

NATHALIE HERSCHDORFER

ENTRETIEN

VALÉRIE BELIN

MONOGRAPHIE

ÉDITIONS STEIDL, GÖTTINGEN, 2007

Entretien

Ce qui est frappant, dans l'ensemble de votre travail, c'est votre approche de la photographie ; avant de considérer l'objet lui-même, votre attention se porte sur sa représentation, son image...

Ce qui se passe dans mon travail a lieu en effet au-delà de l'objet, et est directement en prise avec les possibilités du médium. On pourrait dire que je travaille la photographie « de l'intérieur », au travers de la lumière, de l'échelle, de la chimie – ce qui fait d'elle, avant toute chose, une empreinte lumineuse.

L'intérêt que vous portez au médium était-il présent dès vos premiers travaux ? Très tôt, je me suis intéressée à la lumière, à la radiographie, aux images spectrales. Mes premières séries ne sont pas à proprement parler des photographies d'objets, mais plutôt des photographies de leur spectre lumineux ; je ne cherche pas à montrer l'objet lui-même, mais l'énergie qu'il dégage. Prenons par exemple les photographies de carcasses de voitures, c'est un peu comme si, métaphoriquement, je photographiais l'énergie de l'instant de l'accident. C'est pour cette raison que je me tiens au plus près des objets, qui apparaissent ainsi comme « exorbités ». La photographie me permet également d'accentuer les potentialités du sujet ; le grand format, le face-à-face qu'il induit avec celui qui regarde, le cadrage serré excluant tout contexte, le noir et blanc, tout cela fait que la photographie se rapproche d'une forme de sculpture.

À cela s'ajoute aussi le choix des sujets. Votre œuvre réunit des objets qui possèdent une beauté intrinsèque ; de même, les visages qui vous attirent présentent toujours une certaine plasticité...

Mon approche n'est pas documentaire, je ne recherche pas l'objectivité. Je choisis effectivement mon sujet en fonction de ses qualités esthétiques – ou plus précisément de sa « photogénie ». La photogénie d'un visage ou d'un objet est quelque chose d'assez mystérieux, que je découvre en

travaillant, et qui dépend étroitement du choix de la lumière. Pour la série des carcasses de voitures, par exemple, la tôle devait être de couleur sombre, et froissée, afin que la lumière du soleil en fasse ressortir les éclats. Le passage en noir et blanc et l'agrandissement transforment également le statut de l'objet. Pour moi, la photographie, c'est la magie de voir apparaître l'image et d'assister à la transformation opérée par l'outil.

Pour chacune des séries, le cadrage sur l'objet est précis, la lumière extrêmement maîtrisée.

Comment se passe cette étape importante de la prise de vue ? Cette étape est cruciale, c'est à ce moment que tout se passe pour mettre en forme l'image. Par exemple, toutes mes photographies exigent de la profondeur de champ, afin qu'elles aient la plus grande netteté possible ; c'est essentiel pour obtenir l'effet de planéité et de surface que je recherche. Dans la série des objets en verre, il y avait bien une absence de netteté générale, mais qui correspondait à ce que je recherchais à l'époque, c'est-à-dire une sorte d'abstraction monochrome, d'aspect pictural. Ensuite, les choses ont évolué, je suis allée vers une photographie plus « définie », plus contrastée, dans laquelle l'objet se présente dans toute sa matérialité. Je ne recherche pas non plus une définition extrême, qui provoquerait une trop grande « adhérence » au réel. Le « grain » de l'image, cette espèce de « liant » qu'il institue, est important pour faire apparaître l'énergie qui se dégage de l'objet, au détriment de la description ou de la représentation pure.

Dans votre série de palettes d'ordinateurs, l'œil s'attarde effectivement sur les détails, mais en même temps, l'objet dans son intégralité s'impose dans l'image, comme une sculpture.

L'anecdotique, et tout ce qui se rattache au détail, disparaît aussitôt, et l'image en tant que telle semble avoir une portée plus forte que l'objet peint... Effectivement, mais je préfère parler de photographies plutôt que d'images, car il s'agit véritablement de photographie, au sens ontologique du terme, c'est-à-dire d'une empreinte lumineuse renvoyée par les choses ou les êtres. Il s'agit d'une impression au travers de laquelle une énergie se transmet jusqu'à nous.

