

MICHEL POIVERT

MORBIDEZZA

VALÉRIE BELIN

4 AOÛT – 30 SEPTEMBRE 2004

CATALOGUE D'EXPOSITION

DOMUS ARTIUM 2002, SALAMANQUE, 2004

Morbidezza

L'iconographie des photographies de Valérie Belin est silencieuse. De ce silence qui précède les catastrophes, puis leur succède. Celles des accidents, des labyrinthes spéculaires de verres et de miroirs, des cérémonies, des corps et des visages dont on ne peut dire si les êtres auxquels ils appartiennent sont même en vie. L'absence de toute dramatisation, le souci de ne recourir à aucun effet concourt pourtant à la réalisation d'images sans affect. Là même où les motifs, les figures, les sujets portent en eux toute une culture de l'expressivité. De quel mal peut-il être question, qu'il soit ainsi contenu et pourtant exposé ? Le paradoxe qui court tout au long de cette œuvre en forme l'enjeu esthétique mais il semble aussi tributaire d'une situation propre à l'histoire de l'art de la fin du XX^e siècle. A quelle histoire de l'art une artiste née en France au milieu des années 60 a-t-elle été confrontée ? Probablement à une histoire elle-même paradoxale. D'un côté, celle de l'institutionnalisation des avant-gardes telles que l'art minimal et l'art conceptuel. De l'autre, le fameux « retour » de la peinture et de la figuration qu'accompagne en sourdine, puis de manière triomphante, la photographie aux prises avec sa reconnaissance dans le champ de l'art contemporain des années 80-90. L'art de Valérie Belin me semble s'inscrire précisément dans ce double héritage à partir duquel notre réflexion est engagée sur le produit d'un réductivisme formel et d'une permanente vitalité à voir dans les formes les traces de la vie. C'est dans cette dialectique qu'une relation singulière à la culture est née au cœur de cette œuvre. Rien qui ne s'apparente à une tradition de la contre-culture, mais plutôt une relation où la notion de *santé* – de ce qui serait un état d'être du monde et peut-être de l'art lui-même – semble mis en jeu.

La première apparence que Valérie Belin donne à son œuvre photographique – alors même qu'elle conclut ses années d'études consacrées à la peinture à l'École des beaux-arts de Bourges en 1987

– témoigne du haut l'intérêt que la jeune artiste porte alors au minimalisme. Cette apparence – l'image en négatif d'un tube lumineux – affirme aussi une volonté, jamais démentie depuis, de se confronter aux qualités physiques de la photographie. Hommage sur le mode de l'inversion des valeurs à Dan Flavin, mais aussi choix d'un vocabulaire épuré jusqu'à n'être qu'une chimie lumineuse, cette œuvre première que l'artiste n'a depuis lors jamais montrée, peut être définie comme une incandescence qui a pris forme par le passage du noir au blanc : de celle qui suit par la blancheur l'instant précis du rougeoiement des charbons. La tentative était trop simple pour acquérir une vertu expérimentale. Mais elle était suffisamment radicale pour former le point d'origine spéculatif d'un travail photographique qui tente, depuis, de préserver cette éloquence minimaliste en explorant ce qui pourrait former l'inverse (et non le contraire) d'un art littéraliste : une œuvre organique, biomorphique ou mécanomorphique, contenue dans une règle des plus stricte. L'année qui suivit cette œuvre inaugurale fut consacrée à l'étude. Valérie Belin mène alors une recherche universitaire en théorie de l'art et approfondit sa connaissance du minimalisme en s'intéressant à la phénoménologie. Cette approche sensible des productions artistiques marquées par l'austérité formelle, permet de prendre à revers – d'interroger à tout le moins sous un autre jour – la question même de l'inspiration. Géométrie, sérialité, exploitation des fondamentaux visuels et physique, l'intégralité du lexique de la rigueur ne pouvait-il pas repasser désormais par le filtre imaginaire ? Et la photographie, ses dispositifs et ses règles – bien plus, et mille fois plus même que sa portée culturelle – n'allait-elle pas venir remplir cette exigence ? Il n'est dès lors pas étonnant que Valérie Belin attache une importance majeure à l'artiste américain Tony Smith. Œuvres noires, modulaires et géométriques, mais aussi allégoriques et dynamiques, les pièces de Smith – artiste de la génération expressionniste de l'École de New York rattaché, un peu trop vite, à la génération minimaliste – n'hésitait pas dans l'anthropomorphisme et même le zoomorphisme. Lui, qui s'intéressait tant à la cristallographie comme à l'architecture si bien comprise chez Wright, faisait résonner ses sculptures noires bien au-delà de la théâtralité que Michael Fried reprochait tant aux minimalistes. Smith opposait aux blancheurs éclatantes des modules de Sol Le Witt et aux irradiations de Dan Flavin, aux brillances de Donald Judd et au feutré de Robert Morris, une manière de *terribilità* : rien d'autre qu'un expressionnisme qui a renoncé au geste. Les titres de quelques-unes des œuvres majeures de Smith – *Wall, Die, Marriage, We lost, The Snake is out, Amaryllis* – rappellent qu'en ce tout début des années 60 une œuvre inverse du minimalisme parle de mur et de mort, de mariage et d'échec, d'animaux fantastiques et de fleur. A bien des égards, Valérie Belin naît de cet art où l'expressivité est venue se pétrifier dans une forme sculpturale, et il semble aujourd'hui que son œuvre est venue dépasser tout iconophobie pour proposer une chose non moins terrible, qui serait une manière de vitrification de l'expressivité dans l'image. Mais, là où Smith fait claquer comme un coup de tonnerre la puissance évocatrice de ses titres, forçant le regard à projeter sur des blocs

