



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060703, tiré de la série *Métisses*, 125x100 cm

VALÉRIE BELIN

Cours de Nassim Daghighian



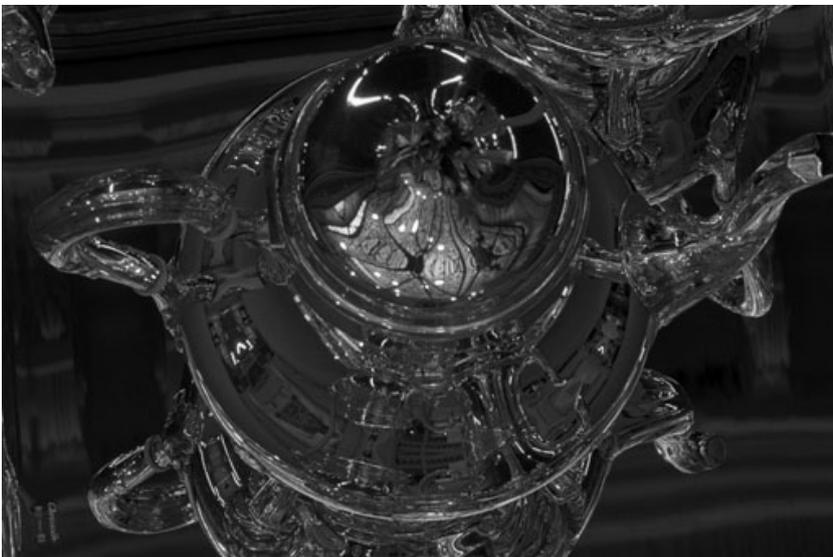
Valérie Belin, sans titre, 1993, n°93082604, tiré de la série *Cristal*

" Au début je me suis attachée à photographier uniquement des objets, pas du tout des êtres, et en plus des objets d'apparat – des cristaux, des miroirs, des plateaux d'argent, etc. A cette époque tout fonctionnait de façon métaphorique, ces objets étaient presque comme un substitut d'être. Au-delà de ça, ce n'était pas tellement des photos d'objets que je voulais mais des photos du spectre lumineux de ces objets. Il y a une désincarnation totale des objets qui fait que l'on échappe à l'aspect anecdotique que pourrait avoir ce type de photographie. Dans les premières photos d'argenterie on a l'impression d'être devant un négatif, on ne sait plus si c'est un négatif ou un positif tellement l'objet a été désincarné, vidé de tous les reflets anecdotiques. Dans les miroirs on voit l'ensemble comme une radiographie de l'objet. " Valérie Belin

[Toutes les citations accompagnant les photographies sont tirées des textes inclus dans ce dossier]



Valérie Belin, sans titre, 1994, n°94092109, tiré de la série *Argenteries*, 8x11 cm



Valérie Belin, sans titre, 1994, n°94092118, tiré de la série *Argenteries*, 8x11 cm



Valérie Belin, sans titre, 1994, n°940921249, tiré de la série *Argenteries*, 8x11 cm



Valérie Belin, sans titre, 1996, n°96092101, tiré de la série *Robes*, 250x120 cm, Musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais

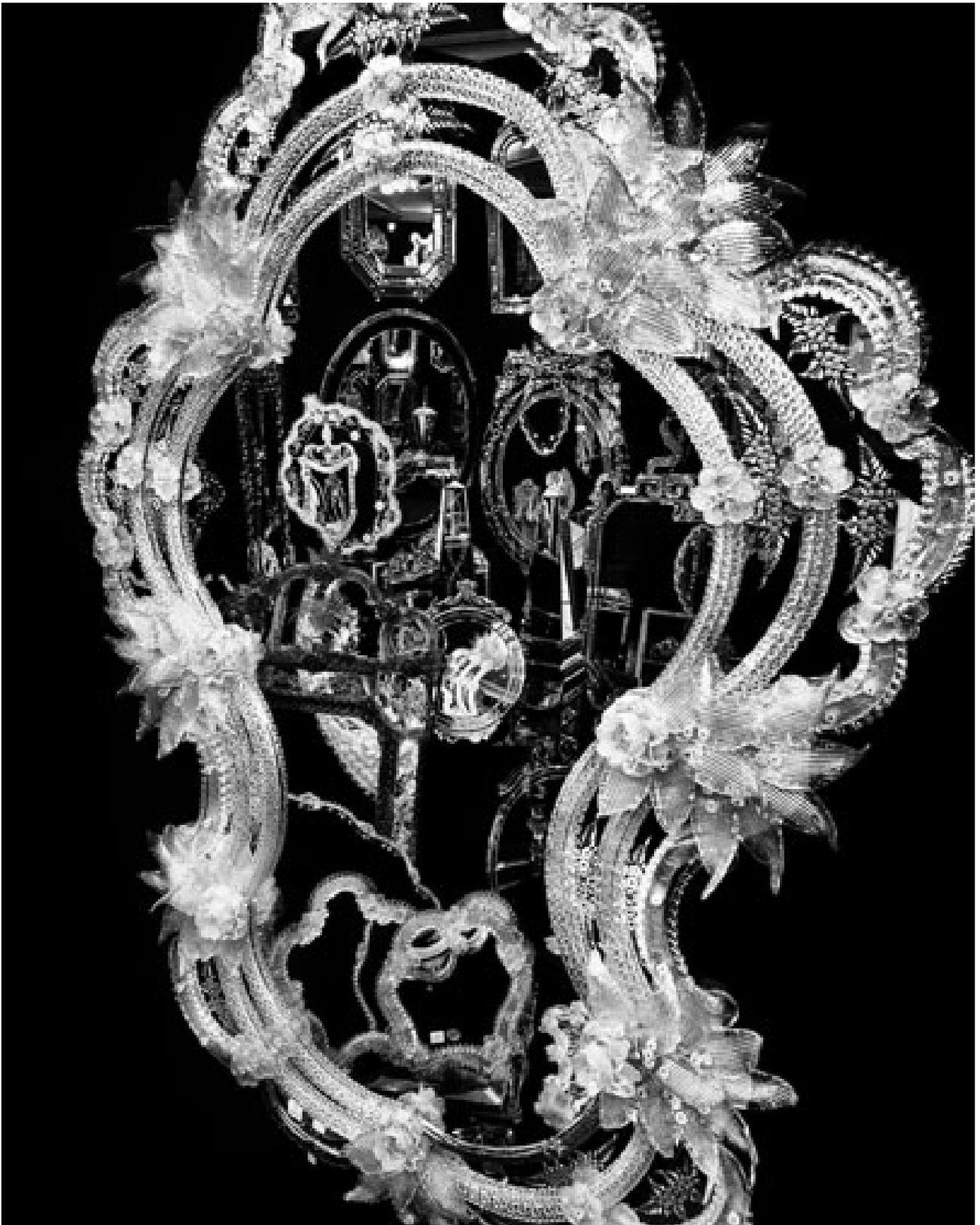
" Sous l'œil de Valérie Belin, chaque objet se fait linceul, suaire déserté par un corps dont il n'a su garder que l'empreinte. "

Pierre Wat



Valérie Belin, sans titre, 1997, n°97070802, tiré de la série *Venise II*, 100x80cm

" Face à ce phénomène d'un miroir reflétant une multitude d'autres miroirs, j'y percevais une forme de métaphore : un miroir qui ne reflète personne, que lui-même, à l'infini, jusqu'à une forme d'absurdité. L'objet était également dématérialisé, car la qualité du verre faisait que, grâce au passage en noir et blanc de la photographie, on ne percevait plus que sa luminescence, son spectre lumineux. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 1997, n°970804, tiré de la série *Venise II*, 100x80cm

" Ce travail m'intéressait à l'époque car il portait une sorte de baroque de surface, dans cette profusion d'objets lumineux qui renvoyaient des reflets. J'avais le sentiment qu'au-delà du style baroque repéré, elle s'intéressait plus à la lumière qu'aux objets eux-mêmes, à ce qui se passait lorsque ces objets, mis ensemble, produisaient le contraire de leur caractère d'objet : l'immatérialité. On comprenait immédiatement qu'il s'agissait de vanités. Le miroir est effectivement important dans l'iconographie de la vanité. Cette dimension de l'absence était déjà là. "

Régis Durand



Valérie Belin, sans titre, 1998, n°98121904, tiré de la série *Voitures*

" J'ai ensuite eu envie de photographier des objets opposés aux beaux objets photographiés auparavant. J'ai alors choisi délibérément les carcasses de voitures, un objet repoussant, sorte de ruine moderne mais pour arriver à un résultat quasiment similaire à ce que j'obtenais avec les miroirs de Venise. J'ai obtenu cette forme d'équivalence grâce à la lumière du soleil qui frappait ces carcasses et qui exaltait tous les phénomènes lumineux liés au froissement de la tôle, aux pare-brise cassés, au fort contraste de la couleur sombre des voitures. Le redressement à la verticale de l'objet provient du travail effectué sur les robes au musée de Calais. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 1998, n°98070802, tiré de la série *Viandes*, 150x120cm

" Je suis ensuite passée aux carcasses de viande. Le processus qui a motivé ce passage était le rapprochement vers l'humain, en passant par des chemins détournés. Ces morceaux de viande nous ramènent à notre propre corps, mais dans un effet d'entrelacs, d'abstraction et même de métamorphose des matières, car le noir et blanc nous éloigne du côté viande pour nous ramener vers un aspect très modifié de la matière. J'ai réalisé cette série dans les chambres froides de Rungis. Pour mon travail en général je suis dans des lieux très spécifiques où je dois d'abord me faire accepter. Mais l'image ne dit rien du processus, elle n'est pas narrative. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 1999, n°990704, tiré de la série *Bodybuilders I*, 161x125 cm

" Il est vrai que la frontalité absolue du point de vue, la bidimensionnalité radicale, l'absence de contexte et la précision chirurgicale du rendu de la matière situent mes photographies de visages aux antipodes des usages intimistes, documentaires ou psychologiques du portrait. Mes visages ne disent rien d'une identité subjective, ils sont en effet " spécimens " dans le sens où ils sont signes d'un état de l'être qui se manifeste à la surface des corps, à la manière d'un symptôme... " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 1999, n°990705, tiré de la série *Bodybuilders I*, 161x125 cm

" Depuis les premiers travaux jusqu'aux culturistes, à travers des sujets très différents les uns des autres, une ligne commune se dessine, qui est un travail autour de l'énergie. Dans cette première partie du travail, Valérie est à la recherche de l'interface entre le volume et la surface. La peau est à l'extérieur, elle recouvre le volume et en même temps, elle est façonnée par lui. La peau subit la pression du volume et en même temps elle le contient. Une sorte de jeu s'installe entre une énergie qui cherche à aller vers l'extérieur mais qui est maintenue par un mouvement de contention. Cette idée est évidente dans la série des culturistes, avec à la fois les muscles qui saillent et, en même temps cet effort pour tenir cette masse avant qu'elle ne se défasse. " Régis Durand



Valérie Belin, sans titre, 1999, n°990706, tiré de la série *Bodybuilders I*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2000, n°000201, tiré de la série *Bodybuilders II*



Valérie Belin, sans titre, 2000, n°001001, tiré de la série *Mariées marocaines*, 161x125 cm

" Pour les mariées marocaines, j'ai réalisé en travaillant, qu'elles étaient une version au féminin des body-builders. Les muscles étant remplacés par la robe, laquelle, à force d'ornements, a un effet d'annulation du corps. A cette étape du travail, l'apparition du visage féminin n'est encore qu'un des éléments du décor de la robe, ce qui contribue à annuler la présence corporelle. [...]
On retrouve des éléments ornementaux qui étaient présents dans les miroirs. Ainsi, des correspondances entre les séries apparaissent. Elles sont à la fois historiques et purement visuelles. "
Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2000, n°001002, tiré de la série *Mariées marocaines*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2000, n°001003, tiré de la série *Mariées marocaines*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2000, n°001005, tiré de la série *Mariées marocaines*, 161x125 cm