Série après série, le traitement en noir et blanc apparaît comme votre « marque de fabrique » ;

toutefois, dans les séries les plus récentes, la couleur s'est imposée. Pourquoi ? Le noir et blanc a longtemps été le seul procédé qui me permettait un contrôle absolu de l'image. Aujourd'hui, les choses ont changé, dans la mesure où l'outil numérique autorise la même maîtrise, que l'image soit en noir et blanc ou en couleur. Prenons par exemple mes deux dernières séries de portraits en couleur : pour l'une d'elles je me suis attachée à obtenir des images proches du noir et blanc, presque monochromes ; pour l'autre, au contraire, j'ai accentué la saturation des couleurs. Le choix du noir et blanc ou de la couleur est pour moi aujourd'hui uniquement déterminé par le sujet et le résultat

que l'on souhaite obtenir. Dans mes premiers travaux, le noir et blanc possédait la valeur d'une épure ou d'un dessin, ce qui provoque d'ailleurs a posteriori un certain effet de « style ». Dans le même esprit, les portraits que j'ai ensuite réalisés en noir et blanc relevaient d'un processus de « schématisation » d'inspiration quasiment anthropométrique. Le travail en couleur me permet aujourd'hui d'atteindre une dimension esthétique nouvelle, différente de celle que l'on obtient en noir et blanc. Mon travail se situe aux frontières, ces lieux de métamorphose où l'identité n'est jamais simple ni univoque ; ces frontières sont, par exemple, celles qui séparent l'humain du virtuel, l'organique du sublime.

Les séries se succèdent sans jamais se chevaucher. Comment arrivez-vous au choix d'un sujet particulier ? Le choix du sujet est toujours le fruit d'une nécessité d'ordre autobiographique. Passer de l'une à l'autre dans un temps limité, c'est aussi une nécessité liée à un fonctionnement : le choix du sujet est toujours très progressif, il y a une période de réflexion, d'intuition, et tout à coup une idée émerge. S'ensuit alors un processus de recherche de l'objet et de son contexte, qui représente une grande partie du travail. Prenons un exemple de ce cheminement : j'ai commencé par photographier à travers des vitrines, ce qui m'a amenée vers des objets brillants, des lustres, en l'occurrence. Des lustres, je suis passée aux objets en verre. Puis j'ai décidé que je devais isoler un objet parmi d'autres, comme dans un portrait, sans le voile que provoquait la vitrine. Ensuite, certains objets se sont imposés à moi par leur nature lumineuse ou leur puissance d'évocation. Les photographies de verres, puis celles des carcasses de viande, ont été réalisées en lumière ambiante, sur « site » et non en studio. Cet aspect était très important pour moi à l'époque, parce qu'il fallait que je m'immerge dans le contexte et l'atmosphère de ces objets, pour être au plus près de leur « vérité ». Je voulais éviter l'anecdote de la forme et pénétrer au cœur des choses, de la matière et de la lumière, presque indépendamment des objets.

Pourquoi vous êtes-vous ensuite détournée de l'objet pour vous diriger vers « l'humain » ? Il existe toujours un lien entre les sujets que je choisis. On pourrait dire que le dénominateur commun en serait le corps et ses métamorphoses – ses représentations, ses postures. L'humain était donc toujours bien présent dans mes photographies, avant qu'il n'y apparaisse effectivement en tant que tel. Sur ce point, la chronologie est importante. Au début, j'ai choisi des objets qui avaient un pouvoir d'évocation de l'absence, du vide. Ensuite, j'ai photographié des miroirs vénitiens qui ne reflétaient rien ni personne d'autre qu'eux-mêmes, à l'infini, tels des objets « narcissiques », et ce jusqu'à l'absurde. Cette absence de l'humain évoquait paradoxalement une présence ; cet antagonisme présence/absence est très manifeste dans mon travail. Il est très fort dans mes photographies de voitures accidentées, qui sont comme des chrysalides vides. Après les voitures, viennent les

carcasses de viande, puis les culturistes. C'est un peu comme si j'en étais arrivée à l'humain par des chemins détournés, ou par métaphore.

À propos des culturistes : vous les avez photographiés à l'occasion de compétitions ; or il n'existe aucune référence visible à ce contexte dans vos photographies ; ils sont isolés sur fond blanc, ce même fond qui sera utilisé dans les séries suivantes... Si j'avais photographié ces culturistes parmi d'autres, je n'aurais pas obtenu cette émergence, cet aspect « exorbité » du corps. Il fallait que le corps se détache. Or c'était une vraie cérémonie, il y avait des milliers de personnes, et ce fond blanc m'a permis d'extraire le corps de son contexte, d'en faire un objet, une figure. Dès lors, et pour assez longtemps, ce fond blanc me servira à isoler le sujet de son contexte, à le « décontextualiser ». Le corps des culturistes est d'ailleurs proche des objets, avec cette luisance qui les caractérise. C'est aussi un corps qui évoque l'absence, une forme d'aliénation par son propre corps.