noirs d'improbables métaphores, Valérie Belin renonce d'emblée à l'arme titrologique, lui préférant l'évidence de l'objet et du sujet présentés : verrerie, automobiles, culturistes, visages... Véritables métaphores retroussées, puisque ces descriptions à la facture ardente conjurent toute tentative d'y voir autre chose. L'opération imaginative semble alors extérieure, objectivée et hallucinatoire, renforcée par la monumentalité que Valérie Belin affirme par le format imposant des tirages.

Le choix de chacun des motifs des séries de Valérie Belin est le fruit d'une intuition qu'accompagne l'aventure humaine de sa réalisation. Mais cette aventure, si l'artiste accepte volontiers de la raconter, n'est pas une histoire que livre ses images (épopée dans les casses automobiles, fréquentation assidue de la communauté des *bodybuilders*, des transsexuels, etc.). Les objets comme les êtres apparaissent figés dans la pose ou plus précisément la *dépose* de leur forme devant l'objectif. A ce titre, ils sont bien plus reproduits que représentés. Cette reproduction doit être distinguée de la reproductibilité à laquelle on attribue, depuis Walter Benjamin, le dépérissement de l'aura. Car la reproduction photographique prend ici la force d'une cérémonie. Comme les reproductions que Walker Evans donnait des sculptures primitives exposées au Museum of Modern Art de New York (1935), comme les reproductions que Jacques André Boiffard concevait pour les revues de ses amis Breton et Bataille, comme encore les reproductions que Brassai donnait des sculptures de Picasso, les reproductions de Valérie Belin traquent dans la description la magie que l'art parvient à conserver dans la culture même de la reproductibilité technique. C'est dans l'espace court et maîtrisé de la reproduction, dans la règle qu'elle impose à l'expression, que s'établit le travail de l'artiste. Son esthétique n'est toutefois pas celle de l'archive et du document, héritée de Sander comme de Blossfeldt, qui conservent la puissance de la valeur d'usage primitive de l'image. L'esthétique de Valérie Belin est celle de la reproduction comme principe de soustraction de l'auteur et d'avènement du sujet. L'artiste manifeste dans le rituel de la reproduction une transcendance qui l'apparente à un art de méditation.

Une pensée supérieure de la reproduction permet, historiquement et esthétiquement, d'approcher le caractère objectif et descriptif des œuvres de Valérie Belin. Comme son ancrage dans une esthétique minimaliste permet de comprendre comment le photographique est ici mis au service d'une expressivité contenue dans la rigueur formelle, détachée ainsi de la vieille idée romantique de l'expression de soi, au profit d'une métaphorique ascétique. Ainsi, la radicalité formelle née de la tradition de l'image de reproduction a rejoint les conditions d'une esthétique moderniste que l'agencement en série vient achever. Car la sérialité de Valérie Belin n'est pas d'ordre conceptualiste : il ne s'agit jamais de répétition du même (standardisation), mais de variation sur un thème. L'œuvre est toujours autonome, elle dialogue avec ses variantes dans l'espace d'exposition comme dans

l'espace du livre, mais elles ne sont pas interdépendantes : ni sur un mode narratif ou discursif, ni même sur un mode réitératif. Il s'agit plutôt d'une collection de « cas », de formes, d'objets et de figures. Si le protocole de prise de vue interdit toute expression de l'artiste sur le mode d'un « style » photographique, les sujets, en revanche, imposent dans l'univers roide de leur présentation – et dans ce qu'il représente socialement et philosophiquement – une charge expressive que la forme parvient parfois à peine à contenir. C'est précisément cette dialectique interne des images – la lutte entre le potentiel ouvertement expressif des sujets et la tenue de la règle formelle – que se tient l'esthétique de Valérie Belin. Le détachement de soi, ce retrait de l'auteur ou bien même sa disparition, est apparemment comblé par cette respiration entre l'expression et la contrainte qui sur elle s'opère. Aussi, cette œuvre n'est pas libre. Ou, plus précisément, le manque de liberté est au cœur de ce travail.