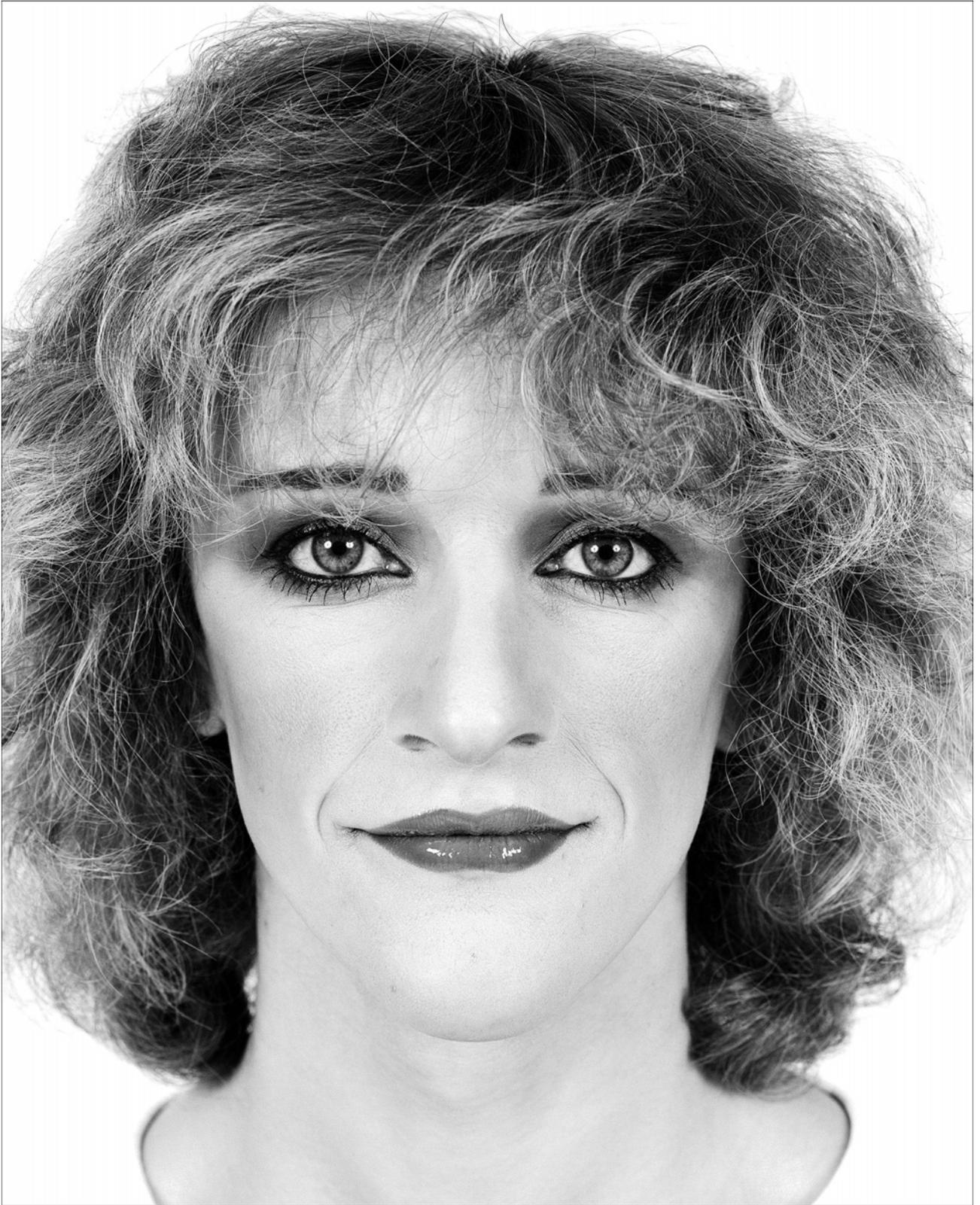


Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010202, tiré de la série *Transsexuels*, 161x125 cm

"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, 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." Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010206, tiré de la série *Transsexuels*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010207, tiré de la série *Transsexuels*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010803, tiré de la série *Femmes noires*, 161x125 cm

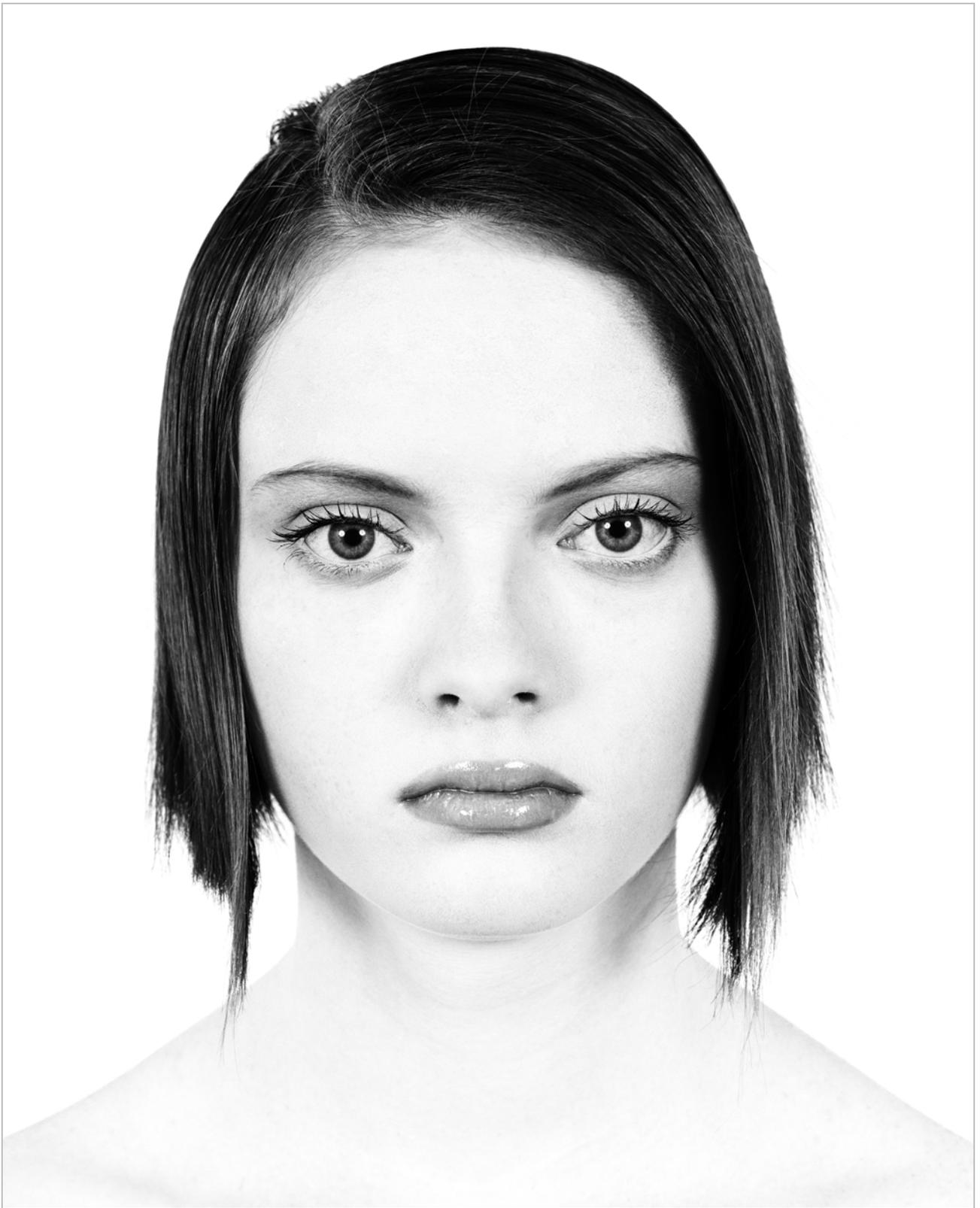
"Après la série sur les transsexuels, j'ai eu besoin de retrouver le noir dans l'image, j'ai donc naturellement cherché des visages noirs. J'ai recherché des visages qui avaient une qualité sculpturale et j'ai trouvé que, curieusement, le visage des femmes sénégalaises avait cette qualité. Elles ont une beauté très particulière, un visage très plat, des yeux en amande très blancs, une peau très sombre, des traits très réguliers et très fins. J'ai exagéré ces potentialités pour les transformer en sculpture, en objet. L'identité est également questionnée puisqu'on en a une lecture quasiment culturelle." Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010809, tiré de la série *Femmes noires*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°010807, tiré de la série *Femmes noires*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°011003, tiré de la série *Modèles I*, 161x125 cm

" Cette série m'évoque l'idée de mutation. Ces jeunes filles se situaient dans un entre deux, entre l'adolescente et la mannequin. " " [...] un peu comme des poupées Barbie trop humaines ou un peu ratées. "Valérie Belin



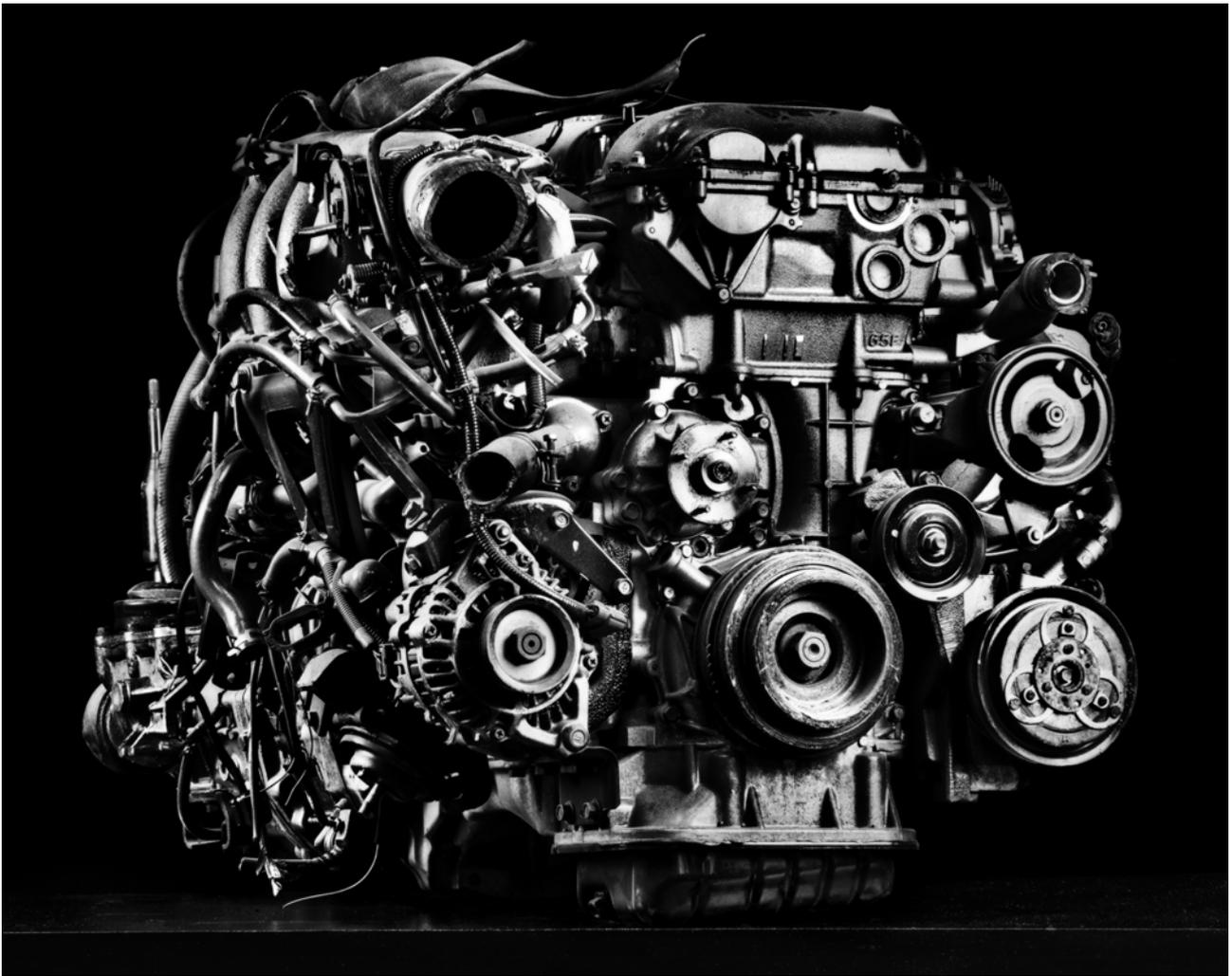
Valérie Belin, sans titre, 2001, n°011004, tiré de la série *Modèles I*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°011006, tiré de la série *Modèles I*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2001, n°011008, tiré de la série *Modèles I*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2002, n°020301, tiré de la série *Moteurs*, 120x150 cm

" J'étais alors à New-York, après le 11 septembre où j'avais vu des morceaux de ferrailles ramenées de Ground Zero vers le New Jersey par camion. Ces morceaux de ferrailles étaient recouverts de poussière blanche et dans l'imagination, ils étaient entremêlés de chair humaine. Je pense que mon travail sur les moteurs de voiture est un peu un exutoire de ce que j'avais ressenti à New-York. Ces moteurs s'apparentent de manière métaphorique à des organes humains, à un cœur que l'on aurait retiré du corps et que l'on aurait posé sur une table, comme une nature morte. Ce qui provoque un effet organique dans ces images ce sont tous ces tuyaux, ces durites. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030104, tiré de la série *Mannequins*, 100x80 cm



Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030102, tiré de la série *Mannequins*, 100x80 cm