Cette série des culturistes est une étape importante dans votre travail, une sorte d'aboutissement qui clôt une période... Oui, il était important d'en arriver à l'humain. Après il y a eu les photographies des mariées marocaines, qui sont pour moi comme le pendant féminin de celles des culturistes. Même s'il s'agit de robes – et non de muscles –, on reste dans l'exagération, l'exhibition. Le visage devient un élément de l'ensemble de la forme, de la surface. Il n'y a plus d'épaisseur, le corps disparaît, comme chez les culturistes : à force d'exagérer le volume de leur corps, c'est comme s'ils n'en avaient plus. En même temps, on retrouve chez les mariées quelques éléments des miroirs vénitiens, certains motifs floraux, le fort contraste du noir et du blanc, et un côté ornemental, décoratif.

Le portrait, genre majeur dans l'histoire de la photographie, a une très riche tradition. Dans ce domaine, quels sont les photographes qui vous ont marquée ? Walker Evans et August Sander, pour la radicalité de leur démarche, leur réussite et leur virtuosité – Sander pour le côté minimal, essentiel de ses portraits, et Walker Evans à la fois pour sa méthodologie impressionnante et la sensibilité de ses images, les deux étant liées chez lui. Plus tard, lorsque je suis passée au portrait, je me suis beaucoup intéressée à Avedon, pour la proximité du modèle, la lumière sur les visages, la monumentalité des portraits, la manière dont il n'avait peur de rien et dont il s'appropriait son sujet. En revanche, le côté expressif de ses sujets m'est étranger ; les miens sont absolument inertes, sans expression.

Pourquoi cette volonté ? Dès mes premiers portraits, j'ai recherché une forme de neutralité dans l'expression, parce que toute forme d'expressivité aurait réintroduit quelque chose de narratif ou d'anecdotique, sans rapport avec mon projet. Les culturistes, par exemple, avaient des visages très

expressifs ; souvent ils grimaçaient, et ça me gênait énormément, ça allait à l'encontre de l'effet d'absence, de « planéité » que je recherchais. Je voulais que le visage soit sans expression, pour aller vers une image où le corps, paradoxalement, soit comme absent. La filiation avec les carcasses de voitures est évidente : mêmes corps cabossés et même lumière. Dans les séries suivantes, il y a aussi ce retrait par rapport à l'expressivité. Tout ceci est paradoxal, parce que les sosies de Michael Jackson, les culturistes, les masques sont des sujets potentiellement expressionnistes. Mais l'image refroidit tout cela, maintient le sujet en retrait, annule ou fige son expressivité.

Avec les culturistes et les mariées marocaines apparaît la question de l'identité... La notion d'identité est apparue dès l'instant où je suis passée à des sujets humains. Les culturistes transforment leur corps pour devenir quelqu'un d'autre, leur démarche reflète le désir d'être un autre. Pour les mariées, l'ornement vestimentaire symbolise le passage d'un état à l'autre, de la fille à la femme. Dans les deux cas, on est dans un entre-deux. Avec les mariées marocaines, je commence à m'intéresser au visage comme lieu de la singularité et de l'identité. Il me fallait, pour explorer cette idée de métamorphose, de quête d'identité incertaine, des visages très particuliers. D'où mon intérêt pour les transsexuels au moment où ils sont dans la phase initiale de leur transformation, alors qu'éléments masculins et féminins sont encore incertains, apparaissant à la « surface » du visage, comme un effet de morphing en cours. Comme les culturistes, les transsexuels cherchent à changer d'identité ; pour eux, cela va jusqu'à vouloir changer de sexe.

Dans votre travail, le visage n'est pas montré comme une marque d'individualité ; contrairement au portrait classique qui prétend révéler le caractère, la vie intérieure du sujet, on reste ici en surface, on a du mal à pénétrer cette enveloppe... Pour moi, les phénomènes se manifestent à la surface des choses, à fleur de peau. Un mannequin, par exemple, possède un physique lisse et neutre qui permet à chacun d'y projeter ses fantasmes, ce qui n'est pas possible avec une personne dont le visage témoigne d'une histoire individuelle. Ce qui m'intéresse, c'est d'offrir une œuvre ouverte dans laquelle chacun puisse projeter ses propres histoires et références. Au cours de la même année, j'ai réalisé successivement les portraits de transsexuels, de femmes noires et de mannequins. L'identité des femmes noires est inconsciemment perçue à travers un filtre culturel, on les voit comme des sculptures, et la photographie m'a permis d'accentuer ce côté « objet ». Les jeunes mannequins sont dans un entre-deux, un peu comme des poupées Barbie trop humaines ou un peu ratées. L'aboutissement de ce travail est pour moi la série des mannequins de vitrine, vraiment étranges et inquiétants.

