

QUENTIN BAJAC SE DÉTACHER DE LA PHOTOGRAPHIE

VALÉRIE BELIN 2007-2016

MONOGRAPHIE

ÉDITIONS DAMIANI, BOLOGNE, 2017

Se détacher de la photographie

« Il est à mon avis intéressant de souligner que ce sont des phénomènes que je ne maîtrise pas totalement et qui sont liés à des mutations techniques qui font que l'image se déplace, de l'empreinte un peu archaïque de la photographie argentique vers quelque chose de plus détaché du réel et plus pictural, quelque chose qui désormais est davantage du domaine de l'image. »¹ Ce constat, que Valérie Belin énonçait en 2008, est indispensable pour tenter de comprendre l'évolution radicale de son travail depuis le milieu des années 2000. Il permet d'expliquer, en partie, les nombreuses modifications à partir de 2005 que celle-ci apporte au protocole de travail très précis qu'elle avait mis en place et fidèlement suivi depuis ses débuts, en 1993. Depuis cette date en effet, anticipant puis accompagnant les mutations de la photographie, de l'analogique au numérique, Valérie Belin s'était avant tout préoccupée d'interroger la nature indicielle d'un medium alors en pleine évolution, en jouant de ses ambiguïtés et de ses contradictions. Pour ce faire, elle avait mis en place un système dont elle énumérait en 2003 les principales caractéristiques : la frontalité absolue du point de vue, chambre photographique de face, sans la moindre oblique, s'efforçant d'assurer la plus faible distorsion; la bi-dimensionnalité radicale, obtenue notamment par le jeu de l'éclairage, permettant de gommer un certain modelé réaliste en mettant sur le même plan – au sens premier et spatial du terme – chaque détail ; l'effacement du contexte, puisque tous les sujets étaient saisis en intérieur sur un fond neutre noir ou blanc ; la précision du rendu de la matière, que cette dernière soit artificielle ou naturelle, dans la croyance moderniste que la photographie est là pour rendre « la chose elle-même » dans sa surface, selon les propres termes du photographe Edward

¹ *Correspondances : Valérie Belin, Edouard Manet, Musée d'Orsay-Éditions Argol, 2008, p.50.*

Weston ; le choix délibéré de sujets que Valérie Belin qualifiait d'« expressionnistes », aux motifs compliqués et à la forte charge émotionnelle et plastique : carcasses de voitures accidentées, délicates robes de mariée marocaines, totems de matériel électronique au rebut, corps huilés de culturistes... Pour finir, l'utilisation exclusive du noir et blanc, la couleur n'apparaissant dans son travail qu'en 2004, mais nous y reviendrons.

Ce système, dans son invariabilité et sa précision, n'était pas sans évoquer un protocole scientifique soigneusement mis en place : dans son atelier-laboratoire, Valérie Belin semblait vouloir vérifier *la réalité* de ses sujets, les soumettant à l'épreuve de l'acte photographique, transformant les corps en images, la présence en représentation, réifiant les sujets animés et, en retour, animant les objets inertes. Et si elle reprenait certains des codes d'une tradition documentaire qui parcourt la photographie du XXe siècle, de Blossfeldt à Avedon – le choix de la frontalité systématique, le recours au fond neutre qui isole le motif, l'utilisation exclusive du noir et blanc – elle s'en démarquait dans le même temps, avec des images antinaturalistes qui frôlaient souvent le surnaturel ; des images « fausses en quelque sorte à force d'être exactes »², pour reprendre les termes de Delacroix, et qui mettaient volontairement à mal l'idée d'une neutralité du médium. La transformation photographique chez elle tenait tantôt du précipité au sens chimique du terme, les matières et matériaux y gagnant parfois en présence et en solidité, tantôt de la réduction, au sens d'une abstraction, et souvent, curieusement, des deux à la fois. Le choix de sujets expressionnistes, avec lesquels elle entretenait parfois une relation de fascination-répulsion ne faisait que renforcer cette dimension quasi hallucinatoire.