" Qu'il s'agisse d'une photographie de "quelqu'un" ou de "quelque chose", l'image évoque toujours un corps entre deux états contraires. Freud fait appel à cette équivoque quand il cite comme cas « d'inquiétante étrangeté par excellence, celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé ». Je perçois et je photographie les êtres et les choses dans une équivalence. En ce qui concerne les mannequins, ce qui m'a tout d'abord attirée, c'est leur aspect hyperréaliste. Moulés sur de vrais corps, on peut les considérer comme déjà des photographies (en trois dimensions) de véritables femmes mannequins. Mes photographies mettent ici encore en exergue cette question de la réalité et de l'illusion ; il s'agit de photographies de mannequins, mais de quels mannequins s'agit-il, de femmes ou d'objets ? " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030106, tiré de la série *Mannequins*, 100x80 cm



Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030110, tiré de la série *Mannequins*, 100x80 cm

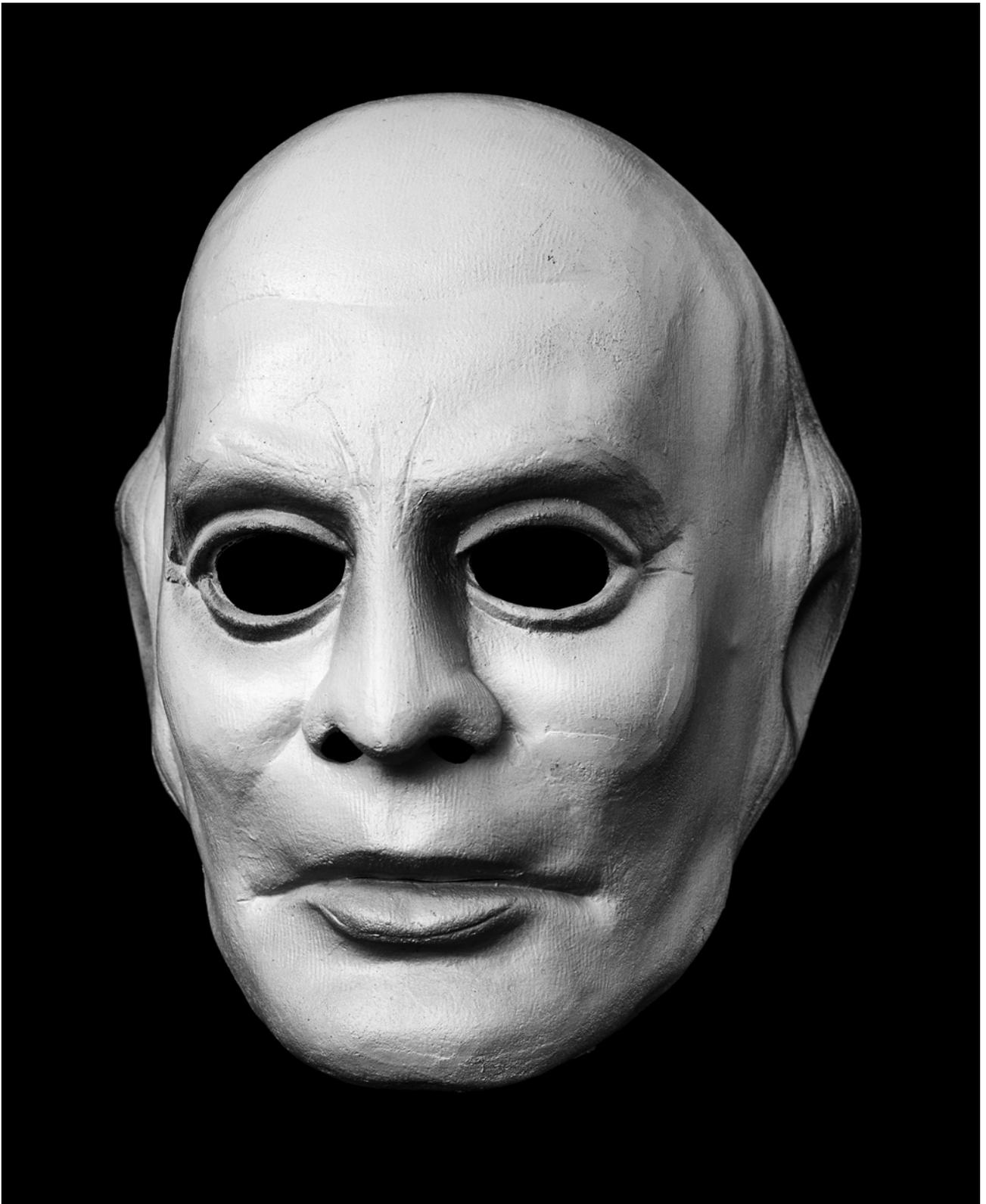


Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030701, tiré de la série *Michael Jackson*, 161x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2003, n°030705, tiré de la série *Michael Jackson*, 161x125 cm

"Après les mannequins, je me suis tourné vers des êtres vivants qui paradoxalement ont l'air totalement inanimés. Ma première intuition était de photographier des sosies : de Madonna, de Britney Spears, mais cela ne fonctionnait pas : on ne voyait pas l'icône mais des gens. Très vite, j'ai radicalisé mon choix et je me suis intéressée aux sosies de Michael Jackson, qui, de par ses multiples métamorphoses, est lui-même un sosie. Par ce désir d'être quelqu'un d'autre, il est très proche des body-builders. Je questionne à la fois l'identité et la ressemblance puisqu'ils ressemblent tous à leur modèle qui est Michael Jackson, lequel, comme il ne ressemble plus à rien, permet ce phénomène de ressemblance. En plus, je retrouvais ce travail de la peinture sur le visage, comme pour les mannequins. Un phénomène nouveau est introduit dans mon travail : la dimension grotesque de ces sujets." Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2004, n°040104, tiré de la série *Masques*, 155x125 cm

" Je n'avais pas envie d'interroger le masque en général mais plutôt ce type de parure grotesque, fausse et monstrueuse. Je voulais interroger ces trois thèmes qui sont présents mais diffus dans d'autres travaux. Un climat général, un cynisme ambiant pendant la seconde guerre d'Irak, m'a poussé à m'intéresser à ces thèmes. Mais, en même temps, ce climat n'explique pas à lui seul l'émergence de ces thèmes. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2004, n°040105, tiré de la série *Masques*, 155x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2004, n°040905, tiré de la série *Chips*, 166 x 125 cm

" Les paquets de chips découlent des « Sosies » de Michael Jackson, des « Masques », des objets comme cela, vernaculaires, sans noblesse apparente mais non pas sans qualités. [...] Cet objet de consommation courante était intéressant à transformer en quasi monochrome, ça m'intéressait de faire ce basculement comme j'avais pu le faire avec les objets kitsch de Venise, des années auparavant. Ce qui est important pour moi, c'est que ces paquets avaient des qualités particulières, à la fois ils étaient grands et très colorés avec des graphismes très exubérants et relativement plats en volume. En photographie, en agrandissant le paquet et en supprimant la couleur, on arrive à une qualité plane réelle. On passe d'un format petit à la taille d'une affiche, et ceci n'est possible que grâce aux qualités de l'objet, on ne peut pas rajouter ces qualités après coup. D'une façon générale je vais toujours à l'essence de l'objet, mais toujours en exagérant ses potentialités grâce à la photo. " Valérie Belin

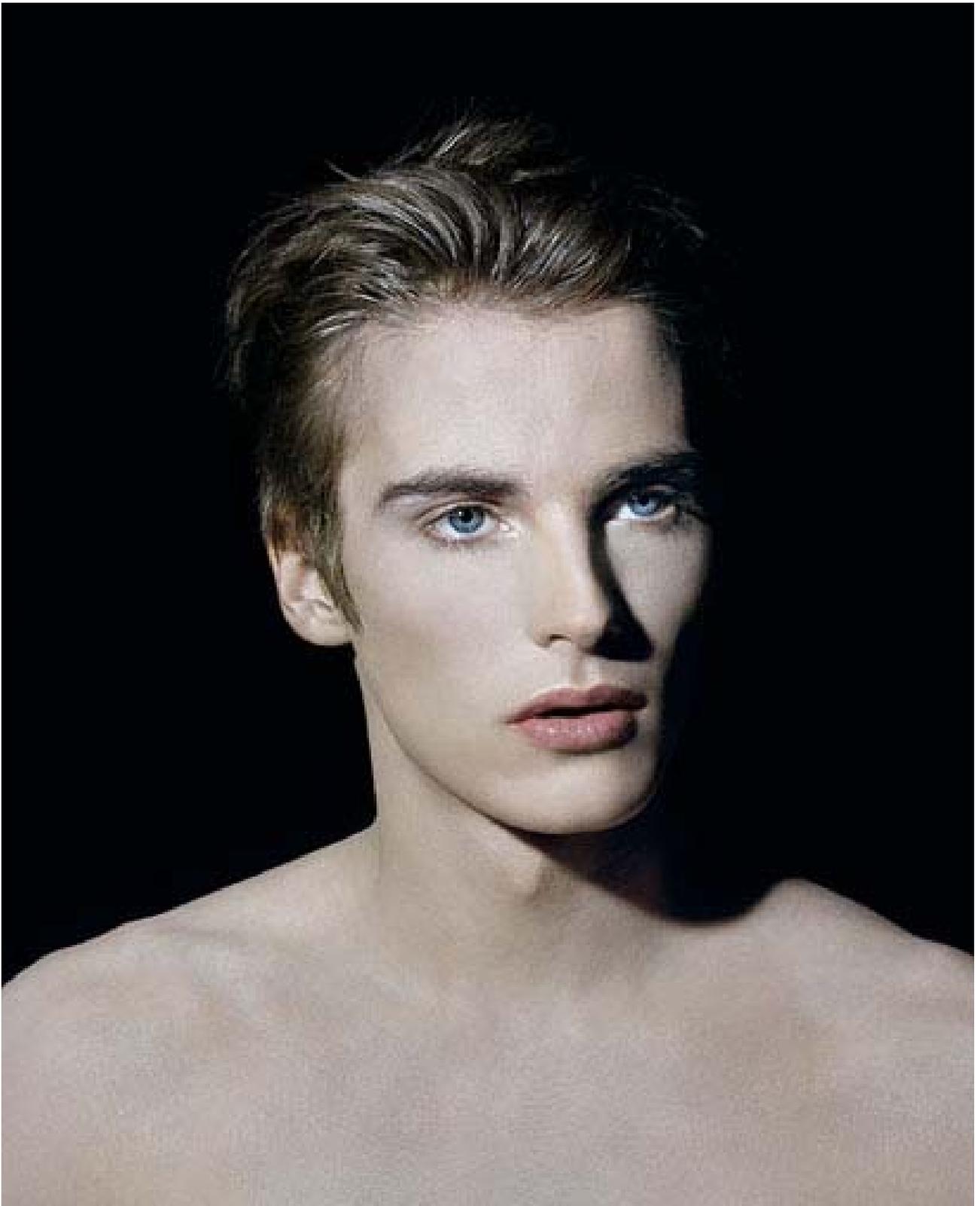


Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060103, tiré de la série *Modèles II*, 125x100 cm

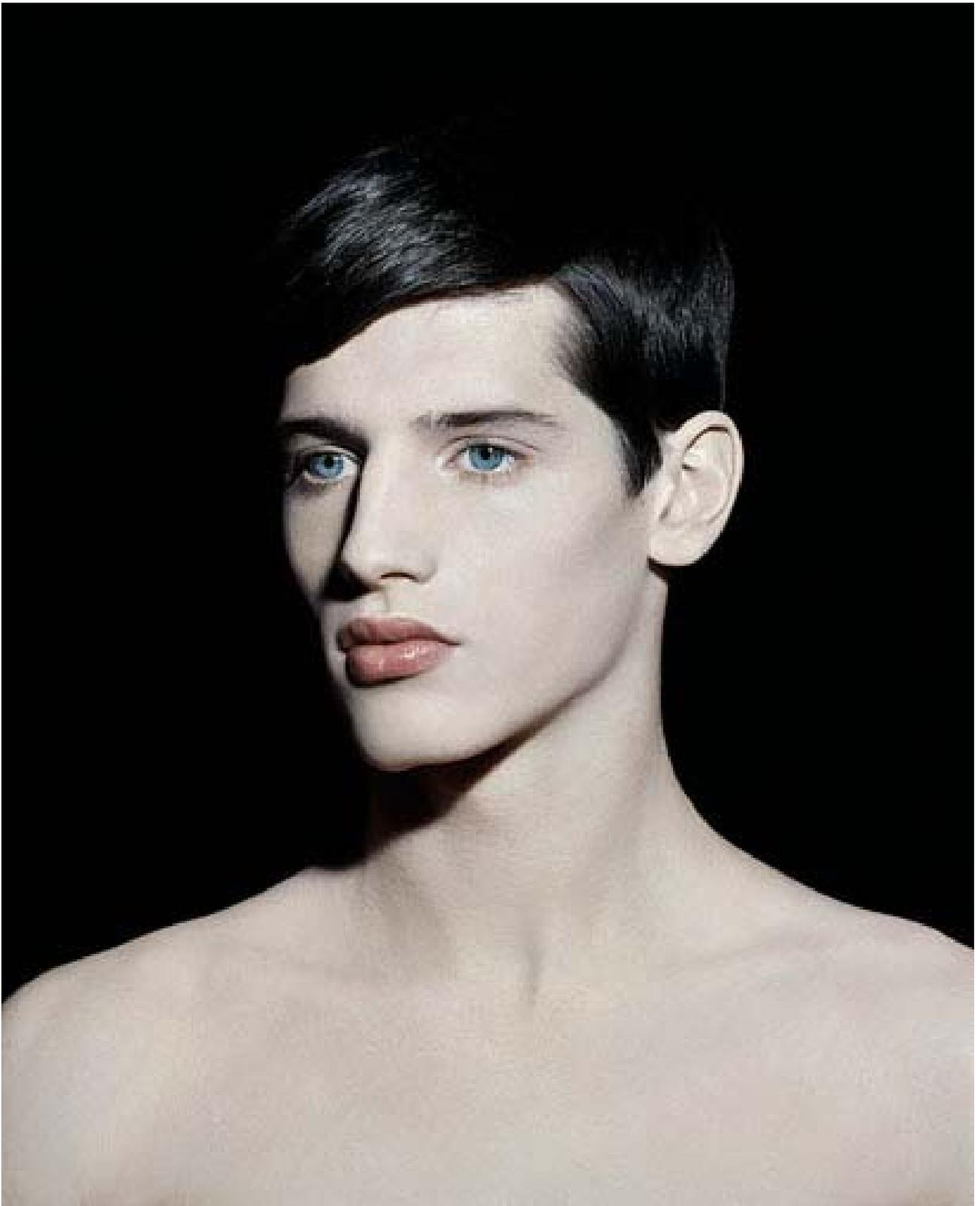
" Ma démarche a un lien avec les phénomènes qui nous entourent, comme le clonage, la chirurgie esthétique. J'ai aussi cherché un effet d'irréalité quasiment de nature à évoquer l'esthétique des jeux vidéo et leurs avatars, que les gens choisissent pour se représenter eux-mêmes. " Valérie Belin



