

ÉTIENNE HATT VALÉRIE BELIN, DÉCONSTRUIRE, DIT-ELLE

VALÉRIE BELIN 2007-2016

MONOGRAPHIE

ÉDITIONS DAMIANI, BOLOGNE, 2017

Valérie Belin, Déconstruire, dit-elle **Interview par Étienne Hatt**

artpress, n°424, Juillet-Août 2015

Qu'il s'agisse de visages, de corps ou d'objets, qu'elles soient en noir et blanc ou en couleurs, les grandes photographies de Valérie Belin font plus qu'arrêter le regard. Elles le troublent en instillant le doute dans la représentation. Le Centre Pompidou consacre une exposition, Les Images intranquilles (24 juin-14 septembre), à l'artiste française née en 1964. La trentaine d'œuvres réunies, issues de séries réalisées depuis 1998, souligne combien Valérie Belin, attachée au médium photographique et à ses évolutions techniques, a été amenée à renouveler sa pratique.

Les Images intranquilles présente des œuvres issues d'une douzaine de séries parmi la quarantaine que vous avez réalisées à ce jour. C'est une exposition transversale mais ce n'est pas une rétrospective. Quel point de vue a été adopté ?

Clément Chéroux, commissaire de l'exposition, a choisi le prisme de l'« inquiétante étrangeté », ou « inquiétante familiarité », un concept freudien. Ce sentiment survient notamment lorsqu'en apercevant son propre reflet dans une vitre on pense tout d'abord qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. On peut effectivement retrouver ce phénomène de non-reconnaissance dans mon travail. Cette notion renvoie ainsi, pour moi, au cliché et au stéréotype. Mes sujets ont tous un statut de cliché, d'image très codifiée. Mais ces clichés se dérobent car on ne reconnaît pas ce que l'on voit. Par exemple, dans les *Mannequins* de 2003, le cliché se trouble, il perd son apparente évidence. La

beauté si reconnaissable se dissout au profit d'une plastique vide accrue par la taille des tirages : regards dépourvus d'expression, peaux trop lisses, modelés aux ombres trop graphiques. Apparaissent le faux, le froid, voire le mortifère.

L'exposition s'articule autour de votre dernière série, les *Super Models*, qui reprend le motif du mannequin de vitrine déjà utilisé. Ce n'est pas la première fois que vous revenez sur un sujet.

Je m'attache à montrer des stéréotypes et à les déconstruire en créant un trouble qui remet en cause leur évidence. Au départ, il s'agissait plus de typologies : les *Bodybuilders* de 1999, les *Black Women*, les *Transsexuels* et les jeunes mannequins d'agence de 2001 photographiés de manière anthropologique. Puis, le mannequin de vitrine s'est imposé en tant que stéréotype par excellence. Finalement, je suis passée de sujets dont on pouvait percevoir l'aspect vivant à des sujets qui l'avaient perdu. On doute de plus en plus de leur réalité. Le mannequin participe de cette logique de désincarnation, de déréalisation et de perte du vivant. En 2003, les mannequins de vitrine étaient photographiés en noir et blanc. La précision était quasi chirurgicale. Cet hyperréalisme avait pour effet paradoxal de déréaliser mon sujet. Aujourd'hui, j'utilise la couleur et la surimpression. Il ne s'agit pas de donner vie à l'inanimé, mais de mettre en place un jeu de miroir qui mine le cliché de l'intérieur. Il est comme exorbité par l'exaltation de sa puissance. L'artifice de la surimpression fait mieux surgir la vacuité du stéréotype.

L'artifice du vivant

La quasi-totalité des photographies de l'exposition figure des visages et des corps humains. Seules trois œuvres, des séries *Meat* (1998), *Engines* (2002) et *Fruit Baskets* (2007), n'ont pas l'humain pour sujet. Quel est leur rôle ?

Celui de contrepoint. Mes photographies de viande, qui évoquent des figures d'écorchés, étaient une manière de montrer, par des chemins détournés, le corps humain. Cette fausse chorégraphie de morceaux inertes devait insuffler de la vie à quelque chose de mort. Le moteur est une nature morte qui tranche avec l'iconographie traditionnelle du genre. C'est aussi le parfait équivalent d'un organe humain. Ces tuyaux et durites restés à l'état brut lui donnent un aspect organique, presque vivant.