Ces mannequins de Celluloïd semblent constituer des sortes de fétiches modernes... Je voulais évoquer des êtres hybrides, entre créations virtuelles et objets archaïques. Je me suis donc mise en quête de mannequins possédant une grande qualité de réalisme. Et j'ai fini par découvrir une marque londonienne dont les mannequins sont moulés sur de vraies femmes, puis recomposés pour créer un être idéal, avec les bras de l'une, le cou d'une autre, etc. Moulés sur de vraies femmes, ces objets sont déjà, en quelque sorte, des photographies en trois dimensions. En les photographiant, j'ai exacerbé leurs qualités, leur côté illusionniste. Le médium photographique joue ici pleinement son rôle : le « grain » photographique se confond quasiment avec le grain de la peau, l'angle de prise de vue et la lumière sont étudiés pour donner le maximum de modelé. De loin, il est possible d'avoir l'illusion du vivant ; de près, en revanche, on voit les artefacts, les faux cils, les coups de pinceau.

Vos investigations portent de façon récurrente sur l'idée de la singularité d'un visage. Aujourd'hui, un visage n'est plus définitif, il est possible, par le maquillage ou la chirurgie, de le modifier selon les canons de beauté du moment. Les transsexuels, les mannequins modèlent leur visage, les sosies de Michael Jackson agissent de même... L'idée du sosie s'est logiquement imposée à moi après le travail sur les mannequins de vitrine. Il s'agissait dans les deux cas d'êtres fabriqués. J'ai commencé par photographier divers sosies, de Madonna, de Britney Spears, etc., mais cela ne fonctionnait pas, on ne voyait pas vraiment à qui ils ressemblaient. J'ai donc radicalisé mon propos en choisissant un personnage, Michael Jackson, qui a subi tellement de transformations qu'il est déjà une sorte de sosie de lui-même. J'ai photographié cinq différents sosies de ce personnage, et bien qu'ils ne se ressemblent pas entre eux, ils ressemblent pourtant au même modèle par une sorte d'alchimie de la transformation. Après ce questionnement sur la ressemblance, j'ai photographié des masques, du type de ceux qu'on achète pour se déguiser dans les boutiques de farces et attrapes, tous de grande qualité, et finalement très « vraisemblables ». Ces masques sont comme de vrais visages, mais vides, par opposition aux visages des sosies, qui faisaient penser à des masques.

Les photographies des coffres-forts témoignent de votre attachement à l'objet. Elles sont aussi très singulières. Que signifient ces deux objets présentés en diptyque ? Cette série se situe dans la continuité de celle des palettes d'ordinateurs ; il s'agit également de déchets – bien qu'ici d'un autre ordre – trouvés chez un ferrailleur au hasard de mes repérages : un coffre blanc et un autre noir, qui se répondent comme un positif et un négatif photographique. Ces objets ne se présentent pas frontalement comme dans les séries précédentes, mais sous l'angle d'une perspective axonométrique qui aplanit leur volume, comme s'il s'agissait d'un dessin ou d'une « mise à plat ». J'ai voulu montrer le caractère « impénétrable » – et même ici indestructible – de cet objet dont la

forme est restée intègre en dépit des attaques de la pelle mécanique, comme en témoignent les marques à sa surface. C'est aussi un hommage à la sculpture minimale. L'art minimal a été pour moi fondateur. J'ai été absolument marquée par le « réductivisme » formel de Robert Morris, et surtout par le biomorphisme de Tony Smith, par cette alliance, chez ce dernier, entre retenue formelle et puissance métaphorique. Il me semble que mon travail procède d'une dialectique similaire, la forte charge expressive des sujets étant comme pétrifiée par le formalisme de l'image photographique.