En cela elle pouvait sans doute faire sienne la formule souvent citée de Garry Winogrand, photographe pourtant de prime abord très éloigné de son esthétique : « Je photographie pour voir à quoi ressemble une chose quand elle est photographiée ». Interrogé sur cette phrase, Winogrand ajouta ces propos qui semblent également pouvoir s'appliquer à l'attitude de Valérie Belin : « Eh bien, je ne pense pas que ce soit aussi simple que cela non plus [...] Il y a des choses que je photographie parce que je suis intéressé par ces choses. Mais à la fin, vous voyez ce que j'ai voulu dire. Plus tôt dans la soirée, je disais qu'une photographie n'est pas ce qui a été photographié, c'est quelque chose d'autre. Il s'agit d'une transformation. Et c'est de cela dont il s'agit. »³ Par-delà la présence des sujets que Valérie Belin photographiait et quelle que soit leur nature – humain, objet –, quel que soit le

² Delacroix à propos du daguerréotype, dans Eugène Delacroix, "Revue des arts", *Revue des deux-mondes*, septembre 1850, p. 1139-1146.

³ *Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with photographers by Barbara Diamonstein, 1981-1982*, Rizzoli: New York

degré d'intérêt ou d'attraction qu'elle pouvait avoir pour eux – fort ou plus faible –, c'est bien aussi, et peut-être davantage les leurres, les surprises, bref, les possibilités et les limites de la représentation photographique qui retenaient son attention.

Depuis le milieu des années 2000, cette réflexion s'est singulièrement accélérée chez Belin. Ses travaux, depuis les *Métisses* et les *Modèles II* de 2006 s'inscrivent chaque jour davantage dans cet espace intermédiaire qui est aujourd'hui celui de la photographie : non plus celui de l'inscription, de la trace, mais d'un entre-deux indéfini. A cela s'ajoute plus profondément le sentiment présent de manière diffuse dans l'œuvre de Belin à cette période, que par-delà les mutations de l'outil, ce sont ses sujets eux-mêmes qui se dérobent de plus en plus. Sa conclusion ? Qu'il est de plus en plus difficile de saisir ne serait-ce qu'une surface des choses : là où le photographe américain Richard Avedon, une figure importante pour elle, pouvait encore affirmer dans les années quatre-vingt que la photographie, et ses clichés plus particulièrement, étaient « des lectures de la surface, » de simple saisies de l'enveloppe extérieure des êtres, Valérie Belin semble dresser le constat que *même ceci* n'est plus possible.

Si l'on examine l'évolution de ses sujets, il est patent de voir que ceux-ci sont de plus en plus fréquemment choisis à partir de 2004-2005 pour leur qualité de paraître, voire de simulacre : jeunes mannequins inexpressifs, corps façonnés d'après modèles (*bodybuilders*, sosies de Michael Jackson), monde du spectacle et de l'illusion (danseuses et décors du Lido, magiciens, danseurs de salon, reines de beauté), natures mortes d'apparat (corbeille de fruits et bouquets à la surabondance ostentatoire). C'est que, série après série, Valérie Belin entreprend un inventaire non exhaustif d'un monde aujourd'hui régi par la dictature du regard : un monde dans lequel les sujets – qu'il s'agisse d'êtres animés ou d'objets – n'existent que pour et par le regard d'autrui. « Je photographie des images » reconnaît-elle d'ailleurs. Ces *images* sont en outre à partir des *Danseuses du Lido* de 2007, puisées de plus en plus fréquemment dans un registre que l'on qualifiera de kitsch : car à l'univers du Lido s'ajoutent reines de beauté, magiciens, danseuses de salon, corbeilles de fruit, stripteaseuses, qui tous ont en commun une esthétique très typée et souvent surannée, radicalement à rebours des canons modernes. Les références au Pop Art et au Minimalisme qui marquaient certains de ses travaux précédents tendent à s'effacer au profit d'une imagerie volontairement rétro, serait-on tenté de dire. Paradoxalement, l'évolution a pour effet de rendre l'image encore plus atemporelle et archétypale en la dépouillant de toute anecdote liée à l'époque ou à la mode.