En ce sens, l'œuvre de Valérie Belin est-elle orpheline de la tradition conceptualiste ? Rien, chez elle, ne semble d'abord hérité du registre métaphorique-critique des usages conceptuels de la photographie. On pourrait certes, mais arbitrairement, rapprocher son travail inaugural proposant la photographie d'un tube fluorescent des photogrammes de film où Bruce Nauman manipule devant l'objectif un néon (*Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969). Mais, alors que l'artiste américain refonde l'identité du « véritable artiste » sur la base de la philosophie analytique, et à l'heure de « la mort de l'auteur » (Barthes, 1968), que le corps devient l'instrument expérimental par excellence, les préoccupations de la jeune artiste française témoignent d'une autre relation au spectateur. Le jeu de la présence-absence du Nauman des années 60 – pour lequel la photographie le montrant dans l'espace privé de l'atelier pour mieux remplacer son absence face au spectateur aura été si utile -, ce jeu laisse ici place à un intraitable retrait. Ce retrait qui se marque par la contrainte de l'expressivité, et qui s'opère par le rituel de la reproduction, que le mutisme de la titrologie renforce dans le refus même du langage et des perspectives que son absence condamne – ce retrait que signe enfin la facture photographique et l'incandescence des valeurs, laisse le sens vacant. Toutefois, cette vacance du sens relèguerait-elle la perspective critique, qu'elle renforce incontestablement la part imaginative. Tout orpheline du photoconceptualiste qu'elle puisse être, l'œuvre de Valérie Belin résonne néanmoins du lointain écho de la sentence que Nauman avait inscrit en spirale de tube lumineux, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967),

C'est bien parce que chacun des sujets suffit à saturer sa propre connotation critique (sociale, politique, religieuse même) qu'il ne peut former l'instrument d'un discours. Les carcasses automobiles, animales, robotiques ou humaines, les *parures* de dentelles historiques ou de mariages marocains traditionnels, l'apparence du verre et du fer, des visages et des genres, inanimés ou

métamorphosés, tout le répertoire de Valérie Belin relève d'une phénoménologie de la *matière sociale*. Ce que nous ressentons dans l'expérience rétinienne de ce qui nous couvre et nous abrite, nous recouvre ou nous habille, carcasses, parures et apparence formant la triade d'une inconscience optique et sociale. Comment l'œuvre ainsi menée peut-elle emprunter des thématiques si ouvertement en prise avec la condition humaine, parvenir néanmoins à refuser tout naturalisme, et pourtant se soustraire à la tradition critique ? Elle le peut probablement alors, parce qu'elle travaille à la révélation de vérités « mystiques ». L'instrument de ce travail s'apparente à une radiographie, métaphore que l'artiste emploie volontiers, parce qu'elle traduit aussi bien les apparences formelles de l'œuvre – cette obtention des valeurs par révélation lumineuse –, que peut-être, moins consciemment cette fois, parce qu'elle sonde la santé du corps social. Moins qu'une révélation prononcée sur un mode messianique, ce mode qui fut, effectivement, en grande partie celui de l'art conceptuel, il s'agit plutôt ici d'une expertise. L'art est-il, comme l'affirme l'épithète inscrite au fronton d'une œuvre célèbre de Louise Bourgeois : *The Guaranty of Sanity* ?

La question reste donc : quel rapport l'art de Valérie Belin entretient-il à la culture ? Informé qu'il est d'une histoire paradoxale de l'art contemporain, il évite tout ironie ou surplomb critique de type postmoderne. Le recours au médium photographique s'opère dans le refus d'une pratique culturelle de la photographie. Mais néanmoins, les transsexuels, les corps bodybuildés, les épaves de voitures ou bien encore les carcasses de boucheries et les robes de mariés semblent bel et bien ramener la condition de l'art aux oripeaux de la condition sociale. Qui l'éclaire de la lumière des morts vivants. C'est alors que la brillance du noir révèle la substance d'une esthétique du morbide. Le morbide, contrairement à la syllabe qui en constitue l'amorce, n'est pas la mort, mais ce qui a trait à la maladie. Ce serait alors une relation malade à la culture qui serait décrite par le traitement délicat de la chair, définition même de la grâce malade : *morbidezza*.

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

©Michel Poivert ©Domus Artium 2002