme ou bien l'*anti-form*. Comme s'il s'agissait de se partager l'héritage de Pollock, à partir des années soixante, un grand nombre d'artistes américains ou européens ont pris pour sujet de leur œuvre non pas la peinture mais l'action, l'environnement, ou encore le concept, voire même encore le temps. Le concept même d'art a été l'objet d'une recherche analytique et l'œuvre en tant que forme a été anéantie. »

Osaki Shinichiro, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », in *Gutai*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999, p. 64.

■ « Le terme *gutai* signifie "concret". Le concept, issu des propositions de l'abstraction internationale à la fin des années trente, est repris pour : "faire un pas en avant par rapport à l'abstraction" et "nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur" (*Manifeste de l'art Gutai*, 1956). La revue, qui porte le même nom, permet de diffuser les actions du groupe tout en informant les artistes sur la situation internationale. Grâce à elle, et malgré une situation excentrée, loin de Tôkyô, la singularité de Gutai sera vite reconnue ; à l'étranger plus encore qu'au Japon. [...]

Les actions de Saburô Murakami apparaissent plus duchampiennes ; elles mettent en doute la réalité de l'objet d'art aussi bien que la qualité de l'intervention de son auteur... Jirô Yoshihara a raconté son intervention la plus fameuse, popularisée par Kaprow – le franchissement de plusieurs écrans tendus de papier, lors de la première exposition Gutai à Tôkyô, en octobre 1955 : "L'œuvre de Murakami fit un très grand bruit quand on la déchira. Six trous furent percés dans huit épaisseurs de l'écran de papier. [...] Lorsque le sixième trou fut percé, il eut une attaque cérébrale." "Je suis un homme nouveau", murmura-t-il plus tard. Une photographie prise lors de la deuxième exposition en plein air d'Ashiya, intitulée "Œuvre : tout paysage", nous montre l'artiste posant, mains sur la nuque, derrière un cadre vide suspendu. » Germain Viatte, « Mavo, Gutai, Butô. Au-delà de Dada », in *Hors limites. L'Art et la Vie. 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 40-42.

■ « Une série importante de 1977-1978, *Estudo para um enriquecimento interior* (Étude pour un enrichissement intérieur), fait de la couleur un objet d'appropriations successives. Tantôt l'artiste aspire la couleur par sa bouche entrouverte, tantôt elle la cache dans une poche de sa blouse de travail. Il s'agit d'un élargissement chaque fois plus grand de la performance de son personnage. Cette performance infinie ne peut pas manquer d'en rappeler une autre que Jackson Pollock réalisa pour un documentaire



*Sáida negra* [Black Exit], 1995  
Coll. Norlinda and José Lima, long-term  
loan to Núcleo de Arte da Oliva Creative  
Factory, S. João da Madeira  
Photo Aníbal Lemos, courtesy Núcleo  
de Arte da Oliva Creative Factory, S.  
João da Madeira

sur la technique du *dripping* et où Allan Kaprow détecta une source et un antécédent fondamentaux de la pratique de la performance. Mais, si la performance de Pollock s'organisait et s'épuisait dans l'acte même de peinture et donc dans la relation immédiate du corps avec la peinture à travers le geste appréhendé comme sa source génératrice, dans le cas d'Helena Almeida le processus est plutôt lié aux protocoles de ritualisation de cet acte, à son propre concept et, par conséquent, aux autres possibilités d'inscrire le corps de différentes manières, comme manger la peinture et la couleur, ou répandre la couleur avec son propre corps. L'objectif de la performance n'est donc pas le résultat pictural final, qui la clôt, comme cela avait lieu chez le peintre américain, mais plutôt la propre mise en scène de cet acte, en rendant visibles ses processus, puisque rien ne subsiste de la peinture sinon l'image du geste même de peindre. Mais tout dans ce jeu est également hautement ritualisé, mis en scène, dupliqué. L'image devient image de l'image, à perte de vue. Le geste est figuré comme étant l'écho d'un autre geste, les successions de mises en scène ressemblent à des *stills* d'un film qui n'avance pas, comme dans les textes de Beckett ou dans certains autres de Thomas Bernhard. Il y a un jeu de petits mouvements, gestes, fragmentations du mouvement lui-même. L'une après l'autre, les images mettent en évidence un facteur interne de multiplication du visage en plusieurs visages, du corps en plusieurs corps, du silence en cris, qui conjointement contribuent à faire éclater, dans sa totalité, l'image ancienne de la peinture, comme si cet éclatement se produisait à l'intérieur d'elle-même. Ainsi, tout se met en scène de sorte que l'on puisse supposer que ce qui est visible est l'"intérieur", dans une dramaturgie de gestes, lignes, formes, ombres et disparitions signalant l'émergence d'une radicale extériorité. »

Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 31.

# PRATIQUES PERFORMATIVES ET POLITIQUES DU CORPS

I « HA [...] Pourquoi ai-je démolie la peinture... Au fond, je ne l'ai pas démolie, intérieurement je suis peintre, n'est-ce pas ? Mais j'ai commencé à devenir la peinture, j'ai commencé à devenir mon œuvre, à devenir la chose créée. Et en même temps, j'en suis le créateur. Et je ne saurais dire pourquoi.

JR Mais vous aviez aussi l'intuition, dans ce geste, à ce moment-là – qui peut être plus spontané et moins théorisé –, que celui-ci avait aussi une dimension féministe, que vous étiez en train de créer ce qu'aujourd'hui nous pouvons reconnaître comme un acte, une posture féministe ?

HA Féministe, non.

JR Ce qui m'intéresse ici, c'est votre idée de confronter différentes limites. Il y avait la limite de la représentation, dont vous avez déjà parlé, vous vouliez en finir avec la peinture. Et ensuite, vous déchirez la toile.

HA Je me sentais prisonnière, je voulais la liberté. J'allais en finir avec ça. Je me suis alors mise dans un nouvel embarras, évidemment...

JR Oui, j'allais vous le dire : si la liberté consiste à revêtir la toile, c'est la liberté d'Houdini, une liberté d'être prisonnière à nouveau, pour pouvoir vous échapper.

HA C'est vrai, mais de fait, je me sentais libre, je sentais que, à côté des autres, j'étais libre. Que je m'étais libérée d'une certaine façon. J'avais avalé la peinture. J'ai fait tout ce qu'il était possible de faire à la peinture. Ensuite, une fois ma négociation avec la peinture achevée, je me suis sentie libre. À présent, je suis moi et mon œuvre. J'ai commencé à me placer seule devant l'objectif parce que j'avais déjà négocié tout cela. J'avais investi, je m'étais investie ; j'étais l'œuvre, donc c'est moi qui devenais la chose créée. C'est cela, au fond. »

« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », Helena Almeida. *Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 131.

I « Le peintre "apporte son corps" dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre

change le monde en peinture ? Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. [...]

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. [...] Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...

Or, dès que cet étrange système d'échanges est donné, tous les problèmes de la peinture sont là. Ils illustrent l'énigme du corps et elle les justifie. Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Paris, Gallimard, 2002, p. 16-22.

I « Où sont les corps, d'abord ? Les corps sont d'abord au travail. Les corps sont d'abord à la peine du travail. Les corps sont d'abord en transport vers le travail, au retour du travail, à attendre du repos, à le prendre et vite à s'en déprendre, et à travailler, à s'incorporer dans de la marchandise, marchandise soi-même, force de travail, capital non accumulable, vendable, épuisable sur le marché du capital accumulé, accumulateur. La techné créatrice crée les corps d'usine, d'atelier, de chantier, de bureau, partes extra partes composant par figures et mouvements avec tout le système, pièces, leviers, embrayages, emboîtages, décolletages, encapsulages, fraisages, découplages, emboutissages, systèmes asservis, asservissements systémiques, stockages, manutentions, décharges, casses, contrôles, transports, pneumatiques, huiles, diodes, cardans, fourches, bielles, circuits, disquettes, télécopies, marqueurs, hautes températures, pulvérisations, perforations, câblages, canalisations, corps canalisés vers rien d'autre que leur force monnayée, rien d'autre que la plus-value de capital qui se ramasse et se concentre là. [...]

Capital veut dire : corps marchandé, transporté, déplacé, replacé, remplacé, mis en poste et en posture, jusqu'à usure, jusqu'à chômage, jusqu'à famine, corps bengali plié sur un moteur à Tokyo, corps turc dans une tranchée de Berlin, corps noir chargé de colis blancs à Suresnes ou à San Francisco. Ainsi, capital veut dire aussi : système de sur-signification des corps. Rien n'est plus signifiant / signifié que la classe, et la peine, et la lutte des classes. Rien n'échappe moins à la sémiologie que les efforts subis par les forces, la torsion des muscles, des os, des nerfs. Regardez les mains, les cals, les crasses, regardez les poumons, les colonnes vertébrales. Corps salis salariés, saleté et salaire comme un anneau bouclé de signification. Tout le reste est littérature.

*Fin de la philosophie*, et surtout de toute philosophie du corps, comme de toute philosophie du travail. Mais libération des corps, réouverture de l'espace que le capital concentre et surinvestit en temps toujours plus resserré, plus aigu, plus strident. *Corpus made in time* »  
Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 95-96.

■ « Il faut d'abord écarter une thèse très répandue selon laquelle le pouvoir dans nos sociétés bourgeoises et capitalistes aurait nié la réalité du corps au profit de l'âme, de la conscience, de l'idéalité. En effet, rien n'est plus matériel, rien n'est plus physique, plus corporel que l'exercice du pouvoir... Quel est le type d'investissement du corps qui est nécessaire et suffisant au fonctionnement d'une société capitaliste comme la nôtre ? Je pense que, du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>, on a cru que l'investissement du corps par le pouvoir devait être lourd, pesant, constant, méticuleux. D'où ces régimes disciplinaires formidables qu'on trouve dans les écoles, les hôpitaux, les casernes, les ateliers, les cités, les immeubles, les familles... et puis, à partir des années soixante, on s'est rendu compte que ce pouvoir si pesant n'était plus aussi indispensable qu'on le croyait, que les sociétés industrielles pouvaient se contenter d'un pouvoir sur le corps beaucoup plus lâche. On a dès lors découvert que les contrôles de la sexualité pouvaient s'atténuer et prendre d'autres formes... Reste à étudier de quel corps la société actuelle a besoin... »  
Michel Foucault, « Pouvoir et corps » [1975], in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1624.

■ « L'intimité profonde d'Helena Almeida avec l'art commence très tôt. Son père, Leopoldo de Almeida, est un célèbre sculpteur nationaliste qui a exécuté des commandes de monuments publics, notamment commémoratifs, sous le régime fasciste de l'Estado Novo (1932-1974). Quand il est question de ce père dans les écrits critiques sur Helena Almeida, la discussion devient sensible (peut-être trop), et les personnes qui interrogent l'artiste se sentent tiraillées entre l'obligation de mentionner le sculpteur et la forte envie de ne pas offenser sa fille. Or, il est intéressant de constater que si Helena Almeida ne rejette pas le jugement implicite que contiennent les questions délicates de ses interlocuteurs, elle n'abonde pas non plus dans le sens du jugement implicite des spécialistes ; au contraire, d'une manière très réaliste – qui n'est ni apologétique ni défensive –, elle fait remarquer que son père devait subvenir aux besoins d'une famille et qu'aucune autre option économiquement viable ne s'offrait aux artistes travaillant au Portugal à l'époque. Elle admet également que sa décision de suivre la voie de l'art était une sorte de contrat tacite avec son père. À la question légèrement incrédule d'Isabel Carlos, lui demandant si elle a donc des sentiments positifs vis-à-vis du travail de son père, Helena Almeida répond que celui-ci lui a apporté dès ses débuts un soutien indéfectible. Transposant l'axiome féministe "le personnel est politique" en "le politique est personnel", elle nous rappelle la nature polyvalente de l'histoire. Acceptant implicitement la position démocratique selon laquelle la censure, le fascisme et la dictature sont incompatibles avec les valeurs de la créativité, de la libre expression et de l'innovation – valeurs tant prisées par les artistes et les spécialistes de l'art –, Helena Almeida ajoute que son père a été l'un des

premiers à acheter ses œuvres. Cette remarque bouleverse l'idéalisme souvent naïf de l'idéologie artistique qui sous-tend aussi une société démocratique : les marchés de l'art sont rarement des méritocraties de bienfaisance, et le capitalisme aussi interfère avec la liberté d'expression artistique.

Enfant, Helena a passé beaucoup de temps dans l'atelier de son père. Le bruit des matériaux qu'elle l'entendait sculpter a constitué son premier contact avec la musique de la création artistique. Il lui arrivait aussi de lui servir de modèle, ce qui l'a initiée à cette performance curieuse qui consiste à être à la fois absent et présent dans l'espace de l'atelier. "Ce que j'ai surtout appris auprès de lui, se souvient-elle, c'est le temps qu'il faut pour créer une œuvre, la durée du travail, heure après heure, malgré l'inconfort physique qui oblige à oublier son propre corps. J'avais l'impression que le corps – y compris le mien – n'existait plus. J'étais là à poser, incapable de bouger. Je ne pouvais ni avoir froid ni avoir chaud. Mais c'était bon". Ces séances de pose lui ont fait comprendre qu'une image est une expression insuffisante de son propre être, mais qu'elle est absolument liée à la matérialité de celui-ci. Elle a compris aussi les multiples façons dont elle pouvait "être" dans l'espace de l'atelier : comme performeuse, comme observatrice, comme étant là et pas là. »  
Peggy Phelan, « Helena Almeida : l'espace en bordure de l'image », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 188-189.

■ « Au début des années soixante-dix, le mouvement des femmes revendiquait le corps féminin comme lieu de la lutte politique. Si la mobilisation concernait surtout les droits liés à l'avortement, l'agitation se porta également, à partir de thèmes annexes, sur la marginalisation médicale et sur la sexualité elle-même comme source d'oppression des femmes. Une politique du corps conduisait logiquement à une politique de la représentation du corps. Il ne fallait qu'un petit pas pour inclure la question de la représentation de la femme dans les débats et les campagnes qui s'ensuivirent, mais ce pas déplaça le féminisme hors du terrain familier de l'action politique vers celui de l'esthétique politique. Et ce petit pas, qui nécessitait un nouveau vocabulaire conceptuel, ouvrit la théorie féministe à l'influence de la sémiotique et de la psychanalyse. L'idée initiale selon laquelle les images contribuent à aliéner les femmes de leurs corps et de leur sexualité, et l'espoir correspondant de libération et de réappropriation, ouvrirent la voie aux théories de la représentation comme symptôme et comme signifiant de la manière dont les problèmes posés par la différence sexuelle sous le patriarcat peuvent être reportés sur le féminin.

Sans surprise, ce genre d'esthétique théorico-politique affecta aussi des artistes qui travaillaient dans le climat du féminisme des années soixante-dix et la représentabilité du corps féminin traversa une crise. De façon paroxystique, le cinéaste Peter Gidal dit en 1978 : "Ces dix dernières années, j'ai refusé avec véhémence de laisser entrer toute image de femme dans mes films, à une ou deux aberrations mineures près, étant donné que je ne vois pas comment ces images peuvent être séparées des significations dominantes". Les femmes artistes et cinéastes, tout en

rejetant ce bannissement systématique, étaient extrêmement circonspectes quant à l'investissement des "significations dominantes" dans les images de femmes ; et tandis que les critiques féministes se tournaient vers la culture populaire pour analyser ces significations, les artistes se tournèrent vers la théorie, juxtaposant des images et des idées pour annuler les significations dominantes et, lentement et sur un mode polémique, en inventer de différentes. »

Laura Mulvey, « Fantasmagorie du corps féminin », in *Cindy Sherman*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2006, p. 286.