Le corps est derrière ces deux images. Qu'en est-il de la corbeille de fruits ?

Son étrangeté est due à la couleur qui donne l'impression que les fruits sont artificiels alors qu'ils sont vrais. Cet artifice fait écho à celui de la danseuse du *Lido* de 2008 ou des *Mannequins* de 2003 avec lesquels elle dialogue dans l'exposition. Elle illustre plutôt l'artifice du vivant.

Le titre de l'exposition, *Les Images intranquilles*, est surprenant venant d'une artiste attachée à l'emploi du terme précis de « photographie », par opposition à celui plus générique d'« image ».

Comment expliquer ce changement lexical ?

Lorsque j'emploie le terme « photographie », je fais plus référence au processus que j'ai choisi comme moyen, qu'au résultat final. Le résultat de la photographie est une photographie, mais c'est aussi une image, au même titre qu'une peinture est aussi une image. Le noir et blanc, ou la métaphore de l'empreinte, n'était en quelque sorte que l'artefact d'un procédé encore très marqué par son caractère « analogique » à l'époque où j'ai commencé à l'utiliser. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, à l'heure du numérique. Il me semble qu'il est plus juste, désormais, de dire qu'on produit « des images » plutôt que « des photographies ». Mon travail est donc sans doute aujourd'hui plus « pictural » que « photographique », mais il l'était déjà à l'origine.

Dans quelle mesure ?

J'ai toujours été attachée à la bi-dimensionnalité de l'image. Cet intérêt est très certainement lié à l'enseignement que j'ai reçu. Très marqué par le modernisme, il interdisait de faire référence à la narration, à l'expressionnisme de l'image ou à la représentation de l'humain. Cette rigueur moderniste a été renforcée par la « théorie » de Marshall McLuhan selon laquelle « le message est le médium ». Cette prise en compte du médium m'a amenée à suivre les bouleversements de la révolution numérique qui ont modifié les enjeux de mon travail.

En quelle année ce passage se situe-t-il pour vous ?

En 2006, quand l'outil numérique, avec la parfaite maîtrise et l'infinie latitude d'interprétation qu'il offre, m'a permis de prendre en compte la couleur. La couleur a introduit une irréalité qui tranchait avec l'hyper-réalité de mes photographies en noir et blanc. Pour paraphraser Roland Barthes, cette vérité du noir et blanc disparaît au profit de la couleur, de son illusion et de son mensonge. Elle agit comme un maquillage, un peu comme un garant de vie sur quelque chose de mort.

Est-ce que le grain a cédé la place à la touche ?

Oui, pendant toute une période, j'ai travaillé exclusivement en noir et blanc. J'ai notamment entrepris de photographier des objets transparents (verres) ou réfléchissants (miroirs), et il m'est apparu qu'il existait une sorte de symbiose entre l'essence purement lumineuse de ces objets et la nature du médium photographique lui-même. La couleur m'a ensuite conduite à des interventions beaucoup plus complexes, et à un travail qui s'apparente aujourd'hui effectivement plus à celui d'un peintre.

Le noir et blanc est pourtant encore très présent.

Ce « passage à la couleur » ne m'a pas fait renoncer pour autant au noir et blanc. Aujourd'hui, je procède généralement à une prise de vue en couleurs, et j'effectue le choix final a posteriori. Certaines séries sont à la fois en noir et blanc et en couleurs, comme *Still Life*, réalisée en 2014. Mais dans cette série, la couleur a le même pouvoir unifiant que le noir et blanc : l'utilisation de dégradés colorés en post-production annule la cacophonie originelle du motif.

Hors contexte

Vos dernières séries tranchent avec celles des années 2000. Votre approche était alors apparemment objective et empruntait au style documentaire. Vos travaux des années 2010 sont visuellement beaucoup plus complexes. Pouvez-vous expliciter ce passage ?