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060106, tiré de la série *Modèles II*, 125x100 cm



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060107, tiré de la série *Modèles II*, 125x100 cm



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060110, tiré de la série *Modèles II*, 125x100 cm



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060702, tiré de la série *Métisses*, 125x100 cm

" La notion de ressemblance est effectivement brouillée par les possibilités techniques, mais aussi par les avatars qui existent dans des univers virtuels. Cette notion d'avatar vient contaminer la notion de vivant et est au cœur de la réflexion de Valérie sur le vivant : qu'est-ce aujourd'hui alors que nous sommes dans une exploration très fine entre le clonage, la procréation assistée, etc. Finalement cette notion de vivant que l'on croyait claire se trouble. Le travail de Valérie est habité par ces zones d'incertitudes, d'interrogation. C'est pour cette raison que je le trouve très stimulant intellectuellement. Son travail est une pensée sur le vivant, sur l'identité qui se déploie dans le monde depuis une dizaine d'années. " Régis Durand



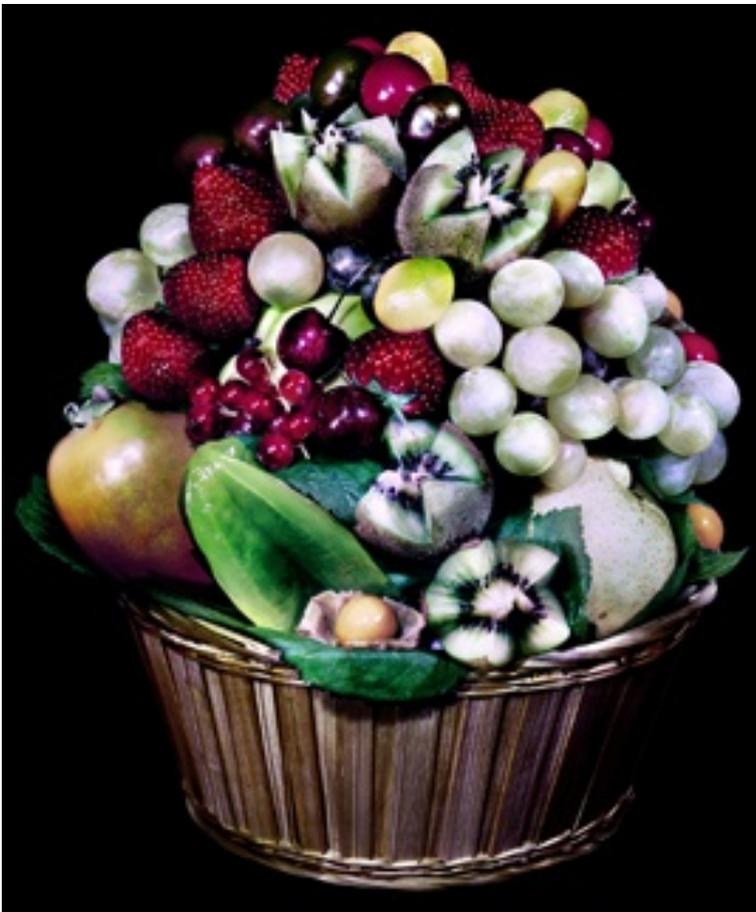
Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060704, tiré de la série *Métisses*, 125x100 cm



Valérie Belin, sans titre, 2006, n°060701, tiré de la série *Métisses*, 125x100 cm



Valérie Belin, sans titre, 2007, impression pigmentaire, 180x180 cm



Valérie Belin, sans titre, 2007, impression pigmentaire, 180x151 cm



Valérie Belin, sans titre, 2007, n°070401, tiré de la série *Lido*, impression pigmentaire sur papier baryté, 157x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2007, tiré de la série *Lido*, impression pigmentaire sur papier baryté, 157x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2007, tiré de la série *Magiciens*, impression pigmentaire sur papier baryté, 157x125 cm



Valérie Belin, sans titre, 2008, tiré de la série *Bouquets*, encres polymérisées sur papier coton, 155x122 cm

Valérie Belin (1964, Boulogne-Billancourt, France ; vit à Paris)

Site de l'artiste : <http://www.valeriebelin.com>

Site des galeries : <http://www.xippas.com/> et <http://www.denoirmont.com/>

Formation

1987 DNSEP diplôme national supérieur d'expression plastique à l'Ecole national des beaux-arts de Bourges, France

1988 DEA diplôme d'études approfondies en philosophie de l'art, Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, Paris, F



Portrait de Valérie Belin, vers 2000-2002

Présentation générale

Séries traitant d'objets (sélection) :

1993	Cristal
1994	Argenteries
1996	Robes
1997	Venise II
1998	Voitures Viandes
2002	Moteurs
2004	Chips Masques
2005	Palettes Coffres-forts
2007-2008	Coupes de fruits
2008	Bouquets

Séries traitant de la figure humaine :

1999	Bodybuilders I
2000	Bodybuilders II Mariées marocaines
2001	Transsexuels Femmes noires Modèles I
2003	Mannequins Michael Jackson
2006	Modèles II Métisses
2007	Lido Magiciens-illusionnistes

Au début des années 1990, Valérie Belin s'est engagée dans une démarche photographique rigoureuse qui, renouvelant les genres traditionnels de la nature morte et du portrait, se révèle d'une singulière contemporanéité. Série après série, toutes fondées sur un protocole précis – frontalité absolue du point de vue, absence de contexte, précision chirurgicale du rendu de la matière – la photographe applique un traitement particulier aux corps et aux objets. Miroirs, viande, voitures accidentées, corps, visages, paquets de chips ou masques de carnaval, le choix de ses sujets est essentiel. Les thèmes s'additionnent et se répondent. Les questions d'identité, d'artifice, d'illusion se déclinent entre le vivant et l'inanimé. Chaque série décline un même sujet – portrait ou nature morte –, définissant une typologie à l'intérieur de laquelle s'observent diverses variations formelles. Valérie Belin ne prend jamais une position subjective, elle refuse tout artifice de mise en scène et jamais ne cherche à construire une narration. L'artiste opte toujours pour la force d'évidence de la représentation : sortis de leur contexte, les objets sont " magnifiés ", les identités " exagérées ". Le réel se confond avec sa représentation, le vivant avec l'artificiel. Le corps, au sens large du terme, joue chez Valérie Belin un rôle déterminant, qu'il soit montré à travers ses métamorphoses, ses représentations et ses postures, ou qu'il soit seulement suggéré, comme dans les *Robes* (1996), les *Miroirs vénitiens* (1997), et les *Voitures accidentées* (1998). À cette dernière série répond celle des *Bodybuilders* (1999), où les corps, cabossés et métalliques, apparaissent pour la première fois explicitement. Avec les *Mariées marocaines* (2000), ils s'effacent, et les robes deviennent des objets à la calligraphie somptueuse. Dans ses portraits, il est question d'identité et d'artifice, notions qui se déclinent au fil des séries: *Modèles* (2001), *Transsexuels* (2001), *Femmes noires* (2001), *Mannequins* (2003), *Michael Jackson* (2003). Lorsque Valérie Belin revient aux objets, elle choisit les *Moteurs* (2002), qui montrent toutes les qualités mécaniques de véritables organes que l'on vient tout juste d'extraire d'un sujet humain. Souvent, la plasticité de certains sujets produit un effet supérieur à celui qui en émane au naturel, et l'on se trouve à la lisière du vivant et de l'inanimé. Les paquets de *Chips* (2004), objets triviaux s'il en est, deviennent des motifs picturaux dignes du Pop Art et *Les masques* (2004) nous apparaissent comme autant de visages grotesques et vides. L'une de ses dernières séries, *Métisses* (2006), est consacrée à des jeunes femmes rencontrées dans la rue. Sans artifice ni technologie numérique [excepté des retouches sur la peau], Valérie Belin les transforme en figures apparemment issues d'un même moule, icônes flamboyantes d'un monde artificiel jusqu'ici inconnu.

Tiré de *Expos Infos*, n°51, Bulletin des Musées Lausannois, octobre 2008 à janvier 2009

Source au 08 10 23 : <http://www.lausanne.ch/view.asp?docId=30088&domId=63016&language=F>

Informations multimédias

 L'artiste présente ses techniques (appareils de format 6x7 cm et 10x12 cm) lors d'une visite d'atelier, interview par Anne Kerner, caméra Christine Barbe, octobre 2007 (durée 3 min.) : http://fr.youtube.com/watch?v=JVMf_DC6c84

 Rencontre avec Valérie Belin lors de son exposition à la MEP, Maison Européenne de la Photographie à Paris, filmée le 25 avril 2008 (durée 8 min.) : <http://www.photographie.com/?pubid=104794&secid=2&ruid=8>

 Rencontre avec Valérie Belin lors de l'exposition *Elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, à Paris, début 2009 (1min10") : <http://www.ina.fr/video/CPD09004500/portraits-de-femmes-artistes-valerie-belin.fr.html>

 Audio (7 min.) : http://culturesanscensure.over-blog.com/pages/Valerie_Belin_a_la_maison_de_la_photographie-494154.html

Valérie Belin. Transsexuels, Femmes noires, Modèles

Pierre-Evariste Douaire, www.paris-art.com, 2002

Exposition du 13 sept. au 31 oct. 2002, Galerie Xippas, Paris

Transsexuels, Femmes noires, Modèles: les trois nouvelles séries de Valérie Belin se composent de grands portraits photographiques en noir et blanc, autant de déclinaisons d'une identité.

Les trois nouvelles séries de Valérie Belin pourraient toutes s'intituler «déclinaisons». *Transsexuels, Femmes noires, Modèles* ont en commun de présenter des portraits photographiques qui déclinent une identité.

A travers les excès, le hors-norme, Valérie Belin parvient à pointer, sans tapages, les diktats du paraître. Ses travaux successifs sont des énumérations des codes aussi bien culturels (*Sans titre*, 2000-2001) que physiques (*Bodybuilders*, 1999). C'est à travers l'exemplarité du costume traditionnel, du corps hyper-musclé androgyne qu'elle dresse un inventaire des états d'âme de notre enveloppe charnelle. Elle collectionne ces identités, les classe par style, puis en photographie les changements. Les grands formats sur lesquels sont tirés les clichés permettent, mieux qu'ailleurs, de rentrer dans la peau de ces personnages endimanchés, huilés, poudrés, fardés. Le face à face avec ces masques modernes, avec ces entités changeantes mais normées, passe à travers l'épiderme. La surface est granuleuse, suintante ou lisse, toujours différente, jamais neutre à l'inverse du fond blanc des compositions.

Le succès que rencontre le travail de Valérie Belin repose sur une maîtrise photographique, mais surtout sur une thématique qui dépasse le cadre uniquement artistique. L'attention réservée au corps, à son entretien, à son culte est présent quotidiennement depuis l'émergence de la société du loisir. Cet intérêt dépasse largement la guerre entre les gros et les maigres broyée au XIXe siècle par Zola dans *Le Ventre de Paris*. Le culte du corps s'impose comme religion et se divise en différentes chapelles. L'artiste ne tend pas à l'exhaustivité mais emprunte certaines pistes.