Autour de 2004-2005, Valérie Belin décide donc de progressivement assouplir son dispositif initial en y intégrant divers éléments afin de pleinement prendre en compte les évolutions récentes du médium photographique, la mutation généralisée des images comme l'artificialisation croissante du monde contemporain. Il y a, à ce moment-là dans son œuvre, très présent le sentiment que ces transformations rendent nécessaires une redéfinition de son protocole photographique sous peine de voir celui-ci frappé d'obsolescence – ce qu'elle formule élégamment à cet instant sous l'idée du « détachement de la photographie » – entendu au sens de langage analogique. Le basculement irrémédiable de la photographie dans l'ère numérique, tout en confortant pleinement certaines de ses intuitions sur l'objectivité du médium, rendait dans le même temps en partie caduques certaines de ses méthodes de travail et moins pertinentes certaines de ses interrogations autour du régime de vérité du médium : en termes de méthode de travail, il apparaissait important de prendre en compte la nouvelle donne, celle d'une post-production numérique généralisée. Soit rompre avec une certaine « mystique » de la prise de vue – entendue comme moment clef de la réalisation de l'image – qui marquait son ancien dispositif, au profit d'une conception plus ouverte aux taches postérieures, sur ordinateur, désormais centrales dans le processus de création. En termes d'interrogation, force était alors de prendre en compte la mutation du regard sur la représentation photographique dont tant l'autorité que l'utilité s'érodaient, et dont le statut, autrefois particulier, se rapprochait désormais de celui des autres images, pré-photographiques. Bref celle d'un médium qui perdrait de sa spécificité pour entrer de plein pied dans le régime général de l'image. Il ne s'agissait plus dès lors de prétendre faire des photographies mais bien plutôt de produire des images en utilisant tous les outils que lui offrait désormais le numérique – ouvrant ainsi l'éventail des possibles. La plus évidente évolution du travail de Belin au milieu des années 2000 est ainsi l'apparition de diverses formes de retouches et de manipulations, postérieures au stade de la prise de vue, que l'on peut envisager comme autant d'écarts à l'égard d'une pratique photographique jusqu'à lors marquée par un certain purisme moderne : si le but ultime, à savoir l'objectivisation du motif, demeure lui inchangé, la métamorphose, autrefois accomplie par le biais de la prise de vue s'effectue désormais via l'ordinateur.

La première et principale de ces entorses est le recours à la couleur toujours envisagée par Valérie Belin comme une manipulation a posteriori du cliché et non comme une composante naturelle inhérente à la prise de vue. Inaugurée en 2004 à l'occasion d'une commande du Centre National des Arts Plastiques et d'*Images au Centre* pour le château d'Azay-le-Rideau, cette utilisation de la couleur vient mettre fin à onze années d'utilisation systématique du noir et blanc. A partir de la série *Modèles*

Il de 2006, elle devient plus fréquente dans son travail, même si le noir et blanc continue à prédominer. Valérie Belin s'est expliquée sur son rapport ambigu à la couleur : sa méfiance initiale n'était pas liée à un a priori esthétique mais bien davantage à une volonté de contrôle total de l'image finie que seul le noir et blanc lui permettait. Au milieu des années 2000, les outils numériques venaient bouleverser selon elle cette donne initiale en lui conférant davantage de possibilité d'intervention, de modification et donc de contrôle des valeurs chromatiques – un constat qu'elle partagera d'ailleurs avec d'autres photographes à cette période. « Mon intrusion tardive dans la couleur et mon renouveau d'intérêt pour cette dernière sont finalement très directement liés aux outils numériques. Finalement, c'est seulement depuis l'apparition de logiciels de traitement d'images, de type Photoshop, que je me suis progressivement rendue compte d'une chose : la couleur peut donner lieu à autant d'interprétations que le noir et blanc. Ce n'est véritablement que très récemment que j'ai cette impression d'avoir un choix total entre couleur et noir et blanc, en fonction du sujet que je souhaite aborder »⁴, expliquait-elle en 2008.

L'ancrage dans la matière qui signalait l'enregistrement argentique s'écarte au profit d'un traitement quasi pictural : « Avec le passage à la couleur, l'image devient finalement beaucoup plus picturale. Parce qu'en fait ce qu'on voit d'abord, c'est la couleur, ce n'est pas un grain : la matière, le grain de la photographie, tout cela a tendance à disparaître. »⁵ Pour parler de son travail, le terme de *coloris* serait d'ailleurs sans doute plus juste que celui de *couleur*. Par bien des aspects, les images en couleurs de Valérie Belin ont, à dessein, davantage l'air *coloriées* que véritablement *en couleurs*, à la manière de ces photographies noir et blanc du XIXe siècle, retouchées à la main ou de ces films noir et blanc auxquels ont été ajoutées des couleurs, à destination d'un public contemporain. Symptomatiquement, Valérie Belin elle-même rapproche son utilisation de la couleur d'une opération de « maquillage »⁶, terme à la polysémie réjouissante, pouvant à la fois convoquer les notions d'embellissement, mais également d'artifice (le fard baudelairien – et barthesien) et de dissimulation, le plus souvent frauduleuse, de la réalité. Quel que soit son sens, maquiller c'est toujours éloigner de la nature – *dénaturer*. Comme tout un chacun a pu en faire l'expérience, ces ajouts colorés, qui ont pour fonction dans la plupart des cas de renforcer le réalisme de l'image en dépassant la stylisation inhérente à l'usage du noir et blanc, produisent le plus souvent l'effet