Votre travail se situe dans l'ordre du monumental, que renforce la dimension du tirage, mais en même temps, on perçoit une certaine fragilité des sujets. Que dire de ces deux forces antagonistes ? Prenons l'exemple des palettes d'ordinateurs : l'objet est imposant, mais l'équilibre est précaire ; on peut imaginer le moment où tout va s'écrouler. Nous sommes là dans quelque chose de très photographique, avec cette notion d'un instant qui va disparaître. On retrouve formellement ces forces antagonistes dans les premières séries d'objets en verre, entre d'une part une prise de vue très rigoureuse, très systématique, et d'autre part le foisonnement baroque des objets eux-mêmes, qui vient contrebalancer cette rigueur. Finalement, on peut voir mes natures mortes de deux manières, soit comme des compositions virtuoses où l'aspect formel l'emporterait, soit comme des tableaux votifs évoquant, par exemple dans le cas des palettes d'ordinateurs, une certaine frénésie de consommation où des objets quasiment neufs sont déjà en fin de vie.

Revenons au choix des sujets. Qu'il s'agisse de la série des moteurs de voitures ou de celle des palettes, ou bien des différentes séries de visages, le spectateur est d'abord attiré, fasciné par l'objet qu'il regarde, puis ce sentiment se transforme. Souvent, on est effrayé... Je photographie des choses qui sont à la fois séduisantes et repoussantes. C'est sans doute la même chose chez beaucoup d'artistes, cette espèce d'ambivalence entre la séduction et le monstrueux. Une œuvre n'est jamais univoque, elle est toujours ambivalente, sinon c'est une illustration. Ces antagonismes sont présents dans mon travail : entre austérité et prolifération, organique et inerte ou métallique. Parfois, le sujet est très charnel et en même temps désincarné, le corps est là, mais son côté vivant est totalement neutralisé par l'image. Dans les portraits, il y a toujours un doute entre le vivant et l'inanimé.

Pourquoi vous limitez-vous à un nombre restreint d'images dans chaque série ? Je fais le nombre de photographies qui rendra l'intention claire et la démonstration évidente. En général, une série comporte huit ou neuf images, en faire plus produirait des répétitions de moindre qualité. C'est une exigence, une rigueur que je m'impose. Ce qui m'importe, c'est d'établir des équivalences entre des

objets et des êtres, ou entre différents types d'êtres, un peu comme des variations sur un même thème.

La cohérence entre les séries est exemplaire, notamment par l'unité du point de vue. Qu'est-ce qui vous anime série après série ? Que traquez-vous ? Finalement, je photographie les manifestations à la surface des choses et des êtres, comme des sortes de symptômes relatifs au corps, à sa mise en scène, aux forces de destruction et de métamorphose auxquelles il est soumis. Tout cela, objets compris, renvoie à l'homme, sur le mode de la métaphore ou de l'absence. C'est un travail obsessionnel, les sujets varient, mais tous disent un peu la même chose. Les premiers objets en verre peuvent, par exemple, s'apparenter métaphoriquement à un corps traversé, un corps transparent.

Dans votre dernière série de portraits, l'artificiel domine. On peine à croire à l'existence de ces êtres, tant ils sont sans imperfections, tant leurs cheveux brillent et le grain de leur peau est lisse...

Les personnes que j'ai photographiées sont des mannequins professionnels ; elles ont une beauté particulière, un peu étrange et excessive. Cette série a évidemment un lien étroit avec les mannequins de vitrine. À ces modèles, j'ai demandé d'avoir le buste face à la caméra, la tête légèrement de trois quarts, et de regarder droit devant eux, sans rien observer de particulier. Je les voulais proches d'un dessin en trois dimensions, irréels, comme les avatars que l'on choisit pour se représenter dans les mondes virtuels. Avec cette série, je m'éloigne d'un discours social dans lequel l'être appartient à un genre, une classe – culturiste, sosie, transsexuel, mannequin. Ici, leur existence est de l'ordre de l'image. Pour obtenir cet effet, je me suis donné une liberté dans le choix des outils, tout comme dans le choix des individus. La couleur, par exemple, est « désaturée », les carnations sont diaphanes, il y a comme une désincarnation, un décollement du sujet, entre l'humain et l'artificiel. Le fond noir, la lumière qui rend visible une seule face de la personne, tout cela contribue à les faire passer dans un autre univers. Mais il reste toujours quelque chose qui résiste dans une œuvre et qu'on ne peut comprendre totalement, parce qu'une œuvre d'art ne fonctionne pas uniquement sur un mode rationnel, elle fonctionne aussi et principalement sur le mode de la sensation. Je dirais que par rapport aux portraits précédents, ceux-ci sont d'un autre registre. Avant, le sujet était très fort, il était primordial. Ici, le sujet est au service de la photographie, je le transforme comme je l'entends, il passe au travers de mon regard.

Propos recueillis par Nathalie Herschdorfer, conservatrice associée au Musée de l'Élysée à Lausanne.

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

©Nathalie Herschdorfer ©Steidl Verlag