■ « L'année 1968, des œuvres assez comparables apparaissent dans différentes parties du monde. L'artiste Valie Export, qui revendique son féminisme, déambule dans les rues de Munich ceinte d'une boîte, invitant les passants à glisser la main à l'intérieur pour toucher son torse dénudé. Souriante et ressemblant davantage à un personnage de cirque qu'à une performeuse radicale ou revendicative, Valie Export, dans cette œuvre intitulée *Tapp- und Tastkino* (Cinéma du toucher), testait les limites du corps inscrit dans une géométrie qui n'est poreuse qu'à cause des désirs agressifs d'un public masculin. Au Danemark, Kirsten Justesen découpe l'image d'une femme nue, recroquevillée et anonyme, et la place dans une boîte en carton. La forme, qui renvoie délibérément à la géométrie minimaliste, était ensuite exposée rabats ouverts, si bien que les spectateurs ne pouvaient accéder à cette silhouette féminine grandeur nature qu'après avoir affronté la boîte rigide qui la contenait. Faisant directement référence à l'héritage du body art et de l'actionnisme, qui occupe une place fondamentale dans la politique de résistance de Valie Export et dans sa pratique d'un art féministe, *Sculpture II* (*One Woman Size : 1*) (*Sculpture II – une taille de femme : 1*), de Justesen, est devenue une œuvre emblématique de l'art féministe, servant même de "signature" pour l'exposition de Valie Export "Magna. Feminismus : Kunst und Kreativität", organisée en 1975. [...] En 1968, l'atelier était une structure, une boîte d'un autre genre, soumise à la pression d'une histoire de la peinture longtemps marquée par ses exclusions. Pour de nombreuses femmes artistes, en Europe occidentale comme en Europe centrale et orientale, l'atelier était un lieu d'interrogation et de rupture. Le chorégraphe Ralph Lemon a décrit sa réaction à *Slow Angel Walk* (*Beckett Walk*) (La lente marche de l'ange – la marche de Beckett), œuvre de Bruce Nauman découverte dans sa jeunesse. Initialement créée en 1968 sous la forme d'un enregistrement vidéo monocanal des pas lents et mesurés de Nauman traçant les limites de son atelier, cette œuvre devenue une référence se situe entre la chorégraphie et le mouvement pédestre. La réaction de Lemon, en la voyant de nombreuses années après sa création, relève d'une double contrainte. Tout en reconnaissant l'importance de Nauman comme héritier du geste trouvé et quotidien de Duchamp, il avait compris le privilège indéniable de l'artiste qui occupe un atelier vide. L'espace du *white cube*, à l'époque de *Beckett Walk*, était masculin : c'était l'époque de la guerre du Viêt Nam, mais aussi des réalités politiques auxquelles étaient confrontés les non-Blancs, qui n'avaient pas le privilège de pouvoir éviter de participer en mercenaires à une guerre qui, pour beaucoup, était injustifiée. Même si l'idée était rarement exprimée, l'espace du *white cube* était socialement et

politiquement déterminé. Tel est en tout cas, à la fin des années 1960, l'héritage des femmes artistes qui commencent à se dire que l'atelier n'a, sur le plan du genre, rien de neutre, et c'est dans ce contexte qu'elles manifestent leurs réactions aux traditions du modernisme dont elles étaient censées hériter. »

Cornelia Butler, « Hors champ : la toile habitée d'Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 81-82.

■ « Pourquoi avez-vous choisi de vous étendre à la ville ? Ce passage du privé, de l'intimité du corps à l'espace public était-il une de vos préoccupations premières ?

J'ai très vite choisi les rues et l'environnement du quotidien. Je ne voulais pas agir dans un musée ou une galerie, parce que ces lieux étaient trop conservateurs pour moi et qu'à m'y risquer, je n'y recevrais que des réponses conventionnelles à des travaux expérimentaux. Il était important pour moi de présenter mes travaux au public, en public, dans l'espace public ; non dans l'espace restreint de l'art conservateur, mais de ce qu'on appelait l'underground. Dans l'espace public, on a des spectateurs différents d'une galerie, on a le public de la rue. Mes travaux présentent également des concepts distincts de ceux qui s'exposent dans l'espace d'un musée. Quand je faisais mes performances en public, dans les rues, dans l'espace urbain, se développaient de nouvelles formes de réception, différentes. [...]

Comment la problématique du corps et des performances interagit-elle avec la partie conceptuelle de votre travail ?

C'est un peu naïf de le dire ainsi, mais j'ai beaucoup lu. Je n'ai pas produit tout mon travail avec mon ventre ! Une partie de mon travail est intuitif. Mais je lisais aussi et je savais, ou je sentais qu'il fallait que je porte mon travail artistique à la lumière de la théorie, parce que la théorie est le contexte, à la fois de la pensée, de la vie, et d'autres théories. Le travail artistique comme tel n'est pas l'essentiel, il est relié à une théorie et cette théorie est liée à d'autres théories, et relié au temps présent comme à l'histoire, au passé comme au futur. J'étais également intéressée par les concepts. Mes photographies conceptuelles ont germé à partir de l'idée qu'il y avait un concept en relation avec le dispositif photographique, avec l'espace artificiel de l'appareil photographique ; comment utiliser cet appareil ou ce dispositif, le regard de cet appareil, l'usage de mon propre regard, de celui du spectateur, et de l'objet photographié, car l'objet représente également un regard... Comment transformer un objet réel en objet visible, par le biais de cet appareillage complexe ? Quelle est la réalité ou comment sont les réalités de l'espace artificiel de cet appareil ? »

Valie Export, entretien avec Élisabeth Lebovici, in *Valie Export*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2003, p. 149 et 154.

■ « Une grande partie de l'art produit par des femmes aux États-Unis et en Europe au cours des années soixante-dix porte en lui les mêmes problématiques d'objectivation, de spectacle et de dégradation dont les féministes et les artistes inspirées par le féminisme cherchent à se libérer. Il est aussi impossible pour les artistes femmes de claquer des doigts et éliminer les systèmes de pensée, les conventions



Ouve-me [Écoute-moi], 1979  
 Coll. Caixa Geral de Depósitos,  
 Lisbonne  
 Photo : Laura Castro Caldas  
 & Paulo Cintra

de représentation et les *a priori* discursifs qui circonscrivent l'image féminine qu'il est impossible pour les militantes féministes de claquer des doigts et créer immédiatement un État pro-femme et féministe. Parce que le féminisme des années soixante-dix fait irruption dans des confins patriarcaux, il porte avec lui l'idéologie et les circonstances matérielles du patriarcat. En conséquence, le processus culturel de transformation de l'image et de l'expérience vécue des femmes, qui commence vers 1970, est chargé de déni, d'idéalisme, de primitivisme, de faux optimisme et d'autres points aveugles qui provoquent souvent de grands décalages entre ce que les artistes pensent faire et ce que le public de femmes perçoit. Par exemple, à cause de la surdétermination visuelle du corps féminin nu comme objet de spectacle, les artistes qui se représentent nues, et surtout sexualisées, sont régulièrement critiquées par d'autres femmes. Quand Carolee Schneemann montre son film de partouze *Meat Joy* (*Joie de la chair*, 1964) dans un festival de cinéma de femmes à Chicago, au début des années soixante-dix, le public est scandalisé par ce qui est perçu comme un film porno classique, avec Schneemann en nymphomane. Une hostilité féminine du même type accueille un autre film de Schneemann de 1967, *Fuses* (*Fusibles*). Le fait que Schneemann veuille actualiser sa sexualité, représenter sa propre idée de sa propre identité sexuelle autonome, s'activer pour se démarquer du rôle passif qu'elle avait joué en tant qu'*Olympia* de Manet dans la performance-tableau de Robert Morris en 1965, tout cela échappe presque totalement à ce public de femmes, trop conscientes de la réalité de la violence sexualisée dirigée contre des femmes. La performance de Schneemann *Interior Scroll* (*Rouleau intérieur*, 1975), maintenant célèbre, au cours de laquelle elle tire de son vagin un texte long et étroit, provoque elle aussi quelques cris d'indignation féministe. »

Laura Cottingham, « *Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique* », in *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 335-337.

■ « Prenant modèle sur les stratégies activistes mises en œuvre par le mouvement pour les droits civiques et par les courants féministes qui s'affirment aux États-Unis dès le milieu des années 1960, Carolee Schneemann (née en 1939), après ses études au Bard College et à l'université de l'Illinois, abandonne la peinture – elle s'était lancée dans la veine de l'expressionnisme abstrait – pour le potentiel artistique et sémantique de la performance et de la danse expérimentale, champs d'expression non soumis aux protocoles conventionnels du milieu de l'art. S'engageant dans les nouvelles voies ouvertes par le happening inventé par Allan Kaprow, Carolee Schneemann participe à certaines performances, telles que *Store Days* (1962) de Claes Oldenburg, avant de s'engager dans l'aventure du Judson Dance Theater. Elle cherche à mettre en avant la force politique du corps, qui devient le lieu du discours, la scène privilégiée de la remise en question des tabous et des stéréotypes liés à la représentation du corps des femmes et à l'ordre patriarcal. Ses actions, qui renouent aussi avec la dimension cathartique du "théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud, s'affranchissent de ce que la féministe et critique d'art Lucy R. Lippard appelle, dans son ouvrage *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, "le syndrome du cadre et du socle" et tant du corps le matériau même de l'art.

Avant d'incarner le rôle passif de l'*Olympia* d'Édouard Manet dans *Site* (1964), performance-tableau vivant de Robert Morris, Carolee Schneemann fait déjà scandale en laissant exploser l'énergie des danseurs, comme dans *Lateral Splay* (1963) où ils se propulsent à travers la salle jusqu'à se heurter, ou dans *Meat Joy*, présenté à Paris en mai 1964 par Jean-Jacques Lebel dans son Festival de la libre expression, puis à la Judson Memorial Church, et que Carolee Schneemann décrit comme un rite érotique, "une célébration de la chair comme matériau : poisson cru, poulets, saucisses, peinture fraîche, plastique transparent, corde, pinceaux, morceaux de papier. La chair est propulsée vers l'extase, dans des allers et retours permanents entre la tendresse, la sauvagerie, la précision, l'abandon – autant d'aspects



Seduzir [Séduire], 2002  
 Coll. Helga de Alvear, Madrid/Cáceres  
 Photo Laura Castro Caldas and Paulo  
 Cintra, courtesy Galería Helga de Alvear,  
 Madrid/Cáceres

qui, à tout moment, peuvent être sensuels, comiques, joyeux, repoussants. Les correspondances physiques sont incarnées dans un courant psychique et imagiste dans lequel les différentes strates d'éléments s'entremêlent et gagnent en intensité grâce à l'énergie apportée par le public. [...] Notre proximité renforçait le sentiment de communauté et transgressait la polarité qui existe habituellement entre l'interprète et le spectateur". [...]

Carolee Schneemann invente et teste les limites physiques du corps, plus proche en cela de la catharsis des rituels collectifs mis en place par Anna Halprin, tels que *Ceremony of Us* ou *Parades and Changes*, que des ressorts conceptuels du Judson.

Dans *Up to and Including Her Limits*, présentée à la Kitchen de New York en 1976, elle suspend son corps à un harnais et le projette de façon à pouvoir dessiner des lignes serpentine sur des pages blanches, proposant ainsi un nouvel avatar de l'*action painting* et prolongeant l'engagement pictural et physique de Jackson Pollock : "Mon corps tout entier devient l'agent de traces visuelles, vestiges de l'énergie du corps en mouvement". »

**Emma Lavigne, « Carolee Schneemann », in *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p. 236.**

■ « La danse moderne avait déjà exploré les ressorts de l'organicité d'un corps longtemps refoulé, s'appuyant notamment sur le souffle chez Mary Wigman et Martha Graham pour en saisir, parfois jusqu'à la convulsion, la pulsation libérée. [...]

"Danser à l'envers", selon la proposition d'Antonin Artaud, procède d'un renversement métonymique; il s'agit de contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et change notre rapport au monde. Georges Didi-Huberman a souligné le destin fructueux des "commotions réciproques de l'espace et des corps dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, avec cette nouvelle valeur qu'y prend le sol en tant que champ opératoire" et qui s'incarnent dans la

"danse du *dripping*" de Jackson Pollock, les anthropométries d'Yves Klein et les calligraphies chorégraphiques de Kazuo Shiraga, Carolee Schneemann ou Trisha Brown inventant des corps sismographe, "sténographe de la sensation", comme Francis Bacon qualifiait sa peinture.

Telle que l'a synthétisée Laurence Louppe qui en fait l'un des quatre piliers de sa *Poétique de la danse contemporaine*, la gravité comme force motrice – essentielle chez François Delsarte et Rudolf von Laban – permet d'envisager le poids comme n'étant "pas seulement déplacé : lui-même déplace, construit, symbolise à partir de sa propre sensation". [...]

Cette esthétique de la chute, qui peut apparaître comme un non-mouvement, une sorte de degré zéro de l'écriture chorégraphique, est ce qui vient qualifier la danse contemporaine, qui selon les mots de Laurence Louppe "naît, non de la danse, mais dans une absence de danse". C'est aussi ce qui rattache la danse au champ de la performance. L'historienne de la philosophie Véronique Fabbri relève avec justesse que "la performance serait alors ce qui introduit dans la danse quelque chose comme un drame de la tristesse ou une poétique de l'effondrement. [...] La performance pourrait être ce qui, confronté à la danse, la déroute et la fait migrer vers d'autres territoires, au risque, certes, de l'effondrement, mais aussi comme une exploration renouvelée de ses propres forces". Réinvestissant le sol sur lequel il repose, le corps devient une matrice inventant d'autres "forces" mais aussi d'autres formes, comme en témoignent les *Accumulations* de Trisha Brown, qu'elle qualifie elle-même de "dépôt alterné de gestes" évoquant les sculptures molles de Claes Oldenburg, et les feutres gisant à terre de Robert Morris, matières inertes sans organisation. [...]

On sait combien la caméra est devenue une extension du corps du danseur chez Trisha Brown ou Merce Cunningham. Bruce Nauman, avec *Wall/Floor Positions* et *Revolving Upside Down*, amplifie cette désorientation des corps pour envisager un nouvel équilibre. Il précise que ses films et vidéos traitent "des problèmes spécifiques de l'équilibre dans certains exercices. Étant intéressé par le

type de tension qui se produit quand on essaie de se tenir en équilibre sans y parvenir, je les ai pensés comme des problèmes de danse sans être danseur moi-même". »

**Emma Lavigne, « Danser à l'envers », in *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p. 207-210.**

■ « À l'origine comédienne, Yvonne Rainer, chorégraphe qui a suivi une formation de danseuse avant de passer, dans les années soixante-dix, à l'art performance narratif puis aux longs métrages, incorpore dès ses débuts des textes et des mouvements ordinaires dans sa danse.

Comme chorégraphe, Rainer est surtout fascinée par le corps, dans sa réalité concrète et matérielle pleinement assumée. Elle dit : "On peut considérer ma rage devant l'appauvrissement des idées, le narcissisme et l'exhibitionnisme sexuel déguisé de la danse en général comme l'expression d'une morale puritaine ; mais il est vrai aussi que j'aime le corps – son poids réel, ses dimensions et sa simple présence physique.

Mon souci principal est de révéler des gens engagés dans des activités diverses – seuls, ensemble, ou avec des objets – et de 'lester' la qualité du corps humain vers celle des objets, pour l'éloigner de la stylisation excessive du danseur. Interaction et coopération d'un côté, substance et inertie de l'autre... C'est mon corps qui persiste comme réalité". [...] D'autres membres des ateliers du Judson Dance Theater – Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs, Elaine Summers, Fred Herko... ; les plasticiens Carolee Schneemann, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Alex Hay ; les compositeurs Philip Corner, Malcolm Goldstein, James Tenney, John Herbert McDowell – explorent également, dans la danse, les questions omniprésentes de communauté, égalité, liberté, du jeu et de la "résurrection du corps". Un des aspects de l'expression de ces thèmes somatiques libérateurs est justement l'effacement des frontières – entre les formes artistiques, entre l'artiste et le spectateur, entre la vie et l'art. »

**Sally Banes, « Les années 60 & 70 aux États-Unis : la danse et l'art de la performance », in *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 168-170.**

■ « Par ailleurs, réalité éphémère, l'art corporel s'inscrit dans l'univers esthétique de dématérialisation de l'œuvre d'art propre aux années soixante-dix. Les artistes choisissent alors d'assumer de nouvelles fonctions plus proches de celles d'un médiateur que d'un artiste. L'essentiel n'étant plus l'objet mais la confrontation du spectateur à une situation perceptible au sein de laquelle l'usage d'une pratique multimédia – mêlant la photographie, le film comme lieu et l'image vidéo à une diversité de disciplines (sculpture, danse, musique) – ambitionne une altération des codes et des catégories artistiques.

Ainsi, à titre d'exemple, Robert Morris, dans ses premiers travaux avec Simone Forti et La Monte Young, entreprend une exploration de la performance à partir de processus simples réévaluant les relations traditionnelles entre l'artiste et le spectateur. En intégrant la Judson Dance Theatre de New York (Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, Ruth Emerson), il introduit la souplesse de la performance

dans la danse et élabore une chorégraphie de gestes et d'attitudes journalières.