⁴ *Correspondances : Valérie Belin, Edouard Manet, Musée d'Orsay-éditions Argol, 2008, p.36.*

⁵ *Ibid.* page 33.

⁶ « La couleur agit comme un maquillage, un peu comme un garant de vie sur quelque chose de mort », « Valérie Belin, Déconstruire dit-elle », entretien avec Etienne Hatt, *artpress*, n°424, juillet-août 2015, p.38.

inverse : celui d'une déréalisation de la représentation initiale. Valérie Belin en est bien consciente : manipulation numérique aidant, chez elle, la couleur est travaillée a posteriori, sans souci de naturalisme aucun et même systématiquement pour mettre à distance tout naturel ; qu'elle soit légère, comme dans ses *Modèles II*, douce et surannée dans *Black Eyed Susan*, ou poussée à l'extrême et stridente comme dans *Métisses*, *Corbeille de fruits*, *Vintage Cars*, ou *Still Life*, elle a toujours pour fonction de brouiller l'identité photographique de l'image et de renforcer l'artificialité de la chose photographiée : la douceur des coloris des *Modèles II* accentue leur caractère « d'ectoplasmes virtuels »⁷, quand la stridence des *Corbeilles de fruits* les transforme en majoliques de Sarreguemines.

Mais par-delà ce qu'il convient d'appeler la colorisation, Valérie Belin a utilisé à partir de 2009 d'autres types de manipulations numériques, post prise de vue, qui ont toutes pour effet d'accroître la dimension hybride, graphique et artificielle de son travail. D'un côté les solarisations, de l'autre les surimpressions, soit un vocabulaire expérimental des avant-gardes photographiques de l'entre-deux-guerres dont la révolution numérique, via les logiciels de retouche et de manipulation d'images, a remis au goût du jour les effets. Mais aussi, dans un cas comme dans l'autre, des figures du 'ratage' photographique (images superposées, images mal développées) qui constituèrent, avant d'être acceptées comme gestes créatifs, des entorses à un certain réalisme photographique. A cet égard, surimpressions comme solarisations furent associées tant en photographie qu'en cinéma, non pas au sens de la *vue* mais bien plutôt à l'idée d'une *vision* – intérieure, onirique. Incontestablement, les effets proches de la solarisation (séries *Décors*, *Brides*, *Bob*, *Intérieurs*, et certaines images de *Still Life*) comme la combinaison de différentes images sur le modèle de la surimpression (*Têtes couronnées*, *Black Eyed Susan*, *Décors*, *Brides*, *Bob* et *Intérieurs*, *Super Models*) donnent des images plus difficiles à lire. La surimpression fait appel à une multiplicité de points de vue : elle fonctionne sur un *trop plein* d'images. Le regard y est saturé par une abondance de signes visuels, parfois contradictoires, qui, se superposant et s'entremêlant, viennent mettre à mal l'espace perspectif traditionnel – le regard n'arrive jamais vraiment à se fixer, à lire l'image dans la profondeur, à isoler chacune de ses composantes. Tant l'objet représenté que la représentation elle-même y perd en réalité. Cette sur-sollicitation du regard atteint son paroxysme avec les séries *Brides* et *Bob*, dans lesquelles Valérie Belin semble combiner dans la même image, nombre de ses motifs tirés de séries précédentes : jeunes femmes, motifs floraux, accumulation d'objets, inscriptions de toutes sortes,

⁷ Régis Durand, « Valérie Belin ou la peau des choses », *Valérie Belin*, Steidl, 2007, p.14.

ici des mariées et des devantures commerciales (magasins d'électronique, sex shop), là des danseuses burlesques et des bric-à-brac d'objets. Elle propose une autre interprétation, sur le mode, cette fois-ci, de la fusion et de l'addition, d'une idée centrale dans son travail, celle de la contamination de l'humain et de l'objet, de l'animé et de l'inanimé. La fusion devient encore plus complète dans sa série la plus récente, *Super Models*, de 2015 : les contours des corps des mannequins se fondent littéralement dans les arabesques colorées des logiciels graphiques, introduisant un dynamisme nouveau dans son travail.