Malgré cette actualité qui colle à l'air du temps (Kalvin Klein depuis dix ans a calqué sa griffe sur l'identité ambiguë : Kate Moss, son mannequin-phare, a été retenue pour son côté androgyne), et malgré les travaux de Vanessa Beecroft ou de Nan Goldin, Valérie Belin parvient à ne pas répéter ce qui a déjà été fait. Sa démarche ne cède pas aux sirènes de la mode, et s'enracine dans un corpus cohérent, très calculé, presque programmatique. Les opus s'additionnent les uns aux autres, se répondent et participent à la même dynamique artistique et formelle.

La salle du bas accueille la série sur les transsexuels. Le trouble s'installe immédiatement, est-on en face d'hommes ou de femmes? Quelques poils sur le menton dissipent les malentendus, mais ne serait-ce pas des femmes travesties? Le jeu de rôle se transforme en jeu de piste. En fait, ce sont des hommes qui ont été photographiés juste avant de devenir des femmes. Les clichés tentent de capter cet entre-deux, cette part féminine et masculine.

En passant à l'étage, ce sont de très beaux mannequins qui accueillent le visiteur. Le même visage semble être coiffé de différentes façons. Les grains de beauté ne sont pourtant pas placés aux mêmes endroits, nouvelle hésitation... Encore une fois l'incertitude envahit la visite. Le masque des mannequins professionnels n'est pas plus rassurant que celui des portraits précédents. Les jeunes filles photographiées sont choisies en fonction de normes, de grilles d'exigence, d'un cahier des charges diront les plus cyniques. La beauté livrée aux médias est modelée, stéréotypée.

Dans les deux séries l'identité est fabriquée, modelée. Le malaise s'installe avec la même intensité entre ces corps mutants et ces clones de reines de beauté. Tout est mis à plat avec le dispositif photographique. Ces photos d'identité très chic fonctionnent comme celles des photomaton, tout le monde se retrouve avec la même tête!

La troisième série relève plus de la sculpture que du champ photographique. Loin du fard utilisé précédemment, ces visages d'ébène relèvent plus du masque, africain de surcroît. Les deux séries précédentes étaient marquées par la présence en creux de deux consœurs américaines — Nan Golding et Vanessa Beecroft —, la nouvelle référence n'en est pas moins prestigieuse, car elle fait penser à Man Ray.

Les natures mortes de fleurs, comme les corps bodybuildés se réfèrent implicitement à cet autre Américain qui expérimentait en son temps la solarisation. L'ovale des visages fait penser à d'autres clichés mythiques du maître surréaliste. Les huit portraits de ces beautés froides, de ces yeux en amandes, en font des reines d'Ethiopie. Dure et grave à la fois, ces sculptures altières se démarquent des entités calibrées et transgressives des deux premières séries. Elles se laissent contempler, elles se laissent admirer dévotement.

Source au 08 02 25 :

http://www.paris-art.com/art/critiques/d_critique/Valerie-Belin-Valerie-Belin-Transsexuels-Femmes-noires-Modeles-452.html

Expression minimale. Entretien avec Valérie Belin

Propos recueillis par Michel Poivert, *Bulletin de la SFP*, 7e série-N°17, novembre 2003

Née en 1964, Valérie Belin vit et travaille à Paris. Formée à l'école des beaux-arts de Bourges, elle a également suivi un cycle de recherche à la Sorbonne portant sur l'étude de l'art minimal. Depuis dix ans, son œuvre s'organise autour de séries consacrées tour à tour à des objets de verre, des robes de mariée d'Afrique du Nord, des corps de body-builders ou de mannequins. Frontalité, noir et blanc, grand format : un véritable protocole règle le traitement impassible de motifs expressifs. Une exposition à Saint-Sébastien présente ses travaux.

Votre dernière série d'images montre des "portraits" de mannequins fort troublants : ils semblent presque vivants et conservent néanmoins une caractéristique de vos œuvres : une absence d'affect. Sur quoi repose cette singulière relation au vivant dans votre œuvre ? S'agit-il toujours de "spécimens" ?

Il est vrai que la frontalité absolue du point de vue, la bidimensionnalité radicale, l'absence de contexte et la précision chirurgicale du rendu de la matière situent mes photographies de visages aux antipodes des usages intimistes, documentaires ou psychologiques du portrait. Mes visages ne disent rien d'une identité subjective, ils sont en effet "spécimens" dans le sens où ils sont signes d'un état de l'être qui se manifeste à la surface des corps, à la manière d'un symptôme... Qu'il s'agisse d'une photographie de "quelqu'un" ou de "quelque chose", l'image évoque toujours un corps entre deux états contraires. Freud fait appel à cette équivoque quand il cite comme cas « d'inquiétante étrangeté par excellence, celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé ». Je perçois et je photographie les êtres et les choses dans une équivalence. En ce qui concerne les mannequins, ce qui m'a tout d'abord attirée, c'est leur aspect hyperréaliste. Moulés sur de vrais corps, on peut les considérer comme déjà des photographies (en trois dimensions) de véritables femmes mannequins. Mes photographies mettent ici encore en exergue cette question de la réalité et de l'illusion ; il s'agit de photographies de mannequins, mais de quels mannequins s'agit-il, de femmes ou d'objets ? L'absence d'affect dont vous parlez me semble participer de cette ambivalence. Elle est aussi la manifestation de la distance que j'établis volontairement avec mon sujet au moment de la prise de vue, et qui me permet paradoxalement une forme d'appropriation de sa propre réalité, comme une osmose.

On est en effet frappé dans votre œuvre par une permanente dialectique : les "sujets" – comme les voitures accidentées, les visages, les corps body-buildés, etc. – sont fortement expressionnistes, mais le traitement que vous leur réservez semble totalement inhiber cette charge expressive "attendue". Le caractère monumental de votre production repose-t-il sur cette maîtrise imposée à l'expressionnisme des sujets ?

Si l'on prend, par exemple, les photographies des voitures accidentées, il y a dans le sujet un caractère fortement expressionniste. Néanmoins, du fait même de l'accident, ces voitures sont définitivement figées, un peu comme des papillons épinglés dans un muséum d'histoire naturelle. Je ne fais qu'enregistrer cela. Les voitures ainsi sont équivalentes aux miroirs de Venise dans leur dimension purement iconographique. C'est le même phénomène lorsque je photographie des sujets vivants, il existe un aspect expressif dans la performance des body-builders, mais la photographie impose que les choses se figent. Les portraits que j'ai réalisés sont immobiles, ce qui leur confère cette dimension monumentale dans l'image.

Vous caractérisez ainsi ce que l'on peut appeler un "retrait expressif", mais en même temps, vos images semblent étrangères à l'esthétique documentaire qui repose, elle aussi, sur une forme de neutralité...

L'attitude du photographe est toujours une attitude de retrait. Je ne me sens pas si différente d'un photographe comme Atget dans l'attitude qu'il a vis-à-vis de son sujet. Il n'y a pas de neutralité dans mon travail, de même qu'il me semble impossible de réduire les photographies d'Atget, de Walker Evans ou d'Auguste Sander par exemple, à une esthétique documentaire qui reposerait sur une forme de neutralité. Il n'y a pas de neutralité, il n'y a pas d'objectivité dans la photographie généralement qualifiée de documentaire. Le "retrait expressif" que vous évoquez participe de mon intérêt pour une forme d'abstraction dans la photographie. En décontextualisant le sujet de son environnement immédiat, je lui donne valeur de figure, voire d'icône. Ce dont il est question pour moi n'est pas de représenter et de décrire, mais de transmettre une forme d'existentialisme des choses. Pour éviter l'anecdote de la forme et pénétrer ainsi au cœur des choses, mon travail établit comme une esthétique de la lumière qui exclut toute adhérence inutile au réel. Ce qui est visiblement restitué, c'est moins le détail que l'ensemble, c'est moins la précision que l'impression.

Cette forme d'abstraction qui est donc liée à un souci de transmettre un état d'être au monde n'est pas "expressionniste" même si elle produit indéniablement une forte "impression". Ainsi, ne retrouve-t-on pas dans votre travail un héritage de ce que le minimalisme a pu opposer à l'expressionnisme abstrait dans les années 1960 ?

L'art minimal a été pour moi fondateur. Mes premières recherches se sont attachées à photographier la lumière en dehors de tout souci iconographique. J'ai ainsi réalisé des photographies de tubes de néon, qui, tirées en négatif et en grand format, constituaient la manifestation d'une pure chimie lumineuse. Le caractère "objectal" de ces images me ramenait au réductivisme formel d'un Robert Morris, mais surtout au biomorphisme d'un Tony Smith. J'ai été absolument marquée par cette alliance entre retenue formelle et puissance métaphorique chez Smith. Il me semble que mon travail procède d'une dialectique similaire, la forte charge expressive du sujet étant comme pétrifiée par le formalisme de l'image photographique.

Source : <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-belin.htm>

Valérie Belin : *Masques, 2004 et Chips, 2004*

Pierre-Evariste Douaire, www.paris-art.com, 2005

Exposition à la Galerie Xippas, Paris, 11 déc. 2004 – 09 fév. 2005

Valérie Belin transcende de vulgaires paquets de chips en « objets photographiques » noirs et plats. Alchimiste du négatif, elle transforme la lumière en ombre portée noire et mate. Des masques de notre quotidien, elle ne retient que le grotesque et le vil. Les faux nez qu'elle photographie sont les faux semblants de notre société cynique et narcissique.

Avec méticulosité et régularité Valérie Belin nous livre deux nouvelles séries de photographies : « Chips » et « Masques ». Après les trois derniers opus, des portraits consacrés aux « Transsexuels », aux « Modèles » et aux « Femmes noires », elle revient aux objets. Chez elle les séries se répondent et se complètent comme à l'intérieur d'une grande tapisserie en train de se construire. Elle passe de l'animé à l'inanimé avec la même facilité, elle aime à brouiller les pistes, à mélanger les genres pour que la superficialité des choses nous fasse réfléchir. De l'écume des peaux à la poudre de maquillage, elle échafaude des séries offertes au bûcher de nos vanités. Au tableau de genre, elle emprunte les verreries et les cristaux et aime à parer ses modèles des matériaux les plus clinquants et réfléchissants. Avec les peaux huilées des « Bodybuilders », elle persévère dans ses recherches formelles, et en maîtresse de tous les renversements qui livre avec la chambre noire aux cimaises des clichés radiographiques où l'image tirée se confond avec le film négatif.

Dans ce théâtre d'ombres chinoises où la peau des mannequins est à la fois miroir et surface de projection, l'épiderme est une mare stagnante pour tous les reflets, pour tous les effets. D'habitude les tons sont clinquants et les gris métalliques. Dans « Chips », les noirs sont mats. Pour obtenir cette teinte particulière, l'objet a été photographié en couleur pour ensuite être travaillé à la palette graphique. C'était l'unique façon d'obtenir ce type de noir. On l'aura compris, Valérie Belin aime les effets, aussi bien les effets de matière que les effets de style. Elle aime tous les effets. Le noir et blanc lui permet de jouer sur toutes les gammes, du sérieux au trivial. C'est pour leur trivialité qu'elle a retenu les paquets de chips que l'on trouve en Angleterre. L'emballage d'apparence banale est auréolé d'un goût exotique. Les mets d'outre-Manche sont parfumés au vinaigre, aux oignons et autres inventions culinaires britanniques. Mais ce qui intéresse l'artiste, c'est de rendre plat ce paquet boursouflé et coloré. La photographe, à ses heures alchimiste, lui sert à transformer ce qui brille en aplat goudronné.

La transformation a toujours été un moteur de Valérie Belin qui a précédemment montré des hommes devenus femmes, ou des voitures accidentées. Des carambolages, elle ne conserve dans ses clichés que cette tôle froissée que l'on retrouve sur les paquets de chips. Formellement et plastiquement les séries se répondent. La photographie devient une matrice qui génère des formes mais surtout des codes à travers lesquels le simple emballage est passé au tamis pour donner des clichés gigantesques. Cette façon de changer d'échelle, de mécaniser le travail et de se servir de produits courants est le propre des procédés du Pop Art. Les natures mortes aux chips de Valérie Belin jouent sur les mêmes registres et utilisent les mêmes procédés de décontextualisation que les sérigraphies de Warhol, sur fond argent précisons-le. La série des « Masques » découle de celle des « Sosies ». Après avoir photographié les clones de Michael Jackson, il fallait passer à de vrais masques. L'objet photographique s'éloigne du document pour devenir une icône médiatique à l'instar des *Marilyn* de Warhol. Alors que les « Chips » était motivée par l'idée de transformer un paquet d'emballage en une photo plane, c'est l'aspect grotesque et vil qui a été privilégié pour cette série.