La mobilité du travail de Robert Morris – de ses premiers objets "duchampiens" aux formes unitaires, aux environnements sonores, et jusqu'à ses travaux récents, qui témoignent de l'échec d'une vision moderne et utopique – constitue une des influences majeures pour les artistes des dix dernières années.

Autre exemple, Vito Acconci, en 1969, commence à définir son corps dans l'espace (*Push-Ups*, 1969) autant que son corps comme espace (*Trademarks*, 1970). Il conçoit alors des actions quotidiennes simples, intégrant ainsi à son œuvre les problématiques issues de la Judson Dance. Dans *Conversion* (1971), il questionne l'identité sexuelle, la possibilité de passer du masculin au féminin en modifiant son corps. Par la suite, il articule des actions appartenant au domaine de la névrose individuelle et des "interdits" sociaux. Depuis la fin des années soixante, Vito Acconci mène une réflexion quant à la validité des notions d'œuvre, d'artiste, des diverses catégories du savoir (sociologie, psychologie, anthropologie) qu'il met en relation avec d'autres modes d'expressions (film, rock et musique punk). Enfin, Dan Graham développe, par l'intermédiaire du *body art*, de la performance, du film expérimental et des mécanismes sociaux de la perception, une réflexion concernant les codes de communication en art. Il élabore ainsi une "archéologie moderne de la perception". Il est également l'auteur d'importants écrits théoriques concernant la vidéo, l'architecture, l'urbanisme, le cinéma, la performance, la musique. Ainsi, depuis 1980, dans ses articles (*Punk : Political Pop*, 1979 ; *Semio Sex : New Wave Rock Feminine*, 1982...), il analyse l'histoire et le statut de la musique rock, de la scène punk, qu'il perçoit presque comme un prolongement de la performance, voire une alternative. [...]

Ainsi que l'observe Jorge Glusberg, les "langages du corps" [...] paraissent s'articuler autour de quatre orientations déterminantes :

- un courant anthropologique, où le corps est pensé comme un instrument et un lieu de la connaissance ;
- un courant psychanalytique, ou "art du je" ;
- un courant ritualiste, s'appropriant les pratiques religieuses et sociales ;
- un courant phénoménologique, au sein duquel la perception dépend de la spatialité du corps et du mouvement. »

**Philippe Vergne, « En corps ! », in *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 17-19.**

# MISES EN SCÈNE ET IMAGES DU CORPS

■ « JR. [...] Votre travail consiste à créer une situation dans un espace et à l'enregistrer dans une image. Pourrions-nous parler de la façon dont vous avez initié ce processus ? Vous avez commencé par prendre des photographies ou réellement par construire... »

HA. Non, c'est venu à travers le dessin. J'ai dit à Artur : "Tu vas me prendre en photo, je vais placer là le chevalet et tu vas me photographier sans rien, juste en train de peindre droit devant moi à côté du chevalet. Je vais même me revêtir de voiles, m'habiller en diva, etc. » Et c'est ce que j'ai fait. J'ai peint droit devant moi, avec du bleu. C'est la première photo que j'ai prise. Ces photographies m'ont enchantée ! Et à partir de là, j'ai pensé : "C'est vraiment ça que je veux faire. Maintenant, je vais enlever le chevalet, il n'y a plus de chevalet, ni quoi que ce soit d'autre, il n'y a plus que moi en train de peindre droit devant." [...]

JR. Mais là, vous arrivez à un moment de transition, dont nous avons parlé il y a peu. Dans les séries *Dentro de mim* et *Seduzir* (Séduire) [2001-2002], une plus grande attention est portée à la position du corps, je crois qu'à présent nous pouvons parler de chorégraphie du corps.

HA. Évidemment ! Car c'est le corps qui travaille. Si c'est le corps qui travaille, il doit être chorégraphié...

JR. Mais cette expression, la position des mains, des pieds, des jambes, résulte d'une préoccupation performative, de dessins à l'étude... ?

HA. Oui, de dessins. Tout a son importance : une main ouverte ou fermée représente tout, ou une main comme ceci, ou comme cela. J'ai besoin de faire le dessin de chaque chose. Car, parfois, je me trompe, ou j'éloigne trop les jambes, ou je place mal une main, et je dois tout recommencer. Je sais très bien ce que je veux. Je marque tout au sol. Je viens là, je fais tout sur place. Que ce soit ici, ou comme ceci, tout est marqué. »

« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 133 et 137-138.

■ « Il y a, d'ailleurs, une autre œuvre datant de cette période féconde, où la photographie apparaît déjà, et où l'ombre de l'artiste, adossée à un mur sur lequel est accroché un cadre peint en jaune, mais sans aucune toile à l'intérieur, est encadrée par ce simple cadre. Cette œuvre évoque ainsi une relation performative – comme nous le verrons en détail *infra* – mais également une désappropriation de la place et du rôle, jadis sacralisés pour les modernistes les plus convaincus, de la subjectivité dans l'ordre de la création.

Ici, l'artiste est remplacée, à l'intérieur du cadre, par son ombre, tandis qu'elle-même se place de dos par rapport au mur où sont accrochées les œuvres. Il s'agit, donc, de l'établissement d'un nouveau type de contrat, marqué par la distanciation et l'ironie, certes, mais également par l'introduction maîtrisée d'un nouveau médium, la photographie, qui peu après deviendra centrale dans le développement de toute l'œuvre d'Helena Almeida.

[...] Ainsi que l'a observé Douglas Crimp dans l'essai consacré à Cindy Sherman :

"Nous ne savons pas ce qui se produit dans ces images mais nous savons assurément que quelque chose se passe et que ce quelque chose est un récit fictionnel. Jamais nous ne prendrions ces photographies pour autre chose que des mises en scène [...]. Elles fonctionnent comme des citations de séquences de photogrammes qui constituent le flux narratif du cinéma."

De même, nous ne prendrions jamais les images d'Helena Almeida pour autre chose que des mises en scène, des théâtralisations, des dramaturgies d'un acte narratif. Cet acte est, à proprement parler, celui de *l'invention de la peinture* : de l'invention de l'acte de la peinture. Car la peinture en tant que pratique est ainsi mise en évidence comme un ensemble quasi ritualisé de pratiques, inscrites par un ensemble de protocoles qui la précèdent, et dont l'œuvre va rendre compte, révélant ainsi le mode interne de sa construction. » Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 24-25 et p. 29.



Seduzir [Séduire], 2002  
 Coll. Helga de Alvear, Madrid/Cáceres  
 Photo Laura Castro Caldas and Paulo  
 Cintra, courtesy Galería Helga de Alvear,  
 Madrid/Cáceres

■ « Lisons donc le texte de Pline [*Histoire Naturelle* XXXV, 151] :

“En voilà assez et plus qu’il n’en faut sur la peinture. Il serait convenable d’y rattacher ce qui concerne le modelage. En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l’art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d’un jeune homme ; celui-ci partant pour l’étranger, elle entoura avec des lignes l’ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d’une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua de l’argile et fit un relief ; et l’ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries. Cette œuvre, dit-on, fut conservée au sanctuaire des Nymphes jusqu’à l’époque du pillage de Corinthe par Mummius”.

Ce passage, Pline le dit explicitement, ne concerne pas la peinture, mais la *plastique*, soit la figuration plastique, sans autre précision. S’il a été mis en relation, malgré la déclaration de Pline, avec l’origine de la peinture, c’est par rapprochement avec un passage précédent du même livre (XXXV, 15) :

“La question de l’origine de la peinture est incertaine et ne relève pas du plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu’elle fut inventée chez eux, il y a six mille ans, avant de passer en Grèce, ce qui est de toute évidence une vaine prétention. Quant aux Grecs, certains disent qu’elle fut inventée à Sicyone, d’autres à Corinthe, mais tous s’accordent à dire que c’est en entourant avec des lignes l’ombre d’un homme ; ce fut par conséquent la première étape, mais la seconde, lorsqu’une méthode plus élaborée eut été inventée, procédait avec des couleurs uniques [*technique*] appelée monochrome, encore en usage actuellement”.

Il faut préciser le statut de ce texte. Il n’a que peu à voir avec des réalités historiques. Pline rapporte des traditions qui correspondent à un ensemble de représentations collectives ; on y entrevoit la façon dont les Anciens pensaient la naissance et le développement des différents arts : il s’agit toujours de trouver et de nommer « celui qui le

premier... ». Nous avons affaire à des mythes d’invention. Le point commun à ces deux passages, à ces deux mythes, c’est que l’ombre portée, entourée d’un trait, est considérée comme l’origine d’une représentation figurée. »

**Françoise Frontisi-Ducroux, « “La fille de Dibutade”, ou l’inventrice inventée », in *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm>).**

■ « Si le corps humain a l’âge de sa réalité biologique, son émancipation culturelle n’en est pas moins récente. Longtemps, en Occident plus qu’ailleurs, le corps reste une réalité *inappréciable*. Non que ne lui soit donnée une valeur, celle-ci se révèle tributaire d’*a priori* ou de préjugés moraux ayant pour conséquence de vicier l’énoncé de sa nature exacte. L’indéniable suspicion judéo-chrétienne pesant de manière durable sur les choses de la chair, la permanence du platonisme et de sa religion de l’idéalité, rejet brutal de la sensibilité, font ici l’effet d’épouvantails puissants autant que durables. Mais l’émancipation vient, à la fin, qui doit à un triple mouvement : l’investigation scientifique, mettant au jour le corps organique pour ce qu’il est ; le dévoilement psychologique, qui révèle la complexité de la pensée sensible et de la mécanique des affects ; la désacralisation générale irriguant la culture occidentale à compter des Lumières sinon dès la Renaissance, et qui autorise que le corps soit apprécié pour soi, sans tutelle religieuse ou morale. Comme l’a bien montré Nadejje Laneyrie-Dagen dans une étude importante, ce mouvement de libération du corps se révèle indissociable du travail de représentation lui-même : “L’art de la Renaissance, tous les arts – peinture, sculpture, gravure – sont relevés méthodiquement des apparences, observation attentive des formes, tentative d’intelligence de l’humain. Avant qu’il en soit ainsi, il a fallu [...] apprendre à représenter les volumes, leur donner galbe et ombre et, lentement, s’affranchir des conventions traditionnelles et des règles religieuses, de leurs interdits puissants et de leurs symbolismes savants. Pour qu’il en soit ainsi, il faut encore tenir à distance les

habitudes d'idéalisation qui dictent à l'artiste canons classiques et proportions parfaites, au mépris de la vérité physique. Au risque d'être tenu pour hérétique, il faut pénétrer dans les territoires du difforme et du monstrueux et se hasarder jusqu'au morbide et à l'insupportable". Ainsi compris, le travail que l'art exerce sur le corps n'est pas de nature annexe. Tout au contraire, il est l'indexation par la figure d'une mutation des savoirs et du point de vue. Le synchronisme entre émancipation du corps et inflexion à sa libre représentation n'est pas fortuit. La libération de la forme, bel et bien, accompagne comme son double symbolique celle de la matière corporelle. [...]

Ouvrant le siècle, le projet moderne, en effet, entend bien que l'artiste se donne un corps *autre*, ce corps dynamique, violent, autoritaire, fondateur en tout cas qui est celui de l'avant-gardiste, prodigue en représentations héroïques de la figure humaine. Une exaltation de la corporalité hypertrophiée dont on voit bien, cent ans plus tard, l'échec moderne, tandis que le doute "postmoderne" embrume têtes et formes, générant plus de fantômes que le corps à proprement parler, moins de héros que de figures hésitantes ne sachant où se poser, voire carrément idiotes. À vrai dire, le corps incertain dont fait état l'art de la "postmodernité", cette culture du doute marquant le dernier tiers du 20<sup>e</sup> siècle, ne surgit pas *ex nihilo*. Il est, avant tout, un résultat : le signe que le corps est une formule instable, figure qui esquive, s'échappe parfois, que l'on ne saurait représenter sans douter bientôt de la valeur de ce qu'on représente. »

**Paul Ardenne, *L'Image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions du Regard, 2010, p. 8-10.**

■ « Helena Almeida laisse souvent entendre qu'il n'y a aucune différence entre son œuvre et l'image fluctuante de son corps, même si celle-ci n'est pas totalement elle. "Mon œuvre est mon corps, mon corps est mon œuvre", dit-elle. Cette conception de son travail confère à l'image de son corps une énorme flexibilité et un champ très vaste, et puisque le corps est un contenant qui accueille des expériences sur les modes de performance de l'être, son art présente de façon dramaturgique et vivante une véritable anthologie des façons d'habiter l'espace d'une image. Ou, comme elle le dit encore : "Souvent, j'ai envie de me transformer en quelque chose d'autre. Quand je le fais dans un tableau, la toile devient moi-même." Ainsi explore-t-elle très explicitement la continuité qui existe entre elle-même et son art dans deux séries, *Pinturas habitadas* (Peintures habitées, 1975-1977) et *Desenhos habitados* (Dessins habités), 1977, cette dernière se composant de photographies de ses dessins complétés par du crin de cheval, parfois cousu à la surface de la photographie. Dans *Tela habitada* (Toile habitée, 1976), elle reprend une œuvre de 1969, *Tela rosa para vestir* (Toile rose à vêtir), pour la mettre en mouvement. Cette œuvre, l'une des rares à avoir été réalisée en dehors de son atelier, est une photographie en noir et blanc de l'artiste vêtue de blanc, portant une toile vierge à la manière d'un homme-sandwich, marchant en souriant dans un parc ou un jardin devant des végétaux. Cette photographie d'un tableau sans image porté par une femme qui elle-même devient l'image laisse penser que l'image photographiée d'une jolie femme en blanc prend le pas sur toute image peinte qu'aurait pu créer la femme en question. Helena Almeida comparera

plus tard *Tela habitada* au *Printemps* de Botticelli, parce que la femme sort d'un jardin verdoyant. Cependant, cette œuvre ne se contente pas de renvoyer à la tradition de la peinture – dans laquelle la femme est réduite à l'état d'objet à voir –, elle expose aussi l'économie de l'image photographique de la femme. Cela me rappelle une publicité pour Coca-Cola qui circulait à l'époque ("*I'd like to teach the world to sing...*" – "j'aimerais apprendre au monde à chanter...") : en présentant la volonté de la photographie d'occuper sa place dans une économie visuelle préexistante (qui s'étend de Botticelli à Taylor Swift), Helena Almeida illustre dans *Tela habitada* la boucle visuelle qui réunit l'image photographique idéalisée (et marchandisée) de la femme blanche et la mascarade que cela constitue. C'est le terrain qu'a exploré de façon si convaincante l'artiste Cindy Sherman, à laquelle Helena Almeida est d'ailleurs souvent comparée. Mais si Cindy Sherman expose dans son œuvre les modes de substitution de la féminité blanche qui lui permettent d'assumer toute une série de personnages (hommes et femmes, acteurs professionnels, images de l'histoire de l'art, personnes "ordinaires"), Helena Almeida s'intéresse davantage à la manière dont l'espace de la photographie habite la peinture. »

**Peggy Phelan, « Helena Almeida : l'espace en bordure de l'image », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 191-192.**

■ « C'est ainsi que la photographie fut d'abord, pour ces pratiques de *mise en acte* du geste de l'artiste, un simple moyen documentaire d'enregistrement, de reproduction, d'archivage, d'exposition du travail, en lui-même singulier, éphémère, unique dans l'espace et le temps. L'important y était alors l'acte artistique en lui-même, la mise en jeu du corps, le rituel scénique devant les spectateurs, et la photo (comme le film, ou plus tard comme la vidéo) n'était que secondaire : une simple opération de mise en mémoire que certains n'hésitaient d'ailleurs pas à considérer comme une négation ou comme un détournement du sens premier du travail qui tiendrait tout entier dans son statut de pur événement se déroulant ici et maintenant entre partenaires présents et ne devant avoir aucune extériorité ni postériorité, censé disparaître et se consumer avec l'acte même, sans laisser de trace.

