

Traduction d'un article paru dans la revue américaine *Art International*, volume XXII, Février 1978. Catalogue du Musée de Toulon. 1980.

Peintures récentes par Elwyn Lynn.

Février 1978

En 1976, alors qu'elle peint pour son exposition à la Max Hutchinson Gallery de New York, Hélène Valentin s'installe à Artpark, au nord de l'Etat de New York, où elle produit, à l'aide de fusées éclairantes, une série d'écrans et signaux de fumée sur un fond d'escarpement et de talus. Cachées parmi les pierres, les fusées flamboyantes répandent une lumière radieuse et rutilante sur les nuages de fumée qu'elles dégagent et transforment le paysage en un chaos volcanique. Ces rayons de lumière, ces nuages d'opale en dérive, s'accordent bien avec les tableaux du peintre : on y retrouve le même intérêt pour l'éphémère et le flux, le fondu et la fluidité.

Par la suite, Hélène Valentin découvre dans l'ouvrage de Mai-Mai Sze, *The Tao of Painting* (Bolinggen/Princeton University Press), un soutien conceptuel et philosophique, surtout dans le chapitre qui compare le taoïsme à la pensée d'Anaximandre, de Pythagore, et d'Héraclite dont les idées sur l'instabilité et le changement se résument en ce dicton que connaît toute personne cultivée : On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve. Les artistes ont été stimulés et encouragés par toutes sortes de conceptions philosophiques, valables ou non, qui ne fournissent aucun critère d'évaluation à leur art en tant que tel. S'il est pertinent de citer Héraclite ici, c'est peut être parce que comme lui, Valentin s'intéresse à l'être et au devenir, comme à l'instabilité et aux définitions dans un monde où tout est flux.

Toutefois, dans ses tableaux, Hélène Valentin ne se contente pas d'enregistrer le flux ; elle a souligné dans *The Concept of Tao*, la section

qui traite des rites culturels de propitiation et de célébration. Les rites étaient des actes de vénération, et sa peinture aussi est un acte de vénération, non pas pour quoi que ce soit de vague ou de soporifique, mais pour ce qui élargit notre conscience, aiguise notre perception et créé un sentiment d'harmonie malgré le caractère transitoire des formes de la réalité. Elle approuve l'idée que les rites «étaient aussi des tentatives pour ramener le ciel sur terre, car on les élaboraient selon les rythmes de transformation du ciel et de la nature, dans l'espoir de voir régner pareil ordre et pareil harmonie dans la société». En effet, les peintures de fumée que produisit Valentin à Artpark parvinrent un instant à unir ciel et terre.

Pourtant, ces peintures sont beaucoup plus que des représentations rythmiques du flux ; elles ont pour sujet le caractère insaisissable des surfaces, leurs titres se rapportent souvent à l'eau, à ces surfaces multiples et changeantes, car les surfaces de Valentin parlent du visible et de l'invisible. Elles sont les emblèmes des états passagers, mais afin de les présenter comme telles, elles suggèrent sans la montrer de façon manifeste une permanence. Obstruer, verser, faire couler goutte à goutte, laver avec de l'acrylique des toiles posées à même le sol de l'atelier, ce travail produisit des tableaux riches en subtilités mouvantes et en nuances fugitives. Ces zones teintées, glacées, inondées sont d'une inconstance protéenne et, comme la peinture orientale, elles sont envahies de collines et vallées et elles évoquent un espace infini. Des formes amorphes fluent et refluent, parfois avec violence, parfois quasiment inaperçues. Ça et là, tel des signaux issus de la terre, rayons et fissures de lumière surgissent brusquement.

Dans la plupart de ses tableaux qui présentent, comme ces fumées, des tracés verticaux, voiles légers, cascades de couleur, l'harmonie se trouve compromise par le mouvement latéral. Ce qui nous laisse perplexe, c'est que cet accord malaisé parvienne à évoquer la permanence et l'idée que le flux obscurcit tout ce qui est fondamentalement immuable. Le flot semble traverser une infra-surface continue, car à la différence d'autres œuvres d'abstraction lyrique, ces tableaux ne présentent guère de

surfaces lisses mais tourmentées, toutes en vallons et collines qui fascinent le regard. A propos de *The Skin of Water is a Mirror* (1974) appartenant à la collection *Power Gallery of Contemporary Art*, Al Brunelle écrivit qu'à la longue, les rythmes se libèrent pour « monter à une surface ondoyante qui inclut ses sources structurales» (*Art in America*, mars/avril 1975)



«Cet effet est le plus évident dans *The Skin of Water is a Mirror*, dont la partie gauche, pommelée et tapageuse mêle des beiges, des ocres et des fleurs de pêcher à une nuage nacré de gris, colorié et muable, situé au centre pour aboutir, sur la droite, à une opalescence étonnante où les teintes délicates chatoient comme une lumière de bougie sur la soie moirée».