Rester proche de mon outil et de ses changements ontologiques a eu pour effet de complexifier l'image, de produire des images composées de quatre, cinq ou six images superposées pour les premières surimpressions que sont les *Crowned Heads* de 2009. Ensuite, dans les *Brides* et les *Bob* de 2012, j'ai superposé des portraits avec des images de natures différentes. Dans mon travail, la représentation est devenue plus ambiguë, comme pour remettre en cause son évidence ou son appréhension immédiate.

La série *Black Eyed Susan* de 2010-13 pourrait laisser transparaître une fascination pour le sujet.

Je ne suis pas fascinée par le sujet. J'essaie de le déconstruire, mais uniquement par le travail de la forme, non par un commentaire univoque. Pour les *Black Eyed Susan*, j'ai choisi de très jolies jeunes femmes que j'ai, de plus, ornées de coiffures, de colliers et d'un maquillage faisant référence à la beauté iconique des années 1950 : un stéréotype par excellence que j'ai voulu déconstruire en superposant des bouquets de fleurs, qui sont aussi un stéréotype, mais qui garantissent, par leur organicité, une persistance de la vie. Comme si deux stéréotypes fusionnés s'annulaient.

Ces images ne restent-elles pas glamour ?

Le glamour, tout comme le kitsch de certains de mes sujets, est annulé par mon travail sur la forme, qui crée un effet de distanciation. C'est cette distanciation qui rend justement ces images « intranquilles ».

Vous suivez les évolutions techniques mais plusieurs de vos récents sujets, comme les *Crowned Heads* et les *Black Eyed Susan*, semblent appartenir au passé. Pourquoi cet anachronisme ?

Peut-être parce que la beauté est, pourrait-on dire, anachronique par définition. Mais mon propos est moins de faire référence à une esthétique du passé que de situer mon sujet hors du temps. Je recherche plus l'atemporalité que l'anachronisme.

On a quand même l'impression d'un travail d'appropriation d'images préexistantes.

C'est parce que les sujets que je choisis sont déjà eux-mêmes des images. Ils sont dans la posture et la représentation. Il s'agit donc bien d'un travail d'appropriation, mais du sujet lui-même.

C'est donc très efficace.

C'est efficace parce qu'en superposant une image à une autre, j'introduis un sentiment de doute.

La plupart de vos derniers travaux accordent une place inédite à l'espace. Avez-vous rompu avec l'exigence de planéité qui caractérisait vos travaux antérieurs ?

Quand j'utilise des espaces, comme par exemple des décors de cinéma dans la série *Bob*, ou quand je recours au grand angle, comme dans les séries *Interiors* et *Still Life*, je m'attache à ce que l'image reste très plate. Je recherche des effets dynamiques plus qu'une évocation de l'espace dont je refuse les effets contextualisants. Je m'attache à placer mes sujets hors contexte.

Vous avez toujours rejeté la narration. Un montage d'images par superposition, comme les *Brides* ou les *Bob*, peut-il être antinarratif ?

Je veux provoquer un effet de sens qui ne soit pas narratif. Les *Brides* superposent des photographies de mariées et des devantures de sex-shops. La mariée renvoie à la permanence, à la lenteur du cérémonial, à l'éternité. Elle est opposée à des écritures de néons qui évoquent le fast, le fast love, le fast food, la société de l'immédiateté. Cette rencontre peut être qualifiée de narrative. Pour moi, elle relève plus de l'évocation. Dans la série *Bob*, la même femme est répétée d'image en image. C'est une danseuse burlesque qui a pour essence d'être déjà une image. Elle n'a pas d'histoire. Elle n'est que l'incarnation d'histoires différentes portées par des décors d'époques différentes auxquels elle est successivement superposée. Elle est embarquée dans un voyage fellinien dans l'histoire des styles. Mes ajouts entrent en dialectique avec le sujet. Mais ce n'est pas narratif. C'est plus un choc entre deux images qui sont différentes. Dans les *Stages Sets* de 2011, qui superposent des décors de théâtre, des images de même nature ajoutent une profusion de détails et basculent dans l'irréel. Elles se situent hors d'une possibilité documentaire ou critique.