Évidemment, ici aussi, à côté de ce radicalisme simple, on a vu rapidement se mettre en place des expériences d'art corporel et de performance faisant délibérément appel aux pratiques photographiques. Soit qu'il s'agisse d'intégrer la prise de vue photographique à l'action corporelle elle-même : Gina Pane qui exécute ses actions *devant* un public et avec une photographe, selon un programme de déplacements, de cadrages, de rythmes, de prises de vue, très précisément déterminé et commandé : "La photographe, c'est mon pinceau", dit-elle. Soit qu'il s'agisse de concevoir l'action en fonction de sa captation photographique : Gina Pane, encore, qui conçoit et exécute certaines blessures sur son corps – tailladant le lobe d'une oreille d'un coup de lame de rasoir, se piquant l'intérieur d'un bras à l'aide d'épines de rosier, – *en fonction* des possibilités "expressives" du gros plan photographique, qui isole tel fragment du corps, nous en approche au plus près, voire le magnifie ou l'amplifie relativement. De même

utilisent les effets du gros plan (fascination – répulsion) des artistes comme Vito Acconci (vues détaillées de ses *Trade Marks*, des traces de morsure qu'il impose à son propre corps, ou à celui des autres) ou comme Dennis Oppenheim (très gros plan de ses rognures d'ongles qu'il arrache en frottant son doigt sur un vieux plancher plein d'échardes).

Soit encore qu'il s'agisse de transposer sur son propre corps des processus strictement photographiques : ainsi Dennis Oppenheim et son *Reading Position for 2nd Degree Burn*, action réalisée en juin 1970 où l'artiste expose pendant plusieurs heures son torse nu au soleil, d'abord en posant un livre ouvert (intitulé *Tactics !*) sur sa poitrine, ensuite en enlevant le livre, qui laisse donc sur la peau brûlée la trace de sa présence : un rectangle blanc (une ombre en négatif sur une peau rougie. Oppenheim a ainsi fait de son propre corps, de sa peau impressionnée, une véritable pellicule photographique sensible à la lumière. [...])

On le voit, toutes ces pratiques contemporaines (art conceptuel, environnemental, corporel, événementiel), bien que parties des antipodes de la figuration réaliste et de l'idée de représentation achevée, finissent toujours, malgré tout, d'abord par *utiliser* la photo comme simple instrument "de seconde main" (document, mémoire, archive), ensuite par *l'intégrer* (concevoir l'action en fonction des caractéristiques du dispositif photo), puis par s'en imbiber, *s'imprégner de sa logique* (celle de la trace, de l'empreinte, de la marque, etc.), et, enfin, par *renverser les rôles*, par revenir à la photographie même, comme pratique artistique première, qui à son tour empruntera à la logique des arts d'action certains de ses usages créateurs (A. Rainer). »  
**Philippe Dubois, L'Acte photographique, Paris, Nathan, 1990, p. 247-249.**

■ « [...] Gina Pane insiste en effet sur l'idée que "personne ne devrait être frustré de ne pas avoir assisté à l'action", parce que la lecture idéale de celle-ci en est donnée par le point de vue du photographe, lui-même fidèle aux dessins préparatoires : "Les déplacements, les prises de vues du photographe étaient tout à fait visibles au moment même où ils ont été faits ; ils donnaient des indications très précises pour le regard. En définitive, devant ces photographies, il est possible de parcourir ce même itinéraire [...]". Aux spectateurs qui, selon les termes de Bernard Marcadé, peuvent ressentir devant les photographies "comme une nostalgie de quelque chose qui a eu lieu et qui n'est plus", Gina Pane répond qu'ils ne font pas "une deuxième lecture" de l'action, car aux moments des faits "le public se trouv[ait] en quelque sorte dans la chambre noire". Le témoignage de Robert Fleck, qui a assisté en 1978 à une action de l'artiste, conforte cette idée : "À aucun moment l'artiste n'a essayé de parler au public, de communiquer une émotion ou de transmettre un message psychologique ou autre, car Gina Pane, contrairement aux autres artistes de la performance, ne s'adressait jamais verbalement au spectateur. D'une certaine manière, son action aurait aussi bien pu se dérouler dans la plus parfaite intimité. Ainsi les rares gestes, particulièrement réfléchis et lents de l'artiste, acquéraient la force d'images mentales potentialisées par la présence d'un public." Selon cet observateur, le geste est déjà image et l'action,

par son déroulement – sa lenteur notamment –, semble se prêter aux contraintes de la fixation de cette représentation. Gina Pane sait à l'avance quelles photographies elle souhaite obtenir et les réalise devant le public. À l'étude des clichés et des dessins préparatoires de *Azione sentimentale* donnée à la Galerie Diagramma à Milan le 9 novembre 1973, la ressemblance est en effet troublante : cadrages identiques, plans rapprochés, couleurs épurées, tout l'univers plaqué sur le papier par Gina Pane réapparaît sous forme de photographies.

Conformément à ce qui est suggéré par l'artiste, l'action ne diffère pas de son scénario – un ensemble d'images arrêtées – et n'interfère en rien dans son contenu que l'on pourrait nommer *iconique*.

Ceci explique pourquoi Gina Pane peut déclarer avoir "une pratique picturale du corps". À Bernard Marcadé, elle confie que Françoise Masson [sa photographe] se considérait comme "son pinceau" et compare son propre travail à la peinture de Fra Angelico. Autant d'éléments qui rendent plus troubles la place et le statut du processus photographique : il ne se définit pas ici comme une "instance intériorisée" *a posteriori* qui "remimétise" son référent, lui faisant intégrer par là l'histoire de la représentation. Gina Pane déclare son corps représentation comme préalable et le compare directement à d'autres corps peints. Elle suggère l'idée qu'il s'agit avant tout pour elle – en direct comme en différé – de se manifester comme une image vivante. »

**Sophie Delpeux, Le Corps caméra. Le Performer et son image, Paris, Textuel, 2010, p. 87-88.**

■ « Dans deux brillants essais datant des années 1930, "Petite histoire de la photographie" et "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanique", Walter Benjamin défend l'idée que tous les arts visuels en viendront à être vus, interprétés, appréciés et absorbés par la photographie. On a rendu hommage à juste titre aux analyses de Benjamin, qui a anticipé une culture postmoderniste dominée par les copies, les écrans et les simulacres, mais, dans cette vision de la photographie, Helena Almeida retient aussi un élément essentiel qui reste en grande partie sous-estimé. Benjamin fait remarquer en effet que la photographie ne se contente pas de dévaluer l'aura des arts plastiques, elle transforme aussi l'espace géométrique, le volume et l'échelle. Par exemple, une photographie des pyramides égyptiennes et une photographie d'une bague peuvent être de même dimension : les objets voient leurs dimensions rétrécir ou augmenter en fonction du format de la photographie. Pour Helena Almeida, cette déconnexion entre l'espace géométrique et l'espace photographique fait de la photographie un médium idéal pour explorer les fractures parfois très profondes qui séparent la vie émotionnelle intérieure et l'image visible extérieure. Dans une série de 1981 intitulée *Negro agudo* (Noir aigu), quatre grandes photographies de 213 x 123 cm situent la dynamique du gigantisme et de la miniaturisation en relation avec le gouffre qui sépare l'émotion intérieure et l'image extérieure. Vêtue d'une immense robe noire, plaçant l'appareil photo au niveau du sol, Helena Almeida crée une série de portraits dans lesquels elle semble avalée par ses vêtements et repoussée jusqu'aux limites

du champ de l'image. À la manière de Winnie dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, qui s'enfonce toujours plus profondément dans un énorme tas de sable, Helena Almeida devient une minuscule tête au-dessus d'un énorme corps en forme de tache. "Mon corps est comme un tronc, un réceptacle des émotions." Ces émotions "personnelles" remplissent le corps et en effacent les particularités. Dans ces quatre photographies, son corps nage en effet dans une mer amorphe qui le chahute et le bouscule tandis qu'il maintient sa minuscule tête à la surface. »

**Peggy Phelan, « Helena Almeida : l'espace en bordure de l'image », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 192-193.**

■ « Dans un post-scriptum inédit à son deuxième livre d'artiste (*Hand*, 1988), Coplans note : "Dans ces images la main est transformée du simple fait de son isolement du reste du corps et elle est représentée dans une taille bien plus grande. Le spectateur n'a pas conscience du reste du corps auquel la main appartient, l'isolement de la main faisant disparaître l'évidence du lien. Les images sont marquées par l'isolement, le grossissement, et le cadrage réalisé à la façon de l'imagerie *one shot*, qui est une convention de l'art moderne abstrait." Les mains parlent. Il en est même une qui sourit. Dans tous les cas, l'interprétation est laissée au spectateur-lecteur. Le "buisson de la généalogie terrestre" est un libre réseau d'associations généré par les variations d'une morphologie expressive. De cette époque datent de nombreuses "études" en photocopie qui constituent un relais ou un supplément, mécanique et graphique des images photographiques. Celles-ci, dans leur singularité, résistent à l'articulation syntaxique, comme une main, isolée, livrée à sa propre mobilité, se détache de l'organisme. Mais le geste fixé en une figure, par l'effet de l'arrêt photographique, est une ouverture à la parole, comme la main, libérée de la fonction locomotrice, en se spécialisant dans la préhension nutritive, a libéré la bouche pour la parole. Mieux encore, ce geste, isolé, gratuit, est devenu la parole. Une parole visualisée, chiffrée, ouverte, à son tour, aux multiples rebonds de l'interprétation. Une écriture.

Chez l'artiste, l'écriture se transforme en dessin, et le dessin en écriture. Les enlumineurs médiévaux transformaient le dessin des lettrines en figures ornementales. On retrouve dans les figures photographiques de Coplans la fantaisie et la délicatesse ornementales des images calligraphiées. Avant de fixer un geste ou une posture devant l'objectif, il commence souvent par dessiner et composer la figure sur papier. Il joue alors sur la manière dont la ligne, commune au tracé et à l'écriture manuscrite, occupe et active l'espace de la page. Pour Coplans, choisir la photographie comme outil artistique signifiait retrouver une tradition dans laquelle l'image est une inscription graphique avant d'être une composition ; dans laquelle il est question d'écriture plus que de peinture, d'occupation graphique de la page plus que de composition d'un tableau ou de fabrication d'une image-objet. »

**Jean-François Chevrier, « John Coplans, la vie des formes », in *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 111-112.**

■ « L'image performée relève d'une esthétique qui n'appartient pas à un moment historique particulier ni à un courant de pensée, mais relève plutôt d'une "manière de faire" avec la photographie. La photographie en tant que pratique (savoir-faire, style, etc.) n'est pas ici en jeu. La manière de faire est en revanche *grosso modo* toujours identique : programmer et exécuter une action (adopter également une attitude expressive) dans le champ visuel d'un appareil ou d'une chambre photographique et l'enregistrer. La "scène" interprétée peut être de nature très diverse, c'est en elle que l'image trouve son intérêt, et non dans l'originalité de son enregistrement. L'image est bien moins "cadrée" qu'"encadrée", ou sens où la définition du cadre opère comme périmètre (une servitude) et non comme effet de cadre. L'acteur, les acteurs, s'installent ainsi dans un encadrement formé par les limites optiques de l'appareillage, comme l'on vient prendre place sur l'espace défini d'une scène de théâtre. L'image performée se donne à penser dans la rencontre entre le point de vue de l'acteur et le spectateur, et non comme la relation entre une chose vue par un photographe et présentée (relatée) à un spectateur comme résultat de cette vision. C'est le photographe en tant qu'auteur de l'opération-regard qui disparaît dans l'image performée. Celle-ci est une photographie à l'envers, pensée, agie et enregistrée par celui qui, le plus souvent, se trouve dans le champ de l'image – cet opérateur déplacé, agissant grâce à un déclencheur à distance ou ordonnant à un collaborateur de presser sur le bouton, forme la figure d'un *regard absent* où l'enregistrement est une fonction. Si le regard n'est pas tout à fait absent, il est un regard-contrôle qui supprime un regard subjectif-créatif. L'image conserve donc cette relation privilégiée entre acteur et spectateur, puisque c'est précisément ce dernier, celui pour qui est calculée "la place regardée des choses" (Barthes), qui compte. L'image performée serait en cela une sorte de théâtre vitré, proche de cette image jouée *in vitro*, pour reprendre l'expression employée par André Bazin pour caractériser une scène de théâtre, qui n'est autre chose qu'un morceau de vie "retranché", "participant encore partiellement de la nature, mais déjà profondément modifié par les conditions de l'observation". Bazin qui cherchait, au début des années 1950, à distinguer le "bon" théâtre filmé du vieux film d'art 1900 et de ses avatars où les ressorts du théâtre ne sont pas convertis d'un point de vue cinématographique. Analysant l'esthétique du "théâtre filmé", c'est chez Jean Cocteau qu'André Bazin identifie ce que nous retrouvons dans l'image performée, et qu'il nomme "parti pris d'extériorité" : le recours à des plans conformes ou "point de vue du spectateur et lui seul ; d'un spectateur extraordinairement perspicace et mis en puissance de tout voir [...]. La caméra est enfin le spectateur et rien que le spectateur". Et, c'est en cela que dans l'image performée, *personne ne regarde à notre place.* »

**Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX<sup>e</sup> siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 31.**

■ « Si les premiers portraits que nous avons réalisés au début de notre pratique filmique en Grèce (1968-73) rendent surtout compte d'attachements affectifs et que leur geste est celui d'une prise de parole spontanée, émue, le double



Desenho [Dessin], 2012  
 Coll. Galeria Filomena Soares, Lisbonne  
 Photo courtesy Galeria Filomena Soares,  
 Lisbonne

autoportrait *Double Labyrinthe* (1976) qui initie une nouvelle étape dans notre pratique, restitue un espace délibérément intérieur, un temps transformé, des événements agis de l'autre côté du miroir. Dès lors, notre scène privilégiée sera celle de l'inconscient et de l'imaginaire.

La mise en place du procédé de la réversibilité des rôles filmante / filmée (nous passons successivement derrière et devant l'objectif) tient d'une intention de démontage de certains schémas idéologiques : bouleverser les rôles figés, abolir les rapports de pouvoir, demeurer *sujet* au sens fort du terme des deux côtés de la caméra. Ainsi l'existence d'un *sujet filmant*, traditionnellement *sujet du désir*, ne suppose plus un *objet filmé / objet du désir*, mais, par un renversement désaliénateur, l'*objet du regard* se transforme à un degré tel par son propre imaginaire, qu'il s'impose comme *sujet regardé*.

Nous introduisons alors le terme "actante" pour désigner notre fonction devant l'objectif – par opposition au terme actrice. Nous intitulos notre cinéma *corporel*. Cinéma du corps révolté mais aussi sublimé, ritualisé, traversé par la réapparition du multiple, du baroque, du magique, de l'archaïque, lieu passionné de la manifestation du dedans, espace mental, imaginaire et projectif. Le corps de l'actante s'ouvre tout entier à l'émergence du moi. Sa représentation est une auto-représentation. Mais cette auto-représentation passe inévitablement et voluptueusement par le regard de l'Autre, celle qui filme, de sorte que le film se construise au carrefour de deux désirs, de deux identités. Rencontre d'inconscients. Entrelacs et chiasme. Miroir réciproque. Cette problématique qui traverse toute la *Tétralogie corporelle* nous a menées à une réflexion renouvelée sur le portrait. Le processus relationnel fait le noyau des *Portraits* de femmes que nous réalisons depuis 1979 parallèlement aux cycles mythologiques de l'*Unheimlich* et des *Hermaphrodites*, même si cette fois-ci les actantes ne participent pas à l'inversion des rôles filmante / filmée pratiquée entre nous.

Au lieu d'identité il vaudrait mieux parler ici de mystère, de glissement dans la pénombre de l'Autre / filmée. Le pouvoir

évocateur de sa présence attirée et attirante devient l'élément structurant par excellence du langage filmique. Fondement de la construction syntaxique de l'œuvre, le "fascinant" opère comme un révélateur à double tranchant : miroir rompu et restitué où on reconnaît à la fois le sujet filmant et le sujet filmé, comme si chacun faisait partie de l'autre. Le portrait s'articule comme un effet de langage à double provenance engendré par une résonance mutuelle profonde. Conjonction dans l'imaginaire. »

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, « Autoportraits / Portraits », in *Portraits / Miroirs*, Cinéma du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1984 (en ligne : <http://www.klonaris-thomadaki.net/portrait.htm>).

## KLONARIS/THOMADAKI MANIFESTE

LE CINÉMA CORPOREL

26 avril – 21 mai 2016  
 à l'auditorium du Jeu de Paume

Programmation : Katerina Thomadaki et Maud Jacquin

À la croisée du cinéma expérimental, du théâtre et des arts plastiques, l'art de Klonaris/Thomadaki a préfiguré, et même influencé, certaines des grandes tendances qui ont transformé ces différents champs. En associant la présentation de leurs films, performances et installations à de nombreuses rencontres et conférences, cette rétrospective veut souligner l'importante contribution artistique et théorique de ces artistes et apporter un nouvel éclairage sur les multiples facettes d'une œuvre à la fois poétique et résolument politique.

# ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

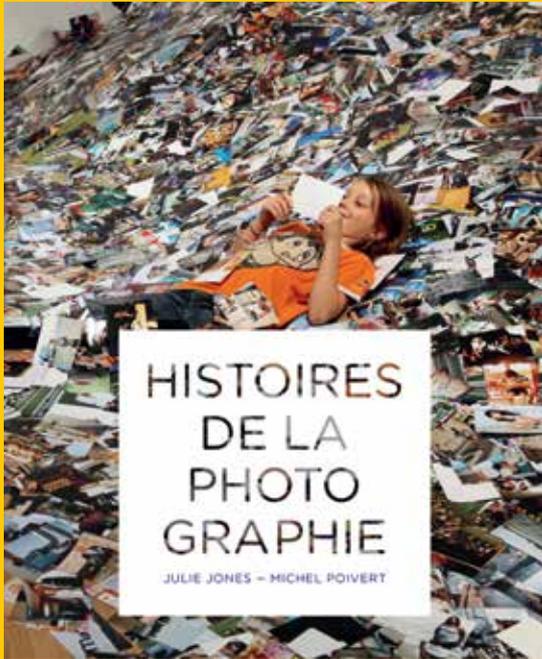
## SORTIR DE LA PEINTURE OU ENTRER DANS LE TABLEAU

- DEZEUZE Daniel, *Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, Paris, Ensba, 2009.
- GINTZ, Claude, *Regards sur l'art américain des années 1960, anthologie critique*, Paris, Territoires, 1988.
- GOLDBERG, Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012.
- GREENBERG, Clement, « La crise du tableau de chevalet » in *Art et culture*, Paris, Macula, 1988.
- KAPROW, Allan, *L'Art et la Vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
- KAPROW, Allan, « L'héritage de Jackson Pollock », in LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- KLEIN, Yves, « Conférence en Sorbonne » [1959], in HARRISON, Charles, WOOD, Paul (dirs.), *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.
- MORRIS, Robert, « Anti-form », in *Artforum*, vol. 11, n° 8, avril 1968.
- ROSENBERG, Harold, « Les peintres d'action américains », *Art News*, New York, décembre 1952, repris in HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.
- SANDLER, Irving, *Le Triomphe de l'art américain, les années soixante*, tome 2, Paris, Éditions Carré, 1990.
- OSAKI, Shinichiro, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », in *Gutai*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Paris, 1999.

- *Gutai*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.
- *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, ENSBA, 2001.
- HÉLIO Oiticica, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992.
- *Hors limites. L'Art et la Vie. 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994.
- *Le Nouveau Réalisme*, actes du colloque, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.
- *Les Années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Centre Pompidou, 1998.
- *Lucio Fontana*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
- *Supports/Surfaces*, actes du colloque, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999.
- *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

## IMAGES ET CORPS À L'ŒUVRE

- ARDENNE, Paul, *L'Image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- BÉNICHOU, Anne (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- BOULBÈS, Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- CHEVRIER, Jean-François, *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- DELPEUX, Sophie, *Le Corps caméra. Le Performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.



## HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1945-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », in *Cahiers du Genre*, 2007, vol. 2, n° 43.
- KLONARIS, Maria, THOMADAKI, Katerina, « Autoportraits / Portraits », in *Portraits / Miroirs*, Cinéma du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1984.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts [1990]*, Paris, Macula, 2013.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du Geste*, Arles, Actes sud, 2011.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit [1964]*, Paris, Gallimard, 2002.
- POIVERT, Michel, « La condition moderne de la photographie au XX<sup>e</sup> siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- QUÉLLOZ, Catherine, Yvonne Rainer, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, Dijon, Les Presses du réel / Zurich, JRP | Ringier, 2008.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- VIGARELLO, Georges, CORBIN, Alain et COURTINE, Jacques (dirs.), *Histoire du corps*, Paris, Point, 2011.
- Cindy Sherman, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2006.
- *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2011.
- *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- *Esther Ferrer*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL / Rennes, Frac Bretagne, 2014.
- *Gina Pane*, Nantes, musée des Beaux-Arts, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
- *La Performance : vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les Presses du réel / Nice, Villa Arson, 2013.
- *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
- *Lorna Simpson*, Paris, Jeu de Paume / Prestel, 2013.
- « Performances », *Arpture Magazine*, n° 221, hiver 2015.
- *Performing For the Camera*, Londres, Tate Publishing, 2016.
- *Valie Export*, Montreuil, Édition de l'œil, 2003.

# PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition, les présentes pistes sont organisées en trois thèmes mettant en perspective les contenus développés dans les parties précédentes de ce dossier et complétés de ressources pédagogiques :

- « De la fenêtre au châssis, du cadre à l'espace »
- « L'espace de l'atelier »
- « Le corps à l'œuvre, gestes et processus »

## DE LA FENÊTRE AU CHÂSSIS, DU CADRE À L'ESPACE

« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) ». [Leon Battista Alberti, *De Pictura*, livre I (1435), Paris, Macula, 1992, p. 115.]

« Ce dont il est question ici, c'est d'un pur anéantissement de la métaphore albertienne de la fenêtre. Le châssis est visible, mais comme s'il était le squelette de ce corps, autrefois inamovible, de la peinture. » [Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 24.]

« J'ai commencé par un langage familier [...]; mon but n'était pas de faire de l'art abstrait, et peu à peu, tous ces éléments sont sortis du tableau. Ensuite, la toile a commencé à s'autodétruire. C'était une sorte de destruction, une nécessité d'en finir avec la peinture [...]. Ainsi naîtront ces œuvres, comme une fenêtre qui s'ouvre, une persienne qui s'enroule, une toile qui s'étire [...]. Je parle de destruction de la peinture parce que la toile finit par être anthropomorphe. Elle a fini par s'identifier à moi. » [« Conversation between Helena Almeida and María de Corral », in María de Corral (dir.),

*Helena Almeida*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, p. 171-172, citée par Cornelia Butler, « La toile habitée d'Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 83.]

■ En lien avec la série des œuvres *Sans titre* d'Helena Almeida réalisée en 1968-1969, revenir sur la conception du tableau et de l'espace pictural dans l'histoire de l'art occidental.

– Observer comment Helena Almeida remet en question les différentes composantes de la peinture. Définir les termes châssis, toile, cadre, support, monochrome.

– Étudier le rôle de la fenêtre dans les œuvres suivantes :

- Albrecht Dürer, *Autoportrait au paysage*, 1498 (Madrid, musée du Prado);
- Rogier van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge*, 1435-1436 (Bruges, Groeningemuseum);
- Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier*, 1805 (Vienne, musée du Belvédère);
- René Magritte, *Les Promenades d'Euclide*, 1955 (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art);
- Ellsworth Kelly, *Window*, *Museum of Modern Art, Paris [Fenêtre du musée d'art moderne, Paris]*, 1949 (collection particulière);

- Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914 (Paris, Centre Pompidou);
- Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920 (Paris, Centre Pompidou);
- Helena Almeida, *Sem título* [Sans titre], 1969 (p. 37).

Comment apparaissent les fenêtres dans ces œuvres ? À quoi servent-elles ? À délimiter un cadre ? À donner à voir le paysage et l'illusion de la profondeur ? À représenter la peinture elle-même ainsi que sa structure ?

– En se référant à la citation précédente d'Alberti, expliciter le rapprochement entre le cadre d'un tableau et le cadre d'une fenêtre. En quoi la notion de « fenêtre ouverte » est-elle liée à la conception illusionniste de la représentation classique ? Observer comment certains artistes du XX<sup>e</sup> siècle s'en sont écartés en mettant en avant la planéité de la surface picturale ou la matérialité du support lui-même.

■ Prolonger l'analyse autour des notions de châssis et de cadre, à partir des œuvres ci-dessous :

- Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'œil. The Reverse of a Framed Painting*, 1668-1672 (Copenhague, Statens Museum for Kunst);
- Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Les Attributs du peintre*, XVII<sup>e</sup> siècle (Valenciennes, musée des Beaux-Arts; en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC7V5WM64&SMLS=1&RW=1382&RH=754>);



*Sem título* [Sans titre], 1968  
 Coll. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto  
 Photo : Filipe Braga  
 © Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

- Philippe Gronon, série *Versos*, 2005-2013 (en ligne : <http://www.philippegronon.com/en/84-philippe-gronon/œuvres-works/122-versos-en>);
- Daniel Dezeuze, *Châssis avec feuille de plastique tendue*, 1967 (Paris, Centre Pompidou);
- Helena Almeida, *Sem título* [Sans titre], 1968 (Porto, Fondation Serralves; en ligne : <http://www.serralves.pt/fotos/uploader/FS%200748.jpg>).
- Quel rapport peut-on établir entre le châssis d'un tableau et le châssis d'une fenêtre? Quel artiste les fait se confondre? Relever les différents médiums utilisés par les artistes.
- Distinguer les représentations picturales de châssis en trompe-l'œil, les photographies et les présentations de châssis comme œuvre.
- Pourquoi est-il intéressant de représenter ou de montrer le cadre lui-même? Que cela souligne-t-il de sa fonction? Pourquoi représenter ou présenter le tableau de dos? Sur quoi cela met-il l'accent? Que peut-on voir sur ou à travers le châssis et l'envers de la toile?
- Faire des recherches sur le modernisme (voir notamment le texte de Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet », p. 15-16 de ce dossier) et sur le mouvement Supports/Surfaces (voir p. 17-18). Vous pouvez aussi vous appuyer sur cette citation, à propos de l'œuvre d'Helena Almeida mentionnée ci-dessus : « Un châssis tournant le dos au spectateur apparaît discrètement recouvert d'un voile

diaphane, translucide, qui fonctionne à la fois comme une suggestion quasi immatérielle de la peinture, peinture suspendue (un écran, en tout cas), et comme une toile transparente. C'est-à-dire, celle qui laisserait voir, dans son envers, le châssis, et qui exhiberait ainsi non pas la peinture elle-même, mais plutôt son autre côté "occulte", ou alors la pure matérialité de ce qui la soutient : le châssis, l'envers de la toile. » [Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 25.]

■ « Dans *Tela habitada* [Toile habitée], 1976, série de neuf photographies en noir et blanc, elle [Helena Almeida] marche autour du châssis et traverse la "scène" créée par les barres de bois avant d'en sortir par la gauche. Son regard fixe l'objectif, défiant presque le spectateur de s'opposer à sa sortie. » [Cornelia Butler, « La toile habitée d'Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 85.]

- Analyser dans la sélection d'œuvres ci-dessous la manière dont le corps interagit avec le ou les cadres :
- Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650 (Paris, Musée du Louvre);
- Helena Almeida, *Tela habitada* [Toile habitée], 1976 (p. 39);

- Pere Borrell del Caso, *Échapper à la critique*, 1874 (Madrid, collection Banco de España);
- Orlan, *Tentative de sortir du cadre*, 1965;
- Saburo Murakami, *Traversée de 21 châssis en bois tendus de papier kraft couvert de poudre d'or*, 2<sup>e</sup> exposition d'art Gutai, 1956;
- Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1961.
- Étudier également ci-dessous comment les lignes s'émancipent du cadre et se déplacent progressivement de l'espace pictural vers l'espace réel :
- Helena Almeida, *Desenho habitado* [Dessin habité], 1975 (p. 19);
- Eva Hesse, *Hang Up*, 1966 (Chicago, Art Institute);
- Richard Tuttle, *Wire Piece*, 1972.

Vous pouvez également vous référer à l'analyse suivante : « À partir de 1969, l'artiste a commencé à produire une série, à plusieurs titres surprenante, de dessins sculpturaux. Des dessins qui sautent hors du papier en se projetant vers l'extérieur. La réalisation formelle est une *trouvaille*, dans la mesure où elle se produit à travers l'utilisation de crins de cheval qui prolongent hors du papier, avec une grande proximité de couleur et d'épaisseur, des lignes dessinées à l'encre de Chine. L'effet plastique n'aurait pu être plus efficace. En vérité, ces dessins, avec leurs extensions, permettent à la ligne de sauter, comme animée d'une vie propre, et de se prolonger (idéalement sans limites) à l'extérieur de la surface du papier jusqu'à l'espace du spectateur, comme une forme qui se libère. La *libération de la forme* est, dans une large mesure, le thème par excellence du travail d'Helena Almeida. » [Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 26-28.]

- Développer cette réflexion en étudiant la démarche de l'artiste brésilien Hélio Oiticica et de l'allemand Franz Erhard Walther (voir notamment la rétrospective de ce dernier au WIELS à Bruxelles en 2014).



Sem título [Sans titre], 1968  
Coll. Fundação de Serralves –  
Museu de Arte Contemporânea,  
Porto  
Photo : Filipe Braga © Fundação  
de Serralves – Museu de Arte  
Contemporânea, Porto

■ Envisager les liens et les différences entre la notion de cadre en peinture et la notion de cadrage en photographie. Organiser une séance à partir de la « Boîte photo » n° 3 du musée français de la Photographie (contact : [alguerry@cgg1.fr](mailto:alguerry@cgg1.fr)). L'activité intitulée « Recadré » permet, à partir de photographies pour lesquelles plusieurs recadrages sont proposés, de formuler des éléments de description et des hypothèses sur le contexte de réalisation ou d'usage de l'image. Le principe reposant sur des élargissements successifs du cadre, les images sont dévoilées progressivement à mesure du déroulement de l'activité. Des précis lexicaux et textes de références accompagnent l'activité.

■ Réaliser l'activité en ligne sur la plateforme éducative des Rencontres photographiques d'Arles : « Briser le cadre ». Cet atelier prend la forme d'un laboratoire de création visuelle où les arts plastiques sont conviés : photographie, dessin, collage, peinture, découpage. Il propose de créer des environnements graphiques imaginaires autour d'une image, en abordant la notion photographique du hors-champ ([www.latelierdesphotographes.com](http://www.latelierdesphotographes.com)).

■ En utilisant un logiciel de traitement d'images comme Gimp ou Photoshop, proposer aux élèves de concevoir des montages numériques dans lesquels ils feront « sortir du cadre » un élément de l'image.  
Vous pouvez consulter les sites :

– <http://www.1point2vue.com/une-photo-qui-sort-du-cadre/>;  
– [http://www.reduts.fr/atea\\_photo/oob.html](http://www.reduts.fr/atea_photo/oob.html).

■ Analyser la planche de bande dessinée extraite de *La Rubrique-à-brac, taume 2* (1971) de Gotlib, consacrée à l'étude de la girafe (en ligne : <http://gemeart.tumblr.com/post/41680244412/la-girafe-des-dingodossiers-gotlib>). Comment l'auteur joue-t-il avec les cadres nécessaires à la narration séquentielle ? Comment, dans cette planche, les débordements hors des cadres amènent-ils à une imbrication des notions d'espace et de temps ? La comparer avec le travail d'Almeida (qui lui est contemporain). Quels sont leurs points communs ? Dans quelle mesure peut-on dire que les deux auteurs jouent avec les caractéristiques propres à leur forme d'expression artistique ?

■ Composer en binôme une série de photographies : l'un des élèves est mis en scène avec un cadre (un cadre en bois, un carton découpé, l'encadrement d'une porte, les pieds et le plateau d'une table...), en adoptant une posture et une expression adéquates pour donner à voir les expressions suivantes : être dans le cadre, être au centre du cadre, déborder du cadre, traverser le cadre, s'échapper du cadre, être hors cadre... L'autre élève choisit le cadrage et réalise la prise de vue.

■ Helena Almeida privilégie la couleur bleue dans ses œuvres. Étudier le rôle de cette couleur et sa relation à l'espace dans l'œuvre des artistes suivants :

- Giotto di Bondone, *Fresques de la basilique Saint-François, Assise*, 1290;
- Wassily Kandinsky, *Paysage à la tour*, 1908 (Paris, Centre Pompidou);
- Yves Klein, *IKB 3, Monochrome bleu*, 1960 (Paris, Centre Pompidou).

– Que représente le bleu dans les fresques de Giotto ? Il est le premier artiste à substituer le bleu à la couleur dorée pour représenter le ciel. Quelle idée l'or symbolisait-il ? Pourquoi était-il surtout utilisé dans les scènes religieuses ? Pourquoi le bleu l'a-t-il remplacé ? Quelle valeur acquiert-il dès lors ?