Depuis le début Valérie Belin s'intéresse aux masques à travers les portraits. Elle photographie les masques dont nous nous couvrons: notre peau, nos costumes ou nos voitures sont des emblèmes dont nous nous parons. De toutes ces poses, elle nous donne des affects. Avec distance et recul elle cadre au plus près ses modèles pour les faire devenir de pures photographies. Si elle s'intéresse aux passages et aux transformations des choses et des êtres, si son travail peut être assimilé à des vanités, c'est au moyen de son écriture photographique. Attachée aux qualités et aux spécificités de son matériau, ses transformations à la chambre sont des transsubstantiations spectrales du réel.

Œuvres exposées :

— Série « Masques », 2004. 5 photographies noir et blanc. 155 x 125 cm.

— Série « Chips », 2004. 8 photographies noir et blanc. 166 x 125 cm.

Source : http://www.paris-art.com/art/critiques/d_critique/Valerie-Belin-2195.html

Valérie Belin. Interview

Pierre-Évariste Douaire, www.paris-art.com, 2005

Les clichés distancés de Valérie Belin chroniquent notre époque à travers les apparences. Photos sur l'identité plutôt que photos d'identité, ses dernières séries permettent de radiographier sa pratique.

Pierre-Évariste Douaire. *J'ai toujours considéré votre travail comme interrogeant les apparences. Vous interrogez de façon profonde la superficialité des choses et des êtres.*

Valérie Belin. Depuis le début je me suis attachée à la surface des choses et même lorsqu'il s'agissait d'un visage je m'intéressais avant tout à sa surface. Ce qui se manifeste à la surface des choses est essentiel. Cette surface n'est pas montrée juste dans un but superficiel ou décoratif.

Pour moi, vous êtes une photographe de la nature morte, même dans vos portraits.

Je ne sais pas si on peut employer ce mot qui appartient à une tradition picturale et à l'histoire de l'art, mais, de par ma proximité aux processus, aux modes photographiques, il y a un arrêt du temps, une pétrification du temps, de la vision et des choses. Par exemple, avec la série des « Voitures accidentées », ce qui m'a intéressé c'est qu'elles étaient déjà une première fois pétrifiées par le choc de l'accident et une deuxième fois par la photographie. En cela, on peut parler de nature morte. Même les êtres vivants sont pris dans un entre-deux, ils sont entre l'animé et l'inerte. Le réel dans mon travail est monumentalisé, il devient comme une sculpture, je ne suis pas du tout dans l'enregistrement d'un flux, dans l'image-mouvement.

D'ailleurs vos séries se limitent à quelques clichés seulement.

Ce sont des séries assez limitées, les images sont toujours hors du temps, hors des narrations. Le temps ici est comme arrêté. Le fait qu'il y ait peu d'images mais néanmoins des séries, est une façon d'appuyer la démonstration, de rendre plus visible le processus qui se passe dans une image. C'est presque une variation sur un motif.

Vous n'êtes pas en dehors du temps, vos images nous parlent de notre société et du culte qu'elle rend au corps, que ce soit la série « Bodybuilders » ou celle des « Jeunes mariées marocaines ».

Les êtres ou les choses que je choisis de photographier nous concernent, en tout cas me concernent. Le traitement photographique que j'adopte décontextualise les choses: on ne voit pas les préparatifs du mariage, le concours de bodybuilding, l'entrepôt où sont stockés les mannequins que je photographie. On est plus du côté de l'icône que de l'enregistrement. C'est par cette décontextualisation que les images deviennent hors du temps et qu'elles se rapprochent plus de l'icône que du document.

Vous parlez souvent d'art minimal pour vos photos, alors que je les vois Pop. Plus exactement, elles me rappellent Warhol avec ses Car Disasters, ses sérigraphies argentées ou les icônes que sont les Marilyn.

Je suis complètement d'accord avec ce rapprochement avec Warhol. Bien sûr. Parce que d'abord il ne reste plus que l'objet. Il n'y a plus que l'objet. On peut dire que chez lui c'est le sujet qui fait la photo, ça fonctionne comme ça chez lui. Mais quand je dis « minimal », c'est plutôt dans le traitement de l'image, il y a une espèce de minimalisme dans l'image. J'ai envie d'une impression immédiate, au premier abord, qui peut se complexifier par la suite.

J'étais resté dans une acception d'une photo sans qualités.

Alors là non, je ne suis effectivement pas du tout dans cette définition de la photographie.

Vous ne faites pas des photos d'identité mais des photos sur l'identité, avec toujours le souci de faire une photo avec une touche qui vous est propre.

Je ne me situe pas du tout dans la situation d'un observateur, je dis souvent que je suis au centre de mes images, c'est peut-être pour ça que l'on reconnaît mon travail. Je ne propose jamais des sujets-prétextes, mais toujours des choses que je ressens et que je veux transmettre. Il y a une sorte de constance dans le choix des objets et dans le traitement que je leur inflige : cette espèce d'appropriation que j'opère sur eux. Dans ces photographies, un effet de présence est lié avec un effet d'absence, l'un ne marche pas sans l'autre. La surface est importante, comme vous disiez, mais l'image aussi. Ce qui importe pour moi, est que la photographie soit là, qu'elle s'impose dans sa matérialité.

Chez vous les grands tirages ne sont pas usurpés, ils ont du sens.

La photographie m'intéresse dans toutes ses dimensions et notamment dans ses dimensions d'objet photographique. La qualité d'un grain, de la lumière et de l'effet qu'elle produit au final sont des éléments sur lesquels je travaille énormément. Mon travail n'est presque que cela, comme un peintre pourrait le faire avec sa peinture. Dans mon rapport au minimal, je pense à un peintre comme Ryman qui n'est préoccupé que par le blanc et la façon dont on l'étale sur la toile et les effets qu'il produit. J'ai une façon de travailler la photo qui est de cet ordre là. C'est relativement peu courant, énormément de personnes utilisent maintenant la photo, mais pas de cette manière-là.

Vous rester à la surface, vous écumez les peaux, vous êtes dans l'inframince, vous rester à la lisière, mais pénétrez profondément votre sujet.

Au début je me suis attachée à photographier uniquement des objets, pas du tout des êtres, et en plus des objets d'apparat – des cristaux, des miroirs, des plateaux d'argent, etc. A cette époque tout fonctionnait de façon métaphorique, ces objets étaient presque comme un substitut d'être. Au-delà de ça, ce n'était pas tellement des photos d'objets que je voulais mais des photos du spectre lumineux de ces objets. Il y a une désincarnation totale des objets qui fait que l'on échappe à l'aspect anecdotique que pourrait avoir ce type de photographie. Dans les premières photos d'argenterie on a l'impression d'être devant un négatif, on ne sait plus si c'est un négatif ou un positif tellement l'objet a été désincarné, vidé de tous les reflets anecdotiques. Dans les miroirs on voit l'ensemble comme une radiographie de l'objet.

Par contre dans les « Acteurs » vous avez utilisé de la couleur.

La couleur s'est imposée dans cette série, car elle était destinée à être montrée dans le Château d'Azay-le-Rideau à l'intérieur de caissons lumineux. Pour moi, c'était comme une évidence d'utiliser la couleur dans ce contexte. J'avais réfléchi au lieu en termes d'installation plutôt que d'objet photographique. Il y avait un jeu avec le décor du château, un contrepoint de lumière. Par contre les « Chips » ont été photographiées en ektachrome couleur, à la chambre 20 x 25 cm, parce que je voulais obtenir un noir et blanc impossible à obtenir en prise de vue noir et blanc. Le passage par Photoshop m'a permis de dénaturer les couleurs originales pour avoir des gris et des noirs que je n'aurais pas pu avoir autrement. Tout cela est de la cuisine, mais maintenant la question de la couleur peut se poser pour moi. Jusqu'à présent le noir et blanc était tellement évident qu'il s'imposait de lui-même sans même que je ne me pose la question de la couleur. La métamorphose que j'opère sur les objets avec la photo est vraiment liée au matériau photographique qui se confond depuis les origines avec le noir et blanc. La couleur montre de la couleur avant de montrer de la matérialité, de la lumière, de la transparence. La couleur des objets n'était pas une dimension que je voulais interroger dans mon processus, alors que leur matérialité, le grain de la peau, la lumière, étaient essentiels dans mon travail, voilà pourquoi le noir et blanc s'est imposé à moi. Toutefois mon travail est en perpétuel évolution. Pourquoi pas, un jour, donner de l'importance à la couleur, voire la travailler d'une manière luministe ou monochrome.

Votre dernière série « Chips » n'est pas sans évoquer Warhol encore une fois, même attirance pour la marque et pour ce qui brille.

Les paquets de chips découlent des « Sosies » de Michael Jackson, des « Masques », des objets comme cela, vernaculaires, sans noblesse apparente mais non pas sans qualités. Mon travail est toujours très pragmatique, et un jour, dans une errance, je suis tombée sur ces objets qui m'ont interpellée avec leurs qualités quasi-picturales et physiques. Au-delà du contenu, quand on voit les photos on ne sait plus très bien de quoi il s'agit tellement la métamorphose est opérante. Les chips en soi ne sont pas très intéressantes, mais elles sont sans qualité et ça, par contre, ça m'intéresse. Cet objet de consommation courante était intéressant à transformer en quasi monochrome, ça m'intéressait de faire ce basculement comme j'avais pu le faire avec les objets kitsch de Venise, des années auparavant. Ce qui est important pour moi, c'est que ces paquets avaient des qualités particulières, à la fois ils étaient grands et très colorés avec des graphismes très exubérants et relativement plats en volume. En photographie, en agrandissant le paquet et en supprimant la couleur, on arrive à une qualité plane réelle. On passe d'un format petit à la taille d'une affiche, et ceci n'est possible que grâce aux qualités de l'objet, on ne peut pas rajouter ces qualités après coup. D'une façon générale je vais toujours à l'essence de l'objet, mais toujours en exagérant ses potentialités grâce à la photo.

Toutes vos séries sont des masques, pourquoi le redire si simplement avec les « Masques » ?

L'idée de masque est présente depuis que je photographie des visages. Ce qui m'intéressait dans les « Masques », c'était l'aspect grotesque. Je n'avais jamais pu travailler cet aspect auparavant. Quelque part ils font peur.

Un peu comme les « Sosies » de Michael Jackson qui font froid dans le dos.

C'est un prolongement direct de cette série, sauf qu'il ne reste plus que le masque, il n'y a plus le corps. C'est assez radical, plus brutal que d'autres séries. Néanmoins, je trouve que c'est un travail assez spécifique qui peut éclairer d'autres travaux de façon rétrospective, je le revendique complètement et je l'aime beaucoup. Je n'avais pas envie d'interroger le masque en général mais plutôt ce type de parure grotesque, fausse et monstrueuse. Je voulais interroger ces trois thèmes qui sont présents mais diffus dans d'autres travaux. Un climat général, un cynisme ambiant pendant la seconde guerre d'Irak, m'a poussé à m'intéresser à ces thèmes. Mais, en même temps, ce climat n'explique pas à lui seul l'émergence de ces thèmes.

Vous travaillez sur quel genre de série actuellement ?

Pour l'instant je ne peux pas tellement m'engager à en parler... mais probablement des portraits... des objets aussi, les deux de front.

Source : http://www.paris-art.com/art/a_interviews/d_interview/Valerie-Belin-2194.html

Les transhumains de Belin

Gilles Renault, *Libération*, rubrique Grand Angle, jeudi 28 décembre 2006

Visibles à la galerie Xippas à Paris, les portraits grand format de l'artiste contemporaine Valérie Belin interrogent les frontières du réel. Ici, des photos extraites de deux séries autonomes mais complémentaires.

Le mot mannequin présente la particularité d'englober sous la même fonction portemanteau des supports aussi bien vivants qu'inanimés. Entre l'humain et l'objet, disons de la plastique au plastique, la frontière est cependant si ténue que Valérie Belin a eu tôt fait de s'engouffrer dans l'interstice pour en brouiller encore un peu plus la perception. Car la question ne serait pas tant « où se situent le vrai et le faux ? » que « quelle est la part de vrai dans le faux, et vice versa ? ».

Photographe quadragénaire qui vit et travaille à Paris, Valérie Belin a beaucoup travaillé en noir et blanc sur les objets, moteurs de voitures aux entrailles organiques, ou masques coiffés de perruques. Au moins aussi troublante, en 2003, la série qu'elle consacre aux mannequins de vitrines, auxquels elle s'attache à donner un aspect aussi réel que possible.