Ses œuvres ont suscité tant de commentaires allusifs et imagés que l'on pourrait croire qu'elles servent surtout à déclencher une espèce de rêverie picturale et un abandon mystique à de vagues concepts à propos du temps et de l'eau, des eaux actives, des marées. Elles ressemblent, en effet, à cette eau que Stephen Daedalus décrit ainsi : « Fatiguée, l'eau se tait. Elle coule en murmurant, elle coule en largeur, fontaine d'écume flottante, fleur qui déferle ». Mais, malgré ce discours subjectif qui rendit compte de l'exposition de 1977, une approche plus analytique reconnaissait que jamais ces tableaux n'entraient par un ciel

pour sortir par l'autre. April Kingsley (*Arts Magazine*, avril 1977) écrit : «La chaleur de *Winds and Hill*, les fumées rouges à Artpark aussi bien que l'obsession de l'eau, tout cela rappelle peut-être un aspect de son expérience (précisément un séjour en Afrique du Nord).



Dans le contexte de ses peintures rouges et brûlantes, on pense aux tentes arabes, légères et décorées, aux soleils intenses de l'équateur, aux maisons d'argile qui se fondent dans un paysage brûlé de soleil, aux tempêtes de sable, aux ciels rouges qui dominent les sables du désert...» Mais elle parla aussi de l'amalgame de la terre, du monde végétal et de l'atmosphères en un vaste et unique organisme et du «potentiel de continuité latérale» des peintures à panneaux verticaux (les Nomadics) qui permettent aux espaces intermédiaires – ceux du mur de la galerie – de participer au processus de perception.

Il y eut un autre changement de ton lorsque John Russell écrivit dans le *New York Times* (1<sup>er</sup> avril 1977) : «En ce qui concerne l'eau, eh bien, avec ces vastes toiles la génération actuelle rend hommage à Claude

Monet et à ses nénuphars. Cet hommage consiste en grands tableaux préparés méticuleusement et pourtant chargés d'une émotion spontanée ; il consiste aussi en une succession de grandes colonnes de peintures qui, plaquées sur le simple mur de briques, produisent un agencement rythmique subtil».

Ces peintures étroites et verticales, fixées à plat sur le mur, ressemblaient à des tranches de flux ou à des échantillons de l'indéfini et de l'éphémère, le mur restant une présence immuable. Mais ce ne fut qu'une première impression. Finalement, c'est le flux capté, concentré qui fut «permanent», indiquant la nature changeante et la réalité, et c'est le mur qui fut l'intrus mensonger et artificiel. Et ce n'était pas tout : les murs de la galerie ressemblaient aux souvenirs rétinien, comme si l'on avait regardé fixement des fenêtres verticales lumineuses avant de se tourner vers un tableau «entier» que la mémoire de l'œil découpait alors en segments verticaux.

Ainsi Valentin nous faisait remarquer nos efforts continus pour arrêter le flux et mettre de l'ordre dans tout ce qui semble dispersé, divisé. On pourrait trouver trop complexe cette démonstration, mais elle est fondée sur l'idée que les modes de perception s'inscrivent aussi dans un flux et que la vision n'est pas un regard fixe et attentif ni l'immobilisation de certaines formes. Les images et inventions de Valentin traduisent le caractère insubstantiel des apparences et des réalités. A propos des fumées d'Artpark (*Artitudes*, octobre 1976), Dany Bloch invoque les interventions dans les éléments naturels et remarque : «Son travail porte sur les rapports existant entre un élément fixe, immobile, immuable comme la pierre, et un écran mobile, mouvant, comme la fumée qui finit toujours par être absorbée par le vent, ou comme les vagues de la mer qui se pénètrent, se mêlent et se confondent pour ne plus former qu'une seule nappe d'eau en mouvement perpétuel ... C'est enfin «l'image du flou de notre perception et l'illustration de notre concept de la transformation incessante».