– En quoi Wassily Kandinsky, dans le *Paysage à la tour*, reprend-il la conception du bleu développée par Giotto ? À quoi cette couleur est-elle associée dans cette toile ? Dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Kandinsky affirme que le bleu est une couleur « céleste » et « calme », qui « agit sur l'âme » et représente « l'infini ». En quoi cette œuvre correspond-elle à cette définition ?

– Yves Klein utilise cette couleur dans son travail de façon prédominante dès 1955. De quel type de bleu s'agit-il ? Est-il clair, sombre, intense ? Peut-on établir un lien entre sa façon de l'appliquer sur la toile et celle de Giotto ? Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante : « [...] j'ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint-François, des fresques scrupuleusement monochromes unies et bleues [...]. En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuages, cette intention est tout de même bien monochrome. » [Yves Klein, « Conférence en Sorbonne », 1959, in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie*, 1900-1990, Paris, Hazan, 1997, p. 885.]

– Peut-on distinguer des motifs figuratifs dans la toile de Klein ? Des nuances sont-elles perceptibles dans la surface colorée ? Se renseigner sur l'abréviation « IKB » employée dans le



*Tela habitada* [Toile habitée],  
1976  
Collection CAM – Fundação  
Calouste Gulbenkian, Lisbonne

titre. Quelle signification a ce bleu pour Yves Klein ? Quelle est sa fonction ? Quel rôle jouent les bords du tableau ? – Analyser cette citation de Klein : « Le bleu n'a pas de dimensions, il est hors de dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces prépsychologiques, le rouge par exemple présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles ou tangibles, d'une manière psychologique, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a, après tout, de plus abstrait dans la nature tangible et visible. » [Yves Klein, « Conférence en Sorbonne », 1959, in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie*, 1900-1990, Paris, Hazan, 1997, p. 886.]

■ Poursuivre l'analyse de l'espace dans les œuvres d'Helena Almeida :

- Helena Almeida, *Sem título* [Sans titre], 1968 (p. 38) ou *Sem título* [Sans titre], 1969 (p. 10);
- Helena Almeida, *Pintura habitada* [Peinture habitée], 1976-1977 (p. 15);
- Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior* [Étude pour un enrichissement intérieur], 1977-1978 (p. 18).
- De quelle façon Helena Almeida joue-t-elle avec la référence aux monochromes de Klein ?
- Observer comment la surface de la toile et l'espace pictural semblent s'ouvrir, glisser, se déchirer. Que voit-on apparaître alors ? Quel autre médium est utilisé ? En quoi l'ajout de peinture

bleue vient-il perturber la perception de l'espace ?

- Dans *Estudo para um enriquecimento interior* [Étude pour un enrichissement intérieur] (1977-1978), le bleu passe de la toile à la bouche d'Almeida. Quelle impression avons-nous ? En quoi peut-on établir un lien entre cette façon de passer de l'extérieur à l'intérieur, de la toile au corps, et l'ensemble de l'œuvre d'Almeida ?
- Poursuivre la discussion à partir de la citation suivante : « J'utilise le bleu car c'est une couleur spatiale. Si j'appliquais du vert ou du jaune, ce serait un désastre. Ou du marron. Il faut que ce soit du bleu. Parfois, j'applique du rouge ; c'est une teinte qui a d'autres significations, celle de la lourdeur notamment. Je l'utilise lorsque je ne veux pas représenter l'espace. J'utilise le bleu pour montrer l'espace ; ou lorsque j'ouvre la bouche, là j'applique du bleu. C'est vraiment l'espace, avaler la peinture, faire entrer l'espace dans la peinture. C'est s'emparer de la peinture... Il faut que ce soit du bleu. » [« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 132-133.]
- Mener des recherches sur l'œuvre de l'artiste Lucio Fontana, notamment ses œuvres intitulées *Concetto spaziale* [Concept spatial], dont la découverte a été décisive pour Almeida dans les années 1960.

■ Mettre en lien les photographies de la série des *Pinturas habitadas* (1975-1977 ; p. 40), dans lesquelles Helena Almeida se met en scène avec un miroir, avec les œuvres suivantes :

- Le Parmesan, *Autoportrait dans un miroir convexe*, 1523-1524 (Vienne, Kunsthistorisches Museum);
- Johannes Gump, *Autoportrait au miroir*, 1646 (Florence, Galerie des Offices);
- Jacques Henri Lartigue, *Mon autoportrait*, Rouzat, 1923 (voir le dossier documentaire consacré à l'artiste sur le site du Jeu de Paume);
- Florence Henri, *Autoportrait*, 1928 (en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume);
- Ilse Bing, *Autoportrait au Leica*, 1931 (en ligne : <https://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=16712>);
- Dieter Appelt, *Autoportrait au miroir*, 1978 (en ligne : <http://www.photoarago.fr/Archive/27MQ2PKLZGTJ/26/Autoportrait-au-miroir-2C6NUoOA12TS.html>);
- Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979 (en ligne : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-1>).
- Quel rôle joue le miroir dans la réalisation de ces autoportraits ? Pourquoi les artistes choisissent-ils de le représenter dans leurs œuvres ? Dans quels cas est-il utilisé afin de transformer ou déformer leur reflet ? Pour créer une illusion spatiale ? Un dédoublement de l'espace ? Une mise en abyme de l'œuvre d'art elle-même ?



– En quoi le travail d’Helena Almeida peut-il se distinguer du genre traditionnel de l’autoportrait ? Vous pouvez faire référence à la citation suivante : « Je suis un creux dans l’atelier, je fais tout mon possible pour m’y fondre. Mais ce ne sont pas des autoportraits. Mon corps est un véhicule, ainsi chacun est libre de s’y identifier. » [Helena Almeida in Frédérique Chapuis, « Ne pars pas mon amour », *Télérama Sortir* n° 3196, 13 avril 2011.]

■ Ressources en ligne :

- Dossier documentaire de l’exposition « Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940 » au Jeu de Paume, 2015 : [http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire\\_FlorenceHenri.pdf](http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_FlorenceHenri.pdf)
- Diana C. Du Pont, « Le miroir et l’identité de soi », magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/>
- Élisabeth Wetterwald, « Histoires de portes et de fenêtres de Duchamp à nos jours » : <http://www.eliwetterwald.com/histoires-de-portes-et-de-fenêtres-de-duchamp-à-nos-jours-wetterwald/>

L’ESPACE DE L’ATELIER

- « MMA : Helena, vous connaissez cet atelier depuis toujours. HA : Oui, depuis toujours, c’était celui de mon père, qui était sculpteur. J’ai commencé à y venir à l’âge de sept, huit ans. Mon père m’emmenait à l’atelier, je restais là à regarder, ou à servir de modèle. Il me posait sur un piédestal et disait “mets tes mains comme ça, ou comme ceci”, et je le faisais. Mais je n’ai jamais voulu faire de la sculpture. J’ai toujours préféré le dessin ou la peinture. » [« Une conversation qui ne s’achève jamais. Helena Almeida s’entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 129.]
- À partir des citations suivantes et en s’appuyant sur les images d’Almeida, expliquer le rôle de l’atelier dans son œuvre.
  - « Chez Helena Almeida, le désir de transformation se produit à l’intérieur de l’atelier, dans les limites de ses matériaux et des forces qu’elle peut mettre en œuvre avec son corps. Les images qu’elle crée offrent une sorte de fenêtre photographique sur le monde de ses activités. » [Cornelia Butler, « Hors champ : la toile habitée d’Helena Almeida », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 84.]

- « L’atelier est le cadre qui, constamment, constitue son image, en dedans et en dehors d’elle-même. » [Peggy Phelan, « Helena Ameida : Les espaces en bordures de l’image », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 189.]
- « Lorsque j’ai utilisé des miroirs, on voyait aussi mon atelier. Mon atelier est en moi. J’absorbe l’atelier » [« Une conversation qui ne s’achève jamais. Helena Almeida s’entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 132.]
- Retracer l’histoire de l’atelier d’Helena Almeida. Quand et pour quelle raison a-t-elle commencé à y venir ? De quelles manières cette expérience initiale a-t-elle pu jouer un rôle dans sa pratique ?
- Visionner le reportage consacré à l’atelier d’Helena Almeida en 2005 à l’occasion de la Biennale de Venise : <https://www.youtube.com/watch?v=WVJ8gFEfKR4>

- Revenir sur les représentations et les conceptions de l’atelier dans l’histoire de l’art, en distinguant plusieurs approches :
  - L’atelier comme lieu d’enseignement et d’émulation :
    - Pietro-Francesco Alberti, *Académie de Peintres*, 1584 (Paris, ENSBA);



*Pintura habitada* [Peinture habitée], 1975  
Coll. Fundação de Serralves –  
Museu de Arte Contemporânea, Porto  
Photo Filipe Braga © Fundação  
de Serralves, Porto

*Pintura habitada* [Peinture habitée], 1975  
Collection Banco Privado Português, S.A. –  
en liquidation, en dépôt à la Fundação de  
Serralves – Museu de Arte Contemporânea,  
Porto

· Léon Cochereau, *Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre-Nations*, 1813 (Paris, musée du Louvre).

Comment l'atelier est-il organisé ?

De quels instruments ou modèles dispose l'artiste ? Est-il seul dans son atelier ? Qui sont les personnes qui l'occupent ? Pourquoi ?

– L'atelier comme espace social et de représentation :

· Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1854-1855 (Paris, musée d'Orsay);

· Honoré Daumier, *Les Critiques (Visiteurs dans l'atelier d'un peintre)*, vers 1862 (Baltimore Walters Art Gallery);

· Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870 (Paris, musée d'Orsay);

· Frédéric Bazille, *Atelier de la rue Condamine*, 1870 (Paris, musée d'Orsay).

Les personnes rassemblées dans ces représentations d'ateliers sont-elles toutes des élèves ou des artistes ?

Qui sont-elles ? Pourquoi sont-elles représentées dans l'atelier ? Où sont présentées et discutées les œuvres d'art au XIX<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi certains artistes jugent-ils alors nécessaire de représenter l'intrusion de la critique dans l'atelier ? Quels sont ceux qui semblent apporter une réflexion critique sur ce changement ? Qu'indique alors la représentation du groupe d'artistes ?

– L'atelier comme lieu de création et de réflexion sur l'art :

· Rembrandt, *Le Peintre dans son atelier* ou *L'Artiste dans son atelier*, 1628 (Boston, Museum of Fine Arts);

· Johannes Vermeer, *Le Peintre dans son atelier* ou *La Peinture*, vers 1670 (Vienne, Kunsthistorisches Museum);

· Théodore Géricault (attribué à), *Portrait d'un artiste dans son atelier*, 1812 (Paris, musée du Louvre);

· Henri Matisse, *Le Peintre dans son atelier*, 1916-1917 (Paris, Centre Pompidou);

· Jackson Pollock photographié et filmé par Hans Namuth en 1951 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ>);

· Bruce Nauman, *Slow Angel Walk (Beckett Walk)*, 1968 (en ligne : [http://ubu.com/film/nauman\\_beckett.html](http://ubu.com/film/nauman_beckett.html));

· Bruce Nauman, *Mapping the studio I et II*, 2001 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=F2aDx-9qDko>).

– Pourquoi, à votre avis, beaucoup d'artistes se représentent-ils seuls ou avec très peu de monde dans leur atelier ? Quelles ressources nécessaires à leur art y recherchent-ils ? Observe-t-on une évolution dans le rapport gestuel et corporel des artistes à leur atelier ?

– Comparer *Le Peintre dans son atelier* de Matisse avec l'œuvre intitulée *Pintura habitada* (ci-dessus à gauche) d'Helena Almeida. Quels éléments ont-ils en commun ? Quelle relation peut-on établir dans les deux cas entre la surface de la toile et le miroir ? Pourquoi l'artiste, dans les deux cas, tourne-t-il le dos au spectateur ? Peut-on interpréter la composition d'Almeida

comme Derain l'avait fait de la toile de Matisse affirmant : « il se peint maintenant derrière ses tableaux, en se plaçant par la pensée derrière lui-même » ?

■ « L'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. De toute évidence, il préexiste aux deux. [...] Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit. » [Daniel Buren, « Fonction de l'atelier », in *Ragile*, tome III, Paris, septembre 1979, p. 72-77; en ligne : <http://2012.monumenta.com/fr/node/357>.]

– Mener une recherche sur les deux artistes suivants et les projets d'ateliers singuliers qu'ils ont développés dans les années 1960 :

· Andy Warhol, *The Silver Factory*, 1964-1968;

· Claes Oldenburg, *The Store*, 1961-1962.

– Quelles caractéristiques ont ces ateliers ? Quels sont les univers auxquels se réfèrent ces artistes ? Peut-on dire qu'ils ambitionnent de produire un art en phase avec le monde contemporain ? Dans quelle mesure cela va-t-il à l'encontre de l'idée traditionnelle que l'on se fait du lieu de création et participe d'une « remise en question de l'atelier » comme l'évoque Buren dans la citation ci-dessus ?

– À la même époque, l'affichiste Raymond Hains déclarait : « Mon atelier c'est la rue ». Expliquez cette citation au regard de son travail. Vous pouvez vous appuyer sur la fiche réalisée par le MAC/VAL (en ligne : [http://www.macval.fr/IMG/pdf/aica\\_thorel-hains-2.pdf](http://www.macval.fr/IMG/pdf/aica_thorel-hains-2.pdf)).

– Relever en quoi ces démarches se distinguent de celle d'Almeida.

■ Lire les extraits des romans d'Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831 (notamment le passage sur l'atelier de Porbus, Paris, Gallimard, 1994, p. 40) et d'Émile Zola, *L'Œuvre*, 1886 (l'atelier du quai Bourbon vu par Christine, Paris, Pocket, 1998, p. 34).



*Sem título*  
[Sans titre], 2010  
Coll. Laurent Fiévet  
Photo Courtesy Galerie  
Filomena Soares,  
Lisbonne

– Quelles images de l'artiste ces deux descriptions proposent-elles ? Quels sont les objets présents dans ces ateliers ? Comment se manifeste concrètement le travail de recherche des artistes ? Étudier particulièrement l'importance de la lumière dans les espaces décrits.

– Pour aborder le genre littéraire de la visite d'ateliers de peintres, consulter le résumé de la communication suivante, en ligne : <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/ext-40-communication-bangou-atelier.html>

– De nombreux ateliers d'artistes ouvrent leurs portes au public en Île-de-France (aux Lilas, à Montreuil-sous-Bois, à Paris : Ménilmontant, Père Lachaise...). Proposer aux élèves de réaliser un reportage photographique ou vidéo sur l'un de ces ateliers et de le présenter en classe.

■ « Je montre ce qui se passe autour d'une photo, notamment le hors-champ. Il y a donc deux espaces, celui de l'atelier et celui de la photographie. » [Helena Almeida citée par Brigitte Ollier, « Helena Almeida, choréphotographe », *Libération*, 5 avril 2011 ; en ligne : [http://next.liberation.fr/arts/2011/04/05/helena-almeida-chorephotographe\\_726818](http://next.liberation.fr/arts/2011/04/05/helena-almeida-chorephotographe_726818).]

– Étudier l'ensemble des œuvres d'Helena Almeida intitulées *Pintura habitada* [Peinture habitée] (p. 40) et réalisées en 1975. Analyser les différents plans de l'image et les espaces représentés. Quels éléments brouillent notre perception

et notre compréhension de l'espace ?

– Où se situe l'artiste ? Où se situe la personne qui prend la photographie ? Où se situe le spectateur ?

– Que regarde l'artiste ? La peinture en train de s'appliquer ou le photographe en train d'enregistrer ce geste ? La trace picturale est-elle dans l'image ou sur l'image ?

– Rapprocher ces images d'Almeida de la photographie de William Wegman, *Untitled*, 1972 (en ligne : <http://www.marcselwynfineart.com/exhibitions/william-wegman-2010/>).

■ Choisir une image de la série *Seduzir* [Séduire] (p. 26 et 29) ou *Sem título* [Sans titre] (ci-dessus) et rédiger différents types de textes qui rendent compte de sa genèse :

- un texte narratif dans lequel les élèves imaginent le déroulement d'une séance de prise de vue,
- un texte argumentatif dans lequel les élèves expliquent pourquoi l'artiste a besoin de travailler dans son atelier pour réaliser ses photographies,
- un texte descriptif dans lequel les élèves exposent ce que peut voir un visiteur qui entrerait dans l'atelier de la photographe lors d'une prise de vue. Vous pouvez vous référer à ces mots d'Helena Almeida :

« HA : [Artur Rosa] est l'autre espace. Il est celui qui était à l'extérieur de moi-même. J'étais fatiguée de faire les deux espaces, et il n'y avait pas moyen d'y parvenir correctement. Puis, soudain, j'ai demandé à Artur de poser sa main sur mon visage et nous

nous sommes photographiés. Ensuite, le pied. Tout a été préalablement dessiné. [...] Artur avait cinq secondes pour me rejoindre. C'était le temps du déclencheur de l'appareil. » [« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 138.]