Trois ans plus tard, Valérie Belin effectue en quelque sorte le chemin inverse, à travers deux séries de portraits en couleurs grand format (1 x 1,25 mètre), à la fois autonomes et complémentaires, qui cohabitent actuellement à la galerie Xippas, à Paris. La première comprend douze photos de jeunes mannequins blancs, six garçons, six filles, cadrés serrés, au-dessus du torse dénudé, sur fond noir. La seconde se compose de sept filles noires non moins splendides, recrutées, elles, à droite à gauche (rue, métro), dans une pose sensiblement identique, mais habillées, voire archi-lookées. Dans les deux cas, délibérément stéréotypés, le protocole était le même, précise la photographe : « Je leur demandais de regarder droit devant eux, dans le vide et je me postais légèrement de trois quarts, afin d'accentuer l'effet d'éloignement. En général, je n'obtenais le résultat escompté qu'au bout d'un certain temps de prise de vue. »

L'effet, de fait, est celui d'un détachement ou d'une distanciation qui confine au malaise, puisque rarement des congénères si présents dans le cadre nous seront apparus autant absents, ailleurs. Certes, il y a de l'artifice dans l'air ; l'artiste, par exemple, sait optimiser la technique, comme l'utilisation d'un diaphragme très fermé, qui offre « une grande profondeur de champ afin que tous les éléments de la physionomie soient d'une netteté équivalente ». Mais le geste n'est pas plus gratuit, que le sujet, anodin, ou fortuit. Si les modèles sont d'une indéniable beauté, celle-ci est si figée qu'elle respire l'étrangeté.

Dans la continuation de travaux antérieurs sur les body-buildés, les sosies de Michael Jackson ou les transsexuels, Valérie Belin poursuit son questionnement sur la notion d'identité et les désirs de métamorphose qui, parfois, en découlent. « Ma démarche a un lien avec les phénomènes qui nous entourent, *précise-t-elle*, comme le clonage, la chirurgie esthétique. J'ai aussi cherché un effet d'irréalité quasiment de nature à évoquer l'esthétique des jeux vidéo et leurs avatars, que les gens choisissent pour se représenter eux-mêmes. » A un moment de la conversation, elle parle de « monstruosité ».

Source : <http://www.liberation.fr/transversales/grandsangles/225543.FR.php>

La photographie ou la peau des choses

Avec l'artiste Valérie Belin, le critique d'art Régis Durand et Catherine Francblin
Entretiens sur l'art, Fondation d'Entreprise Ricard, 14 décembre 2006 à 19h

Valérie Belin présente les principales étapes de son travail. En contrepoint, Régis Durand, ancien directeur du Jeu de Paume et spécialiste de la photographie contemporaine, s'interroge sur la notion de vivant aujourd'hui et sur sa représentation photographique.

Peut-on représenter le vivant en photographie ? Si la photographie est, par essence, un art qui aplatit les volumes et réduit les objets à leur surface, toute photographie, alors, nous confronte à des corps travaillés par la mort. Ainsi en est-il des photographies de Valérie Belin qui, suivant en cela la logique du médium, évoquent un monde spectral où le vivant se confond avec l'inanimé.

Qu'elle photographie des corps somptueusement parés ou des mannequins en celluloïd, des quartiers de viande ou des voitures accidentées, qu'elle fasse le portrait des sosies de Michael Jackson ou celui de jeunes transsexuels, Valérie Belin (née en 1964) n'a de cesse de faire émerger la qualité d'ambivalence de ses sujets par une prise de vue qui leur donne l'aspect lisse et irréel d'une peau, entre chair, d'un côté, et pure lumière, de l'autre.

Compte-rendu

Catherine Francblin (CF) : Valérie Belin est née en 1964, elle commence à travailler vers la fin des années 90. On a découvert son travail au printemps de Cahors en 1995. Elle a reçu plusieurs prix de photographie : le prix Altadis, le prix de la Fondation du CCF en 2000 pour lequel Régis Durand a écrit son premier texte. Depuis 1998, Valérie Belin est représentée par la galerie Xippas à Paris où elle inaugure bientôt une nouvelle exposition.

Son travail est présent dans plusieurs collections publiques et a fait l'objet de nombreuses expositions en France, mais aussi à l'étranger, en Allemagne, en Espagne, aux Pays-Bas, en Suisse, en Autriche, aux États-Unis...

Son travail est très divers car ses sujets sont variés (miroirs, robes...). Toutefois, son œuvre possède une unité évidente. Toutes ses photographies procèdent d'une même vision très particulière qui transforme de manière catégorique – et même violente – notre manière habituelle de voir, par le cadrage, la lumière, l'usage du noir et blanc. Ses photos suggèrent une extrême tension, à l'image des corps des culturistes qu'elle photographie. Sous son regard, les objets ou les corps non seulement perdent leur identité, mais semblent également se vider, se creuser de l'intérieur.

Je voulais citer Pierre Wat qui écrit justement que « *Sous l'oeil de Valérie Belin, chaque objet se fait linceul, suaire déserté par un corps dont il n'a su garder que l'empreinte* ».

Avant que Valérie nous présente son travail avec des images qu'elle a rassemblées chronologiquement, je vais interroger Régis Durand qui a proposé le titre de cette rencontre : La photographie ou la peau des choses. Pourrais-tu nous expliquer comment tu as découvert son travail, comment l'as-tu perçu dans un premier temps et comment en es-tu arrivé à parler de ces photos comme une forme d'exposition de la « peau des choses » ?

Régis Durand (RD) : Je me demande pourquoi je m'obstine à écrire sur le travail de Valérie Belin car elle en parle très bien elle-même, mais je cherche peut-être à exprimer ce qu'elle n'a pas envie de dire. Cette question de la peau des choses est une banalité dans le monde photographique. La photographie a souvent été décrite comme la peau des choses, elle est épidermique dans le sens où elle est l'empreinte produite par la lumière que renvoie un objet et elle saisit la surface des choses doublement : surface des choses et surface photographique.

J'ai trouvé ce titre stimulant, s'appliquant au travail de Valérie Belin, qui a évolué dans un sens qui insiste sur la problématique de la peau.

Je connais le travail de Valérie Belin depuis longtemps. J'ai eu l'occasion de montrer les miroirs vénitiens en 1995 lorsque je m'occupais du Printemps de Cahors. Ce travail m'intéressait à l'époque car il portait une sorte de baroque de surface, dans cette profusion d'objets lumineux qui renvoyaient des reflets. J'avais le sentiment qu'au-delà du style baroque repéré, elle s'intéressait plus à la lumière qu'aux objets eux-mêmes, à ce qui se passait lorsque ces objets, mis ensemble, produisaient le contraire de leur caractère d'objet : l'immatérialité. On comprenait immédiatement qu'il s'agissait de vanités. Le miroir est effectivement important dans l'iconographie de la vanité.

Cette dimension de l'absence était déjà là. J'ai suivi son travail car Valérie Belin m'impressionne toujours par sa capacité de renouvellement dans le choix de ses sujets. La question de la présence et de l'absence du sujet est chez elle très intéressante. On a l'impression qu'elle suit un cheminement, une pensée que j'essaie de cerner dans les textes que j'ai écrits. Pour un critique,

c'est aussi une façon d'écrire sa propre histoire, de voir son travail prendre forme. Un critique, dans sa fidélité à un artiste, cherche son propre chemin.

CF : Creuser une question à travers ta fidélité aux artistes, sans te répéter par rapport aux textes précédents, est l'une des qualités de ton travail de critique. En effet, en lisant tes différents textes sur Valérie Belin, on découvre à chaque fois une perception nouvelle.

J'ai également découvert le travail de Valérie Belin à travers ses photos de verrerie et on sent un cheminement, un développement d'œuvres en œuvres, ce que l'on va voir à travers une série de diapositives.

Valérie Belin (VB) : Je vais vous présenter la chronologie des différentes étapes de mon travail. J'ai montré officiellement mon premier travail dans une exposition à Paris en 1994. Evidemment, ce n'était pas mes premières photographies. J'ai commencé par photographier des tubes néons, des lumières pures, qui prenaient la forme d'une image négative, inversée au développement. Le résultat était juste une émergence de grains photographiques, de tonalités sombres, qui pouvaient s'apparenter directement à des radiographies de fragments de corps.

Le travail de photographie des vitrines de Paris a été fondateur. Puis, je me suis intéressée à des lustres dans des magasins de luminaires. Je suis ensuite passée aux objets de cristal, agglomérés. J'ai choisi de photographier un seul objet qui remplit le format et se situe sur une limite de visibilité de son contour, de sa forme afin de situer ce travail dans le champ de l'abstraction. À l'époque, je ne m'intéressais pas à l'objet mais à sa matière. Elle avait cette capacité à renvoyer la lumière de manière prégnante. Ces photographies ne sont pas réalisées en studio mais dans les magasins de verrerie. La mise en scène de ces objets dans leur boutique était parfaite par rapport à ce que je cherchais à obtenir. Ils étaient éclairés avec de multiples petites ampoules, qui décuplaient le caractère scintillant, luminescent de l'objet. Je cherchais à établir un rapport entre la figure et le fond de l'ordre de la confusion. Le résultat est une image monochrome, très grise, peu contrastée, tirée sur un papier d'aspect mat, ce qui est paradoxal par rapport à la nature même de l'objet qui était au contraire très brillant. La photographie avait alors un aspect proche du dessin au fusain, très poudreux, mat et très fermé.

Ensuite, j'ai photographié des plateaux d'argent également dans leur boutique, suivant le même processus. Ce qui m'importait c'était de cadrer l'objet de façon systématique : le plateau détermine le cadrage et les éléments du plateau remplissent le cadre. La difficulté était d'évacuer mon propre reflet et toute sorte d'anecdotes dans les reflets eux-mêmes. Pour y parvenir, je posais le plateau au sol. Ainsi, l'environnement était neutralisé par le sol qui provoquait des sortes d'aplats neutres dans l'argent. Je cherchais à obtenir une dématérialisation de l'objet, pour n'en donner que le spectre lumineux. Ces photographies font 8 x 11 cm, alors que les images suivantes sont de grands formats : de 1 m x 80 cm à 1,60 x 1,25 m et sont dans un rapport au tableau, où l'objet induit un face à face avec le spectateur.

La série des miroirs vénitiens conclut mon travail sur les objets décoratifs, d'apparat, d'exhibition : des objets destinés par nature à être regardés. Le phénomène de réflexion à l'infini des miroirs les uns dans les autres m'a beaucoup intéressée dans ces objets photographiés dans le showroom du dernier miroitier à Murano.

Face à ce phénomène d'un miroir reflétant une multitude d'autres miroirs, j'y percevais une forme de métaphore : un miroir qui ne reflète personne, que lui-même, à l'infini, jusqu'à une forme d'absurdité. L'objet était également dématérialisé, car la qualité du verre faisait que, grâce au passage en noir et blanc de la photographie, on ne percevait plus que sa luminescence, son spectre lumineux.

Le format de ces photographies (1 m x 80 cm) permet de voir l'importance du traitement de la surface, ce qui est d'ailleurs récurrent dans mon travail. L'objet et le reflet dans l'objet se situent sur un même niveau de netteté. J'ai réussi à obtenir cette équivalence entre le contour de l'objet et son reflet, grâce à la profondeur de champ, qui est un outil très important car il permet de rattraper l'écart provoqué par l'espace.

En 1996, j'ai réalisé un travail, suite à une commande du musée de la dentelle de Calais qui m'a donné carte blanche pour photographier sa collection. J'ai été très attirée par ces grandes robes de dentelles conservées dans des boîtes. Sans construire de mise en scène, je me suis contentée d'ouvrir les boîtes et de choisir les plus belles robes. J'ai travaillé avec une chambre photographique qui m'a permis de redresser les perspectives des boîtes pour avoir une vision non pas du dessus mais en biais. Voir la profondeur de la boîte provoque l'impression que nous sommes nous-mêmes presque à l'intérieur. Il est important d'imaginer ces images dans leur format réel : 2,50 x 1,20 m. , format qui permet de rendre visible le travail de la dentelle. L'exposition au musée de

Calais présentait de grands fantômes ou cercueils, où la robe s'apparentait à un corps. L'effet de présence-absence était extrêmement fort et lié au sujet lui-même.

J'ai ensuite eu envie de photographier des objets opposés aux beaux objets photographiés auparavant. J'ai alors choisi délibérément les carcasses de voitures, un objet repoussant, sorte de ruine moderne mais pour arriver à un résultat quasiment similaire à ce que j'obtenais avec les miroirs de Venise. J'ai obtenu cette forme d'équivalence grâce à la lumière du soleil qui frappait ces carcasses et qui exaltait tous les phénomènes lumineux liés au froissement de la tôle, aux pare-brise cassés, au fort contraste de la couleur sombre des voitures. Le redressement à la verticale de l'objet provient du travail effectué sur les robes au musée de Calais. On retrouve, ainsi, dans mon travail, une alchimie d'une série à l'autre. Ce sujet m'a permis de me rapprocher de l'humain, par un effet d'absence, puisqu'en voyant ces carcasses de voitures on pense nécessairement à leurs occupants qui ne sont plus là. Par cet effet d'absence, les objets sont comme des chrysalides vides. Ces photographies ont un caractère très abstrait, proche de la sculpture. Je les ai réalisées dans les casses automobiles, par temps de grand soleil. Je demandais aux employés de déplacer les carcasses qui m'intéressaient et de les positionner par rapport à la lumière du soleil, dans un lieu dégagé afin de décontextualiser l'objet.