Sculptures

Au cours des années 2000, des séries comme les *Transsexuels* ou les *Métisses* abordaient pourtant le thème de l'identité et du genre. Réagissiez-vous à des questions de société ?

Non, ce n'était pas du tout mon propos. Cette thématique était d'ailleurs beaucoup moins une question d'actualité à cette époque qu'aujourd'hui. Concernant ma relation au sujet, ma démarche était beaucoup plus simplement de nature empathique. Le point commun à tous ces sujets était la volonté d'« être un autre », ou du moins de ressembler à un autre, comme s'il s'agissait d'être « en dehors de la vie ».

La série *Pallets* de 2005 semble aborder très directement la question de l'obsolescence des produits de la société de consommation. Quel était votre objectif ?

J'avais voulu adopter un point de vue beaucoup plus discursif, sociologique. Mais cette posture ne m'était pas naturelle. C'était aussi le moyen de photographier des objets sans utilité pour en faire des sculptures. Dans mon travail, j'ai d'abord photographié des objets, puis des personnes comme des objets, et des objets comme des personnes. Mais les objets peuvent aussi véhiculer des émotions, comme les carcasses de voitures accidentées, photographiées en 1998.

Les photographies de coffres-forts relèvent-elles de cette même approche ?

Oui, mais il s'agissait là d'une tentative ultime d'abstraction. Un coffre-fort est un cube, une forme très abstraite. J'ai choisi un point de vue donnant une représentation « axonométrique », du type de celle qu'on emploie dans les dessins d'architecture, un point de vue abstrait, non humain. Du coffre-fort, il ne devait plus rester que son poids, évoqué par sa matière. Le coffre-fort est une boîte noire hermétique et totalement indestructible. Je le voyais aussi comme une métaphore de la boîte noire de l'appareil photo.

Les coffres-forts font penser à l'art minimal qui est une de vos références artistiques. Vous mentionnez aussi le baroque et le pop art dont les influences sur votre travail sont plus évidentes que celle du minimalisme. Quel serait, pour une photographe, l'héritage de l'art minimal, un des rares courants de l'art américain des années 1960 déconnecté de la photographie ?

L'acte de photographier est « en soi » quelque chose d'extrêmement minimal. La photographie n'est pas pour moi une fenêtre ouverte sur le monde ou le moyen d'une narration. Dépouillée de son exploitation sociale et de sa fonction usuelle de représentation, elle est un matériau et un process. C'est un peu dans cette conception que je vois un héritage de l'art minimal d'où découlent aussi le réductivisme formel, l'importance de la série et de la répétition, ainsi que la rigueur des protocoles qui régissent mes travaux.

Comment concilier bi-dimensionnalité et sculpturalité ?

C'est le principe même de la photographie de réduire les choses ou l'espace à deux dimensions. Mais la photographie possède intrinsèquement un fort pouvoir d'évocation qui nous permet de voir par exemple un portrait comme une sculpture. C'est tout le paradoxe. La photographie, en tant qu'étude de l'être, de ses modalités et de ses propriétés est une ontologie, et sa finalité est fondamentalement abstraite.

Vous n'avez pourtant jamais réalisé de photographies abstraites.

Mes premières photographies (je pense notamment à celles de tubes fluorescents qui donnent paradoxalement l'impression d'images négatives) étaient, d'une certaine manière, totalement abstraites. Mais mon intention n'était pas la recherche d'une forme abstraite ou de produire une abstraction. De fait, il s'agissait de photographies d'objets bien réels, photographiés de la manière la plus réaliste qui soit, comme des radiographies. Ma démarche n'a pas changé, je photographie des corps et des objets, mais toutes mes photographies peuvent être considérées sous l'angle de l'abstraction.

Votre travail est donc tendu entre ce désir d'abstraction et le poids du corps qui est omniprésent ?

C'est une belle métaphore. On peut effectivement dire que l'art relève d'une certaine forme d'équilibrisme.

Toute reproduction interdite sans l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur.

©Étienne Hatt ©Éditions Damiani ©Artpress