■ Ressources en ligne

– « L'atelier, carrefour de la société des artistes » et « Le travail en atelier devant le modèle vivant », études proposées par le site « L'Histoire par l'image », en ligne :

<http://www.histoire-image.org>

– « L'atelier de l'artiste contemporain », dossier pédagogique du Centre Pompidou en ligne :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html>

– « L'atelier », *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2014 :

<https://perspective.revues.org/4295>

– « L'atelier d'artiste », article du webmagazine de la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou : <http://www.bpi.fr/arts/latelier-dartiste>

– Film de Sylvain Bergère, *L'Art & la Manière : Helena Almeida, plasticienne*, 2011 : <http://www.arte.tv/fr/l-art-la-maniere-helena-almeida-plasticienne/2988624,CmC=3838320.html>

## LE CORPS À L'ŒUVRE, GESTES ET PROCESSUS

« Je n'ai pas fait la paix avec la toile, ni avec le papier ou un quelconque autre support. Je pense que ce qui m'a fait sortir du support, à travers les volumes, les fils ou bien d'autres formes, c'est cette grande insatisfaction que j'ai toujours éprouvée à l'égard des problèmes d'espace. Que ce soit en les affrontant ou en les niant, ils ont été une véritable constante dans tous mes travaux. Je ne crois pas être loin de la vérité si je disais que je peins la peinture et que je dessine le dessin. » [Isabel Carlos, *Helena Almeida : Dias quase tranquillos* (Des jours presque tranquilles), Lisbonne, editorial Caminho, 2005, p. 13.]

« JR : Mais ce que j'aimerais savoir, c'est si la performance, la partie performative, vous a intéressée, ou si tout cela devait forcément aboutir à une photographie.

HA : Cela devait aboutir à une photographie. La partie performative ne m'intéresse pas. Je voulais peindre en l'air ; réaliser une performance, cela n'avait aucun sens pour moi. Pas plus qu'attraper des fils.

JR : Mais alors, il n'y avait pas de séparation entre la performance, le dessin, la peinture et la photographie, tout était lié. » [« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 134.]

■ À partir du texte ci-dessous, distinguer les grandes catégories de gestes (symbolique, technique, quotidien...) et demander aux élèves de trouver pour chacun d'eux un exemple qu'ils miment devant la classe.

« Le geste, dans son sens abstrait, signifie acte ou action. On parle de geste d'autorité ou de générosité, de faire un beau geste quand on intervient en faveur de quelqu'un. Dans ces cas-là, le geste est un acte symbolique. Le geste peut aussi accompagner la parole, en illustrant

les mots et les idées. Il peut aussi la remplacer totalement, comme le fait le langage des signes pour les malentendants. Dans son "Complément du dictionnaire italien", le célèbre designer italien Bruno Munari s'amuse à répertorier les nombreux gestes qui rythment les conversations des Napolitains. Il souligne ainsi la richesse et la précision du langage gestuel populaire. Dans ces cas-là, le geste est expressif, il est une composante essentielle des rapports humains et permet souvent de se faire comprendre par-delà la barrière de la langue. À l'inverse, le geste dit "technique" est plus spécifique, il est toujours lié à une pratique ou un travail particulier. Le geste technique n'est pas directement impliqué dans les rapports humains, mais plutôt dans ceux qui lient l'homme à son environnement physique. Il concerne toute action sur la matière et entraîne souvent l'usage d'un outil. Le geste technique peut faire l'objet d'une profession, comme celle de peintre, de chirurgien ou de couturier où le savoir-faire est primordial. Mais il trouve aussi sa place dans le quotidien, quand on noue ses lacets, qu'on se brosse les dents, ou qu'on beurre ses tartines. [...] Le geste peut s'appliquer à toutes les choses disponibles dans un environnement commun : corps, objets ou matériaux bruts. Il est alors une expression profonde de l'homme, qui ne passe pas par les codes de la communication, et à travers laquelle il se construit. » [Pierre Charrié, *La Beauté du geste et la machine*, mémoire de fin d'études sous la dir. de Laurence Salmon, École nationale supérieure de création industrielle, Les Ateliers, 2008, p. 7 et 10; en ligne : [http://www.ensci.com/uploads/media/memoire\\_pierre\\_charrie.pdf](http://www.ensci.com/uploads/media/memoire_pierre_charrie.pdf)]

– En lien avec la question du programme de troisième « L'œuvre et le corps », le site des Arts plastiques de l'académie de Poitiers propose une séquence de travail autour des « gestes du quotidien » et de la pratique vidéo (en ligne : [http://ww2.ac-poitiers.fr/arts\\_p/spip.php?article472](http://ww2.ac-poitiers.fr/arts_p/spip.php?article472)).

■ Étudier la manière dont le geste pictural s'affirme dans les productions

artistiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

- Joseph Mallord William Turner, *Pluie, vapeur et vitesse – Le Grand Chemin de fer de l'Ouest*, 1844 ;

- Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950 (en ligne : <http://www.jackson-pollock.org/autumn-rhythm.jsp>);

- Hans Hartung, *Sans titre*, 1955 (en ligne : <http://fondationhartungbergman.fr/wphh/panorama-1945-1959/>);

- Pierre Soulages, *Peinture 220 x 366 cm, 14 mai 1968* (en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cAnpLXz/rynRoRe>);

- Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 130)*, mars 1960 (en ligne : [http://www.yveskleinarchives.org/works/works1\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_fr.html));

- Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962 (en ligne : <http://le-corpus.com/atlas/atlas-going-line.html>).

– Faire des recherches sur les différents processus d'élaboration de ces œuvres et analyser la manière dont la matière picturale est travaillée afin de rendre visible le geste. Distinguer les caractéristiques qui laissent apparaître la matérialité de la peinture et la trace des « outils » nécessaires à leur réalisation. À partir de quel moment s'émancipe-t-on du geste pictural « classique » ? Pour quelles œuvres diriez-vous que le geste, l'acte de peindre lui-même, importe plus que la trace picturale ?

■ Développer la réflexion autour de la notion de « geste » à partir des images suivantes :

- Bruce Nauman, *Art Make-up*, 1967 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=cOB5L89cC8A>);

- Yvonne Rainer, *Hand-Movie*, 1966 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=CuArqL7r1WQ>);

- Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=JQQELIWYn4w>);

- Helena Almeida, *Seduzir [Séduire]*, 2001 (p. 44-45);

- Lygia Clark, *Caminhando* 1964, dont on peut trouver une « réactivation » filmée à l'occasion de l'exposition « Lygia Clark : uma retrospectiva » en 2012 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM>).

Seduzir [Séduire], 2001  
 Coll. Helga de Alvear, Madrid/Cáceres  
 Photo Filipe Braga, © Fundação de  
 Serralves, Porto



– De quels types de gestes s’inspirent ces artistes ? S’agit-il de gestes « artistiques » au sens classique du terme ? Comment exposer des gestes ? Quel est le statut de ces images (documents ou œuvres...) ? Dans le cas de Lygia Clark, l’œuvre existe-t-elle matériellement ? Qu’est-ce qui, alors, atteste de la réalisation de l’œuvre ?

■ Analyser le rapport du corps à l’espace dans les œuvres suivantes :

- Lygia Clark, *Proposição “Túnel”*, 1973-2012 ([https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L\\_OkCI](https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L_OkCI));
- Trisha Brown, *Roof and Fire Piece*, 1973 (en ligne : [http://www.numeridanse.tv/fr/video/2097\\_roof-and-fire-piece](http://www.numeridanse.tv/fr/video/2097_roof-and-fire-piece));
- Valie Export, *Body Configurations*, 1976 (en ligne : <http://www.valieexport.at/en/werke/nach-kategorie/fotografie/>);
- Helena Almeida, *Dentro de mim* [À l’intérieur de moi], 2012 (p. 46);
- Willi Dorner, *Bodies in Urban Spaces*, 2014 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DaMk8qoaJyE>).

– Identifier pour chacune de ces œuvres les éléments qui conditionnent les gestes réalisés et définir le rapport qu’entretient le corps à l’espace.

– Observer les caractéristiques et l’accrochage de l’œuvre d’Almeida citée ci-dessus et présentée dans l’exposition (série, format, type et hauteur d’accrochage).

– Quelle place tient le spectateur dans chacune de ces œuvres ?

– Peut-on aisément définir à quel domaine artistique appartiennent ces

œuvres ? En quoi peut-on dire que les frontières entre les différents médiums se brouillent ?

■ Trisha Brown est une danseuse et chorégraphe américaine qui a commencé à travailler dans les années 1960.

Dans la pièce intitulée *It’s a Draw* (New York), elle se met en scène et est filmée par une caméra située au-dessus d’elle. Le film de cette performance (2008) au Walker Art Center est consultable en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=U7DQVW6qRq8>).

– Les gestes de Trisha Brown sont-ils ceux d’une danseuse traditionnelle ? Quels instruments utilise-t-elle ? Comment ? À quoi font-ils référence ?

– Quel rôle tient la caméra ? Quelle forme son cadre reprend-il ? Trisha Brown est-elle toujours dans le cadre ?

– Quels liens peut-on trouver entre ce travail et celui d’Helena Almeida (place du corps, cadre, usage de la couleur, rôle de la vidéo...)?

■ Les dessins constituent pour Helena Almeida un travail préparatoire nécessaire à la réalisation de ses œuvres. Plusieurs sont visibles dans cette exposition, notamment *Estudos para a série “Seduzir”* [Étude pour la série « Séduire »] (2002 ; p. 33). Que nous apprennent-ils sur la manière de procéder d’Helena Almeida ? À quoi nous donnent-ils accès ?

– Inviter les élèves à relever sur un carnet par des croquis, des notes écrites ou des

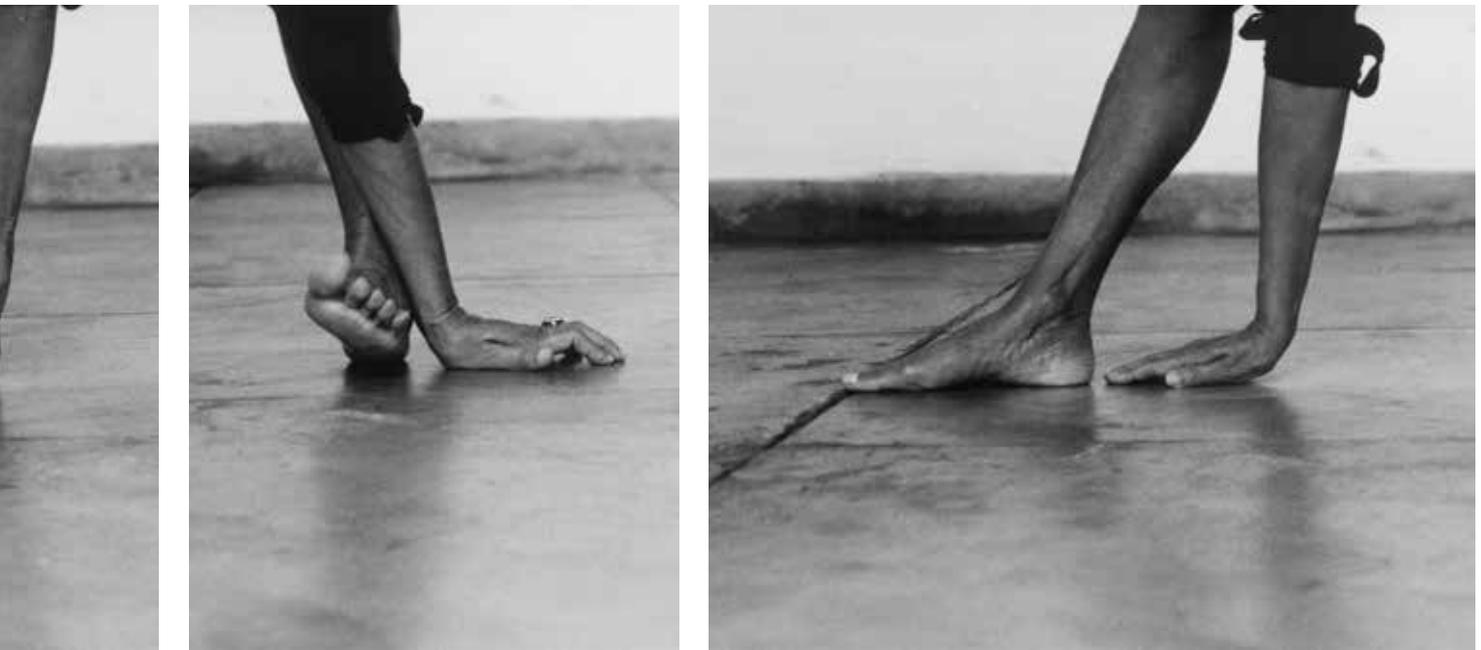
photographies, l’ensemble des gestes ou des actions qu’ils effectuent le matin du lever à leur arrivée en classe. Trouver une forme adéquate pour retranscrire et présenter l’effet de succession (carnet, papier accordéon, accrochage en série, diaporama, flip book...).

– « Proposer aux élèves d’inventer leurs codes pour écrire leur danse ; dans un deuxième temps, on peut regarder différents types de notations : Laban, Benesch... Passer par un travail d’écriture de la phrase chorégraphique permet de préciser les positions, les directions, ce qui ne fonctionne pas dans les transitions. » [Dossier pédagogique. « Images de danse, danse en images », proposition des Rencontres de la photographie d’Arles et du Festival de Marseille « Danse et arts multiples », 2015. Voir aussi le dossier numérique en ligne sur la médiathèque du Centre national de la danse « Notation du mouvement » (<http://mediatheque.cnd.fr/?+-Laban-Rudolf-+>).

■ Le chorégraphe Joao Fiadeiro s’inspire du travail d’Helena Almeida pour sa pièce, *I am here*, 2003 (en ligne : <https://vimeo.com/116156883>).

– Quels « mouvements chorégraphiques » caractérisent cette mise en scène ? Que fait le danseur ? Peut-on parler de mouvements, de poses, d’actions ? Y a-t-il des liens entre les différentes actions ?

– Lister les différents types d’images de corps qui apparaissent dans la chorégraphie (ombre, projection, dessin).



– Le spectateur ne peut pas voir l'ensemble des gestes, mais seulement les traces laissées par ces actions. Rechercher les œuvres d'Almeida qui travaillent ces mêmes approches.

■ Définir la notion de processus et étudier son statut dans les arts visuels.

– Envisager une séquence en classe à partir des photographies de Dora Maar qui témoignent des étapes de la création de *Guernica* de Picasso en 1937 (en ligne sur le site [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)). Observer les clichés un à un, puis les classer de façon à ce que l'on obtienne une séquence qui témoigne de l'évolution du travail du peintre. Que permettent-ils de savoir concernant la manière de travailler de Picasso ? Peut-on deviner cela à la simple observation de l'œuvre finale ?

– Poursuivre avec le film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot (1955). À votre avis, pour quelles raisons Clouzot a-t-il choisi Picasso pour réaliser ce film ? Quelles sont les qualités du travail artistique du peintre qu'il met en avant ? Quel plaisir le spectateur trouve-t-il à regarder ce film ? S'appuyer sur la phrase dite par Picasso au milieu du film : « Il faut pouvoir montrer tous les tableaux qui sont sous le tableau. » Ce film ajoute une dimension supplémentaire à la peinture, laquelle ?

Vous pouvez prolonger en vous appuyant sur les pistes pédagogiques réalisées par Boris Henry, enseignant et pédagogue du cinéma ([http://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/le\\_mystere\\_picasso.pdf](http://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/le_mystere_picasso.pdf)).

– Visionner le film d'animation *La Linea* d'Oswaldo Cavandoli, dont on peut trouver une compilation d'extraits en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=Cm-LZLjLOTtE>).

Identifier les différents protagonistes de cette série. Quel rapport entretiennent-ils l'un envers l'autre ? Quels effets comiques relatifs au fait de réaliser une œuvre sont exploités par l'auteur ? Observer *Estudo para um enriquecimento interior* [Étude pour un enrichissement intérieur] (1977-1978 ; p. 18) d'Helena Almeida. De la même manière que pour *La Linea*, identifier les protagonistes. Retrouve-t-on exactement les mêmes rôles ? Qu'est-ce qui diffère ? Dans quelle mesure peut-on dire que l'œuvre d'Helena Almeida ne renvoie qu'à elle-même ?