Les solarisations fonctionnent sur le même principe. Parfois d'ailleurs combinées aux surimpressions (comme dans la série *Décors*), elles aboutissent à une transformation des valeurs et à une égalisation des tonalités qui elles aussi mettent à mal la lisibilité de l'image et sa lecture en profondeur : le noir y apparaît gris clair, le blanc, a contrario, s'y assombrit, les corps y perdent en matérialité physique. La lecture est rendue d'autant plus délicate que les motifs abordés par Belin, qu'il s'agisse des décors chargés du Lido, des intérieurs de collectionneurs envahis d'objets, ou de ses plus récentes natures mortes, saturées d'artefacts divers, sont eux-mêmes déjà très complexes, dans la lignée des sujets expressionnistes chargés d'affect qu'elle a toujours privilégiés. Le regardeur y perdra donc d'autant plus ses repères, Belin y renouant une fois encore, par d'autres moyens et sur un mode différent, avec certains effets déjà testés lors de travaux de ses débuts, des *Argenteries* (1994) aux *Miroirs vénitiens (Venise I et II, 1997)* : difficulté de lecture de l'espace, confusions entre les plans, entre le proche et le lointain, le plein et le vide, le concave et le convexe, le réel et son reflet. Accentuant la difficulté de lecture, la petite taille ostentatoire du format relie également *Intérieurs* aux séries des débuts et confère à ces images une dimension délicate, précieuse, proche de la miniature. Et si, conjuguée à l'inversion des valeurs de la solarisation, cette petite taille peut évoquer une tradition photographique, c'est celle, lointaine et surannée, des daguerréotypes anciens (dont les valeurs changeaient selon l'inclinaison de lecture de la plaque), renforçant l'intemporalité de telles images.

Pour les *Intérieurs* et les *Décors*, comme pour les surimpressions des *Brides* et des *Bob*, ou pour les *Vintage Cars*, Valérie Belin, pour la première fois, sort du cadre anonyme de l'atelier pour aller réaliser des images en extérieur. Elle qui, de 1992 à 2007, a toujours vu dans la prise de vue étroitement encadrée en atelier le garant d'un contrôle de l'image finie, entreprend à partir de 2007 de quitter le studio pour les plateaux du Lido (*Décors*) ou les salles du musée de l'automobile de Mulhouse (*Vintage Cars*). Plus tard, en 2012, les appartements de collectionneurs des *Intérieurs*, et les

devantures de vitrines de *Bob* sont pour elle l'occasion de convoquer d'autres genres photographiques plus purement documentaires (dans le premier cas les *Intérieurs* d'Atget et dans le second, la « Street Photography » américaine). Il y a bien chez elle, dans tous ces exemples, une volonté nouvelle de partir d'un certain modèle documentaire pour le retravailler dans une dimension anti-naturaliste, par la surimpression et la solarisation, le maniement de la couleur ou le recours au grand angle (*Vintage cars*, *Intérieurs*), avec toutes les déformations en termes d'accentuation de la perspective que l'utilisation de tels objectifs implique. Dans cette continuité, on peut voir les développements récents de son travail, comme l'étape – ultime ? – de cette sortie de l'atelier et de ce détachement de la photographie: *Black Eyed Susan*, la vidéo réalisée en 2011 à partir de la série photographique éponyme de 2010, comme la performance *MJ6* (2013), chorégraphie tirée de sa série des sosies de Michael Jackson de 2003, entendent tous deux prolonger la photographie par d'autres moyens, en s'émancipant presque complètement de l'image fixe. Et maintenant? Formulons une hypothèse ou un pari sur l'avenir : après une première décennie de travail photographique noir et blanc marquée par le paradigme de la sculpture (travail sur la matière et une certaine monumentalité), une seconde plus picturale (insistant sur les notions d'aplat, la retouche graphique, ou l'introduction de la couleur), gageons que la troisième sera habitée par le mouvement.

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

©Quentin Bajac ©Éditions Damiani