Je suis ensuite passée aux carcasses de viande. Le processus qui a motivé ce passage était le rapprochement vers l'humain, en passant par des chemins détournés. Ces morceaux de viande nous ramènent à notre propre corps, mais dans un effet d'entrelacs, d'abstraction et même de métamorphose des matières, car le noir et blanc nous éloigne du côté viande pour nous ramener vers un aspect très modifié de la matière. J'ai réalisé cette série dans les chambres froides de Rungis. Pour mon travail en général je suis dans des lieux très spécifiques où je dois d'abord me faire accepter. Mais l'image ne dit rien du processus, elle n'est pas narrative.

Ensuite, pour la première fois, la figure humaine apparaît, simultanément à l'usage du fond blanc, qui me permet de découper la figure sur un fond très neutre. Je retrouve tout de même ce fort contraste entre zones d'ombres et zones éclairées. Cette sombre clarté se retrouve ici dans les limites d'un corps. J'ai photographié ces spécimens lors de compétitions. Pour la première fois, j'ai constitué un studio dans lequel j'ai amené une lumière additionnelle, des flashes très puissants car les lieux de ces compétitions étaient très glauques. J'ai saisi ces culturistes après leur show dans la pose dite du « plus musclé », où tous les muscles sont bandés simultanément. Les corps sont à la limite de l'explosion. Malgré le protocole que j'ai dû installer, mon travail garde sa spontanéité. L'instant de la photographie est unique. J'ai réalisé une exposition de ces photographies à l'école des Beaux-Arts de Valenciennes. Elles mesurent 5m de haut par 3,60m. Il s'agissait d'une installation puisque ce ne sont pas des tirages photographiques mais des affiches.

CF : On remarque que tu procèdes par série. Ton travail en compte plus d'une vingtaine et chaque série comporte 7 à 8 images. Ce qui me frappe c'est que tu passes de choses légères, baroques, curieuses à quelque chose de très charnel. Tu balaies des univers extrêmement différents. Régis, comment se construit selon toi l'unité de ce travail ?

RD : Je pense que les sujets sont appelés par la logique du travail. Valérie ne traite pas un sujet pour lui-même mais cherche les sujets qui vont lui permettre d'explorer l'idée qu'elle poursuit. Ce travail fonctionne par couples antinomiques, comme la sombre clarté, sorte d'oxymore baroque. Tout le travail de Valérie est construit autour de tensions entre les couples opposés. À la fois, le choix des objets est très important, il est examiné en profondeur mais il est second par rapport à l'idée poursuivie par la photographe.

Depuis les premiers travaux jusqu'aux culturistes, à travers des sujets très différents les uns des autres, une ligne commune se dessine, qui est un travail autour de l'énergie. Dans cette première partie du travail, Valérie est à la recherche de l'interface entre le volume et la surface. La peau est à l'extérieur, elle recouvre le volume et en même temps, elle est façonnée par lui. La peau subit la pression du volume et en même temps elle le contient. Une sorte de jeu s'installe entre une énergie qui cherche à aller vers l'extérieur mais qui est maintenue par un mouvement de contention. Cette idée est évidente dans la série des culturistes, avec à la fois les muscles qui saillent et, en même temps cet effort pour tenir cette masse avant qu'elle ne se défasse. De même, pour les carcasses de voitures, Valérie saisit l'énergie cinétique du moment de l'accident. Ce n'est pas l'apparence des tôles froissées mais plutôt quelque chose qui est de l'ordre de l'énergie de l'impact qui est saisi. Si on les compare avec les photos de voitures accidentées d'Odermatt, qui photographiait la scène de l'accident, sous la forme d'un constat de Police, celles de Valérie sont très différentes, elle s'intéresse plutôt à ce moment où quelque chose est à la fois masse et énergie, intérieur et extérieur.

Sur la question du choix des sujets, le photographe Guillaume Lingre a écrit, dans la revue *Particules*, que Valérie Belin était une photographe de sujet, par opposition à d'autres artistes qui ont « pour finalité la photographie elle-même, ni le sujet, ni un genre pictural, ni la décoration ». J'avais alors répondu, dans un article publié par la revue, que le travail de Valérie Belin ne pouvait se réduire à une série de sujets. Tout d'abord, la photographie sans sujet n'a pour moi aucun sens. Je pense que cette question du sujet ne peut s'envisager que de manière dialectique. Les sujets de Valérie Belin sont importants, ils ne sont pas choisis par hasard. Ce n'est pas un travail documentaire même si la description d'objets qui en résulte est passionnante en tant que telle.

C'est cette dimension dialectique qui m'intéresse, cette tension constante qui rend l'objet extrêmement présent mais qui est là dans le cadre d'une idée qui l'excède.

VB : En effet, mes sujets ne sont pas des sujets prétextes, ce sont des sujets qui s'imposent à moi parce qu'ils me permettent d'aborder des phénomènes récurrents liés à l'idée du corps. On peut ainsi considérer les premières photographies de verre comme les métaphores directes d'un corps traversé par la lumière, d'un corps transparent. C'est la matière de cet objet qui l'emporte, au-delà de l'objet lui-même. Plus j'avance dans le temps, plus les contrastes se durcissent, l'objet se montre pour ce qu'il est mais, néanmoins, il n'est qu'un tremplin pour parler d'autre chose. Par exemple, les body-builders, première figure humaine que j'ai photographiée, sont de par la métamorphose qu'ils imposent à leur corps la manifestation d'une absence à eux-mêmes. Ces personnages m'intéressent car ils représentent une forme d'aliénation et l'image a souligné cette forme d'absence à eux-mêmes.

Pour les mariées marocaines, j'ai réalisé en travaillant, qu'elles étaient une version au féminin des body-builders. Les muscles étant remplacés par la robe, laquelle, à force d'ornements, a un effet d'annulation du corps. A cette étape du travail, l'apparition du visage féminin n'est encore qu'un des éléments du décor de la robe, ce qui contribue à annuler la présence corporelle. J'ai réalisé ces photographies en France et au Maroc où j'ai travaillé en relation avec des négafas qui organisent la fête du mariage pour les familles. Elles possèdent et louent les robes aux mariées. Je suis partie au Maroc, mais comme l'image y est taboue, je n'ai pu faire de photos dans les mariages. J'ai tout de même ramené deux images dont celle d'une robe typique de Fès que je n'aurai jamais pu réaliser ailleurs. On retrouve des éléments ornementaux qui étaient présents dans les miroirs. Ainsi, des correspondances entre les séries apparaissent. Elles sont à la fois historiques et purement visuelles. J'ai présenté cette série dans une exposition à la galerie Xippas en 2002, avec des images de format 1,25m par 1,60 m de haut, donc plus grandes que nature.

Entre les séries, la logique est presque transparente, voire trop simple puisque après les robes, je suis passée aux visages. Je n'ai alors gardé que le visage.

Dans cette nouvelle série sur les transsexuels au début de leur métamorphose, tout se cristallise sur la surface du visage, sans aucune profondeur dans l'image. Il s'agissait pour moi de réaliser un effet de faux morphing avec des visages réels. Pour ce travail, j'ai contacté une association qui s'occupe de transsexuels et en allant à leur assemblée générale j'ai trouvé des modèles. C'était très compliqué car ces gens sont méfiants, isolés. J'ai alors retrouvé des situations similaires à celles que Diane Arbus décrit lorsqu'elle parle de son travail. Dans ces grands formats, il faut imaginer que tous les détails de la peau apparaissent.

En 2001, j'ai réalisé trois séries de portraits. Après la série sur les transsexuels, j'ai eu besoin de retrouver le noir dans l'image, j'ai donc naturellement cherché des visages noirs. J'ai recherché des visages qui avaient une qualité sculpturale et j'ai trouvé que, curieusement, le visage des femmes sénégalaises avait cette qualité. Elles ont une beauté très particulière, un visage très plat, des yeux en amande très blancs, une peau très sombre, des traits très réguliers et très fins. J'ai exagéré ces potentialités pour les transformer en sculpture, en objet. L'identité est également questionnée puisqu'on en a une lecture quasiment culturelle.

Le troisième versant de cette série de portrait est constitué de ces portraits de jeunes mannequins débutantes. Elles sont à l'opposé de la manière dont les mannequins sont photographiées habituellement, puisqu'elles le sont de manière frontale avec une lumière plate, proche des photos d'identité, ce qui provoque un hiatus avec l'idée de séduction.

Cette série m'évoque l'idée de mutation. Ces jeunes filles se situaient dans un entre deux, entre l'adolescente et la mannequin.

Après cette série de portraits, j'ai souhaité revenir à l'objet. J'étais alors à New-York, après le 11 septembre où j'avais vu des morceaux de ferrailles ramenées de Ground Zero vers le New Jersey par camion. Ces morceaux de ferrailles étaient recouverts de poussière blanche et dans l'imagination, ils étaient entremêlés de chaire humaine. Je pense que mon travail sur les moteurs de voiture est un peu un exutoire de ce que j'avais ressenti à New-York. Ces moteurs s'apparentent

de manière métaphorique à des organes humains, à un cœur que l'on aurait retiré du corps et que l'on aurait posé sur une table, comme une nature morte. Ce qui provoque un effet organique dans ces images ce sont tous ces tuyaux, ces durites.

Je suis ensuite revenue au portrait mais avec un objet. J'ai réalisé un travail sur ces mannequins de plastique très réalistes où tout l'enjeu était d'évoquer l'humain au travers d'un objet très banal puisqu'il s'agit des mannequins que l'on peut voir dans les boutiques. Comme toujours les objets que je photographie n'ont ni noblesse ni caractère artistique mais ils possèdent de grandes qualités dans leur fabrication. Le passage au noir et blanc joue à plein dans ce travail. Le point de vue choisi est le plus illusionniste pour que l'objet suggère le vivant. La lumière douce accentue l'effet de modelé. On retrouve cet effet de double focus : de loin on peut avoir l'illusion un instant qu'il s'agit d'une vraie personne mais quand on s'approche du tirage photographique, on voit très nettement les coups de pinceaux de l'artiste qui a peint le maquillage, les yeux, les lèvres. Ce qui était magique pour moi dans ce travail, c'est que le vernis passé sur les yeux devenait avec la photo des larmes artificielles.

Cette série témoigne de mon intérêt pour l'hyperréalisme américain.

D'ailleurs, mon fondement n'est pas du tout photographique puisque quand j'ai commencé la photographie, je ne connaissais même pas Walter Evans ni August Sander. Mais je connaissais bien l'art américain et l'art baroque italien, qui sont mes fondements. Par ailleurs, je connaissais l'art minimal américain, où l'expérience du corps avait une grande importance et le pop-art. Warhol est l'une de mes principales références, ainsi que tout ce qui en découle, notamment l'hyperréalisme.

CF : J'ai le sentiment que cette série est emblématique de ton travail. La question de l'absence présence, ce sentiment qu'on a à faire à un objet connu qui, en même temps, nous semble complètement étranger s'exprime ici de façon évidente. Tu as vraiment trouvé le sujet qui correspond à tes intentions.

VB : Les mannequins en plastique que j'ai utilisés proviennent du moulage de différentes parties de corps de vraies femmes, comme pour créer un être parfait. Ils sont une sorte de synthèse des enjeux qui constituent mon travail.

A la même époque, j'ai travaillé sur une commande du Musée d'Art Moderne au Luxembourg, sur les vitrines désuètes de la ville qui avaient tout de même un arrangement très savant. On retrouve des mannequins et un univers très organisé, avec lequel j'ai joué, notamment avec le reflet de l'extérieur dans le verre de la vitrine. Sur cette vitrine d'Électroménager, j'ai travaillé sur la beauté du blanc et sur la surface. Il n'y a aucune perception de la profondeur du magasin.

Après les mannequins, je me suis tourné vers des êtres vivants qui paradoxalement ont l'air totalement inanimés. Ma première intuition était de photographier des sosies : de Madonna, de Britney Spears, mais cela ne fonctionnait pas : on ne voyait pas l'icône mais des gens. Très vite, j'ai radicalisé mon choix et je me suis intéressée aux sosies de Michael Jackson, qui, de par ses multiples métamorphoses, est lui-même un sosie. Par ce désir d'être quelqu'un d'autre, il est très proche des body-builders. Je questionne à la fois l'identité et la ressemblance puisqu'ils ressemblent tous à leur modèle qui est Michael Jackson, lequel, comme il ne ressemble plus à rien, permet ce phénomène de ressemblance. En plus, je retrouvais ce travail de la peinture sur le visage, comme pour les mannequins. Un phénomène nouveau est introduit dans mon travail : la dimension grotesque de ces sujets.

Je n'ai gardé que le masque, j'ai enlevé le costume de Michael Jackson et j'ai photographié des masques qui appartiennent tous à la maison César qui faisait de très beaux masques souples qui ont