– Au regard de l'ensemble des œuvres abordées au cours de cette séquence, s'interroger sur les manières dont une œuvre peut témoigner du processus de sa réalisation. Analyser le rôle que joue la photographie dans cette volonté d'évoquer l'œuvre en train de se faire chez Almeida. Observer comment la mise en série y participe.

Vous pouvez vous appuyer sur l'extrait suivant : « Ce sont donc les processus et les protocoles de la peinture elle-même en tant qu'acte qui deviennent les éléments de ce récit dramatisé par l'ensemble de l'œuvre. Et l'œuvre, examinée dans son ensemble, renvoie constamment aux aventures qui se déroulent de l'autre côté de la toile mais que, grâce à la photographie, nous pouvons observer comme si elles étaient représentées de

façon réaliste, ou naturaliste. » [Bernardo Pinto de Almeida, « Signes d'une écriture immobile », in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 29-30.]

– Prolonger ce travail autour du processus de création avec l'analyse des œuvres suivantes :

· Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961 ;

· John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971.

Faire une recherche sur le terme de « tautologie ». Dans quelle mesure ces œuvres en sont-elles ? Trouver parmi les réalisations d'Almeida des œuvres qui procèdent du même principe.

■ Envisager une visite transversale autour du thème de la représentation du corps dans les expositions « Helena Almeida. Corpus » et « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard ».

– Comment les corps apparaissent-ils dans les images de ces deux artistes ? Dans quelles conditions et quels contextes ? Procède-t-on dans les deux cas à des mises en scène ? Les individus sont-ils toujours identifiables ? Les corps ont-ils une individualité ? Quel rôle joue l'espace environnant dans la représentation des corps et des gestes ?

– Parcourir les deux expositions et rechercher des images dans lesquelles les gestes paraissent soumis ou au contraire luttent contre les contraintes ? Y-a-t-il des images où les corps vous semblent libérés ? De quoi ?

■ Travailler à partir d'œuvres d'artistes qui se mettent en scène afin d'interroger la représentation du corps féminin :

- Valie Export, *Erwartung*, 1976;
- Matha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>);
- Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980;
- Lorna Simpson, 1959-2009, 2009 (en ligne : <http://www.lsimpsonstudio.com/#s=0&mi=22&pt=1&pi=10000&p=1&a=1&at=0>).

– Définir ce qu'est un stéréotype. Quels sont ceux auxquels ces images se confrontent ? Identifier dans ces œuvres des gestuelles stéréotypées. Comment ces artistes en jouent-ils ? Dans quelle mesure les remettent-elles en question ?

– À propos de l'œuvre *Ouve-me* (1979; p. 25) le commissaire d'exposition João Ribas parle de « chef-d'œuvre du féminisme portugais de l'art contemporain », ce à quoi Helena Almeida répond : « C'est possible, mais je ne le vois pas ainsi. » [« Une conversation qui ne s'achève jamais. Helena Almeida s'entretient avec Marta Moreira de Almeida et João Ribas »], in *Helena Almeida. Corpus*, Paris, Jeu de Paume / Porto, Fondation Serralves / Bruxelles, WIELS, 2016, p. 134.]

Développer une argumentation pour défendre chacun de ces points de vue. En quoi ce travail peut-il être interprété comme une œuvre féministe ? Peut-on établir un lien entre cette série de photographies et le contexte politique portugais entre 1933 et 1974, date de la Révolution des œillets ? Peut-on plus largement évoquer les restrictions mises en place par une dictature (remise en question de la liberté d'expression, censure, répression) ?

– Vous pouvez vous référer à la performance de l'artiste Esther Ferrer, *Intime et personnel*, datant de 1977 (en ligne : <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/243?lang=fr>) et analyser cette citation : « Amorcée avec le mesurage de son propre corps nu, inscrivant à même la peau les références correspondantes (de la circonférence de la tête ou du genou au tour de poitrine), cette performance avait pour intention de

“résister au processus de normalisation des anatomies et de faire sentir, au spectateur, la puissance du regard disciplinaire”. Élargissant désormais à des spectateurs l'expérience de la codification de leur propre corps (mais aussi de leur mise à nu dans tous les sens du terme, amenés à s'exposer au regard du sexe opposé, comme à celui du même sexe). Esther Ferrer étend l'appréhension du corps sexué à une question ontologique, où la corporéité dépasse la sphère du strict féminin et masculin. » [Patricia Brignone, « Esther Ferrer : ma non-philosophie, de art à zaij », dans *Esther Ferrer*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, Rennes, Frac Bretagne, 2013, p. 65 et 67.]

– Prolonger la réflexion autour du travail photographique de John Coplans qui, lui aussi, se met en scène. Analyser la manière dont le cadrage, l'éclairage et la présentation des œuvres contribuent à déjouer les stéréotypes du nu masculin. En quoi cette œuvre invite-t-elle, comme certaines pièces d'Helena Almeida, à reconfigurer et repenser les images du corps ?

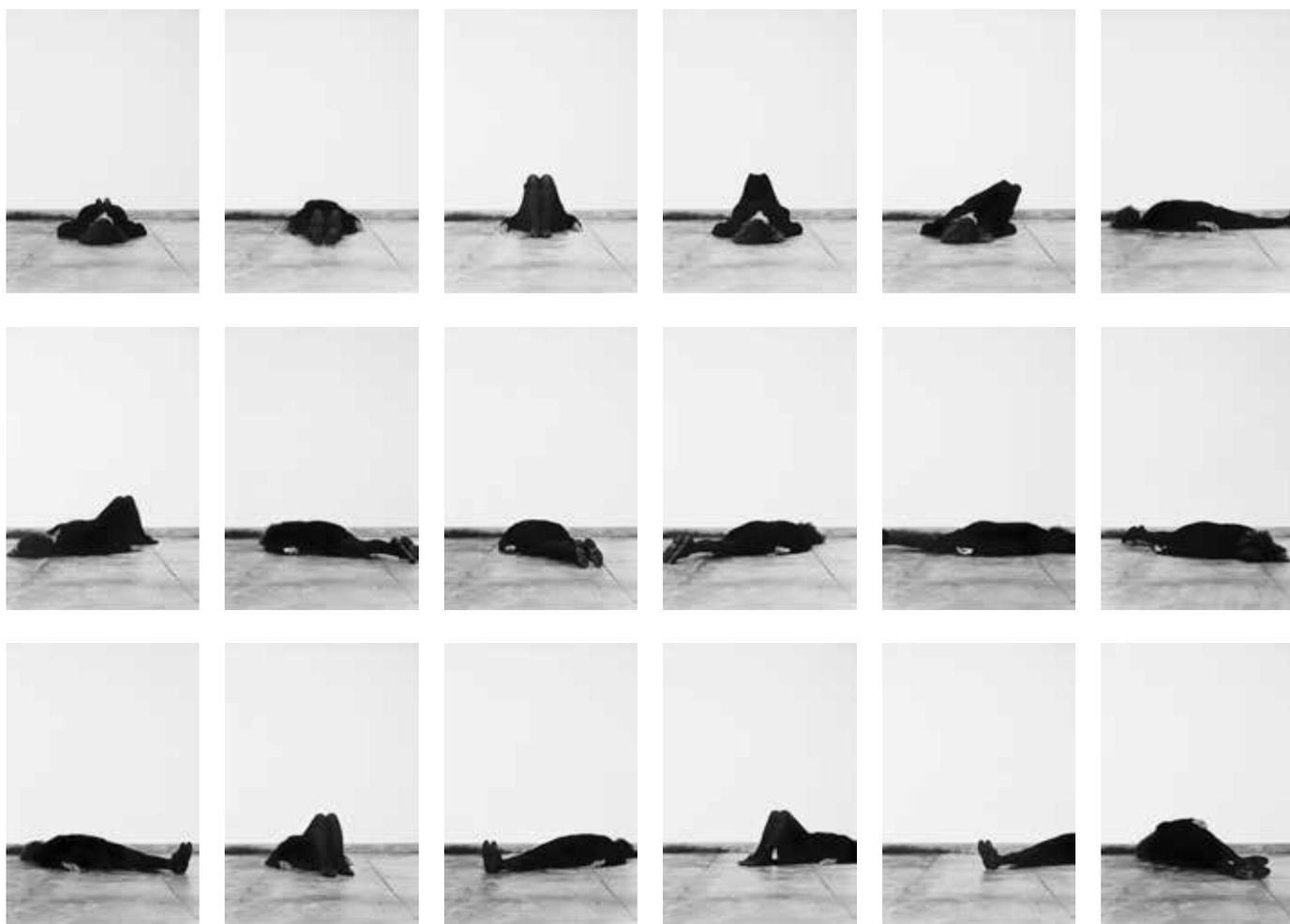
■ Ressources en ligne :

- Le laboratoire du geste : <http://www.laboratoire dugeste.com> (notamment les textes théoriques des rubriques « Geste » et « Activités »).
- Le « geste » est au programme de l'agrégation d'arts plastiques depuis septembre 2015. Voir le document en ligne de l'université Paris 8 Vincennes pour la préparation au CAPÈS externe d'arts plastiques 2015-2016 : [http://www2.univ-paris8.fr/sufice/IMG/pdf/brochure\\_master\\_meef\\_et\\_prepa\\_a\\_l\\_agreg\\_arts\\_plastiques\\_2015-16.pdf](http://www2.univ-paris8.fr/sufice/IMG/pdf/brochure_master_meef_et_prepa_a_l_agreg_arts_plastiques_2015-16.pdf)
- Marie Rousseau, « Le geste dans les pratiques numériques » : <http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/actualites/actualites/article/le-geste-dans-les-pratiques-numeriques-bibliographie.html>
- Georges Vigarello, « Le corps et le mouvement, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », conférences du Louvre en ligne : <http://www.louvre.fr/le-corps-et-le-mouvement-xve-xxe-par-georges-vigarello>

- Enregistrements de la journée d'études « Image et corps » au musée Rodin à Paris en 2014 : <http://www.musee-rodin.fr/fr/agenda/activite/image-et-corps>
- « Le corps dans l'œuvre », dossier pédagogique du Centre Pompidou, en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>
- Parcours « Le corps dans l'œuvre » au musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice : [http://www.mamac-nice.org/francais/pedago/Fiche\\_corps.pdf](http://www.mamac-nice.org/francais/pedago/Fiche_corps.pdf)
- Dossier pédagogique du Musée de Sérignan « Images du corps, vertiges et vestiges » : [http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts\\_plastiques/serignan/Image-du-corps-dossier-pedagogique.pdf](http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/serignan/Image-du-corps-dossier-pedagogique.pdf)
- Dossier « Bouge ton corps », pistes pédagogiques : [http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/APL/BEF\\_Evreux\\_files/Bouge%20ton%20corps.pdf](http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/APL/BEF_Evreux_files/Bouge%20ton%20corps.pdf)

■ Autres ressources pédagogiques :

- Philippe Thiébaud, *Le Corps. Histoire des arts à l'école*, Paris, musée d'Orsay / Hachette, 2011.
- Nicolas Thély, *Corps, art vidéo et numérique*, Paris, CNDP, 2005.



*Dentro de mim*  
[À l'intérieur de moi], 1998  
Coll. particulière

## RENDEZ-VOUS

**I mercredis et samedis, 12 h 30**

les rendez-vous du Jeu de Paume :  
visite commentée des expositions  
en cours

**I mardi 23 février, 18 h et 19 h**

les rendez-vous des mardis jeunes :  
visite de l'exposition par João  
Ribas, suivie de la projection dans  
l'auditorium du documentaire *Helena  
Almeida. Pintura habitada* de Joana  
Ascensão (2006, 50 min)

**I mercredi 24 février, 19 h, à la**

**Fondation Calouste Gulbenkian**

table ronde dédiée au travail de  
Helena Almeida et de Julião Sarmento,  
en présence de João Ribas, Julião  
Sarmiento et Ami Barak, commissaire  
de l'exposition « Julião Sarmento »  
à la Fondation Calouste Gulbenkian  
Adresse : 39, boulevard de la Tour-  
Maubourg, Paris 7<sup>e</sup>

**I samedis 27 février, 26 mars et 30 avril,**  
15 h 30

les enfants d'abord ! : visite-atelier  
pour les 7-11 ans sur le thème  
« Variations sur le cadre »

**I samedis 5 mars, 2 avril et 7 mai,**  
15 h 30

les rendez-vous en famille : un parcours  
en images pour les 7-11 ans et leurs  
parents

**I mardi 26 et mercredi 27 avril,**  
14 h 30-17 h 30

12-15ans.jdp : stage d'expérimentation  
autour de la production et de l'édition  
d'images pour les 12-15 ans, sur le  
thème « Des gestes et des cadres »

(en partenariat avec le Centre  
national de la danse)

**I mardi 26 avril, 18 h**

les rendez-vous des mardis jeunes :  
visite commentée des expositions  
par un conférencier du Jeu de  
Paume

## PUBLICATION

**I Helena Almeida. Corpus**

Textes de Bernardo Pinto de Almeida,  
Cornelia H. Butler, Peggy Phelan et  
entretien de l'artiste avec João Ribas  
et Marta Moreira de Almeida  
Jeu de Paume / Fondation Serralves /  
WIELS, versions française, anglaise  
et portugaise, 232 pages, 22,4 x 28 cm,  
39 €

## RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes  
éducatives peuvent consulter le site  
Internet du Jeu de Paume pour plus  
d'informations sur les expositions,  
mais aussi sur l'ensemble de la  
programmation présente, passée  
ou à venir.

Retrouvez également, dans les  
rubriques « Éducatif » et « Ressources »,  
des documents, des interviews,  
des enregistrements sonores de  
séances de formation, de conférences,  
colloques et séminaires.

[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)

Des entretiens filmés et des articles  
se trouvent également sur le magazine  
en ligne du Jeu de Paume :  
[lemagazine.jeudepaume.org](http://lemagazine.jeudepaume.org)

## INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris  
+33 1 47 03 12 50  
mardi (nocturne) : 11 h-21 h  
mercredi-dimanche : 11 h-19 h  
fermeture le lundi et le 1<sup>er</sup> mai

## expositions

**I plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €**  
(billet valable uniquement à la journée)

**I accès libre aux espaces de la  
programmation Satellite (entresol  
et niveau -1)**

**I mardis jeunes : accès libre pour  
les étudiants et les moins de 25 ans  
inclus le dernier mardi du mois,  
de 11 h à 21 h**

**I accès libre et illimité pour les  
détenteurs du laissez-passer du Jeu  
de Paume**

## rendez-vous

**I accès libre sur présentation  
du billet d'entrée  
aux expositions ou du laissez-passer,  
dans la limite des places disponibles**

**I sur réservation :**

· les rendez-vous en famille :

[rendezvousenfamille@jeudepaume.org](mailto:rendezvousenfamille@jeudepaume.org)

· les enfants d'abord !

[lesenfantsdabord@jeudepaume.org](mailto:lesenfantsdabord@jeudepaume.org)

· 12-15ans.jdp :

[12-15ans.jdp@jeudepaume.org](mailto:12-15ans.jdp@jeudepaume.org)

**I projections seules : 3 €**

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#Almeida

Retrouvez la programmation complète,  
les avantages du laissez-passer et toute  
l'actualité du Jeu de Paume sur :  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)  
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné  
par le **ministère de la Culture  
et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent  
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume  
bénéficient du soutien de **Neuflyze Vie**, et de la  
**Manufacture Jaeger-LeCoultre**, mécènes privilégiés.



Commissaires de l'exposition : Marta Moreira  
de Almeida et João Ribas

Exposition organisée par le Museu de  
Arte Contemporânea de Serralves, Porto,  
en collaboration avec le Jeu de Paume et WIELS,  
Centre d'art contemporain, Bruxelles.



Neuflyze Vie apporte un soutien particulier  
à l'exposition « Corpus »



Dans le cadre du Printemps culturel  
portugais à Paris.



En partenariat avec :

**ANOUS PARIS**

**arte**

**marie claire**

**STYLIST**  
MAGAZINE



Remerciements à : **HÔTEL CHAVANEU . . . .**

Couverture : *Seduzir* [Séduire], 2002  
Coll. CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne  
Photo José Manuel Costa Alves, courtesy CAM - Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisbonne

Mise en page : Didier Pavois  
© Jeu de Paume, Paris, 2016