Dans ses «programmes notes» pour le projet Artpark, (un film tourné par Tony Bannon et monté par Henry Jones et Hélène Valentin fut présenté à l'exposition à la galerie Max Hutchinson en 1977), sous le titre de *Time Proposal-Transformation*, Hélène Valentin juxtaposa Présence et Absence, Réel et Irréel, Lumière et Ombre, Transparence et Opacité, Immobilité et Mobilité. Elle disait qu'elle s'intéressait à cette « frontière mince » entre présence et absence, et au chevauchement du réel et de l'irréel, de l'imaginaire et du concret. Comme ses peintures paraissent un écran ou une surface derrière quoi on sent la présence d'une réalité autre, différente, elle annonça son intention de «cacher au moyen d'écrans des parties du paysage – effaçant, révélant, créant des rideaux translucides et sans permanence».

Les notions d'effacement (Robert Rauschenberg), de révélation (Mark Rothko) et le révélateur «slipping glance» (William de Kooning) sont maintenant monnaie courante dans l'art actuel mais dans l'œuvre de H.V., la «frontière mince» entre présence et absence suffit à nous rendre conscients des éléments d'une transformation. Néanmoins, la liste qu'elle fournit de ces éléments tend à obscurcir le fait qu'elle présente tout aussi bien le processus d'une transformation qu'elle place au même niveau que le flux et le temps.

Artpark, à Lewiston dans l'Etat de New-York, est une zone qui longe la gorge du Niagara. Il y a un grand parc plat prolongé par des falaises inégales, le long desquelles serpente la vieille Customs Road (route des Douanes) sur un plateau étroit. Couvert de neige en hiver, exposé aux rafales de vent, c'est un lieu de divertissement pendant les mois d'été où l'on a vu un certain nombre d'artistes construire des objets bizarres ou utiliser le relief naturel, creusant des tranchées, peignant au pistolet des formes sur l'herbe ou perçant des trous. Hélène Valentin choisit l'espace des falaises rugueuses parce que ces formes rudes et inégales étaient l'antithèse des nuages de fumée diaphanes ou opaques, et parce que le vent du fleuve dispersait rapidement la fumée dans des directions souvent imprévisibles. Neige, neige fondante, vent, brouillard (dont Graubner remplit toute une salle) transforment le décor, mais révèlent

généralement un «produit fini», tandis que la fumée unit ce qui se crée à l'acte de création. Les fumées de Valentin furent produites par plusieurs types de fusées éclairantes et de signaux dont on se sert en haute mer en cas de détresse et pour des effets cinématographiques. Le fait que les indiens font des signaux de fumée et que selon le *Livre de L'Exode*, une colonne de fumée fut un guide s'explique sans difficulté : ces formes changeantes, en dérive, attirent l'attention et transforment le paysage sans y être trop étrangères. Dans le film de Valentin, les pierres peuvent prendre la forme d'autels de sacrifice, et la fumée de couleurs qui s'élève derrière les amas de pierres rappelle les rites du feu. La fumée safran, jaune, rose et cramoisie, qu'elle soit en nuage, en lambeaux ou en petits écheveaux met si bien l'accent sur la douce compacité des pierres que l'on pense aux mots de Chaucer - «as still as any stone» (aussi calme que n'importe quelle pierre) - jusqu'au moment où les pierres elles-mêmes sont saisies dans la métamorphose et semblent bouger comme la croûte terrestre dans les régions volcaniques.

Le procédé d' Hélène Valentin a mille visages ; elle révèle le permanent par rapport au transitoire, mais aussi elle montre comment l'un influe sur l'autre et le transmue : la fumée, la peinture, qui semblent en elles-mêmes si éphémères, prennent pourtant consistance tandis que les éléments censés être immuables sont saisis par le flux héraclitéen. Son approche théorique se trouve confirmée par Chuang Tzu : «le Tao ne peut être communiqué ni par les mots ni par le silence. Dans cet état qui n'est ni parole ni silence, on peut appréhender sa nature transcendante», à quoi Mai-Mai Sze ajoute : «on peut définir la peinture comme manifestation de cet état qui n'est ni parole ni silence».

Alors que beaucoup de gens de notre époque hésitent peut être à accepter la réalité des caractères transcendants, il est vraiment vivifiant de découvrir un artiste en pleine activité qui s'intéresse davantage au flux éternel de la nature changeante qu'aux clichés de l'écologie.

Elwyn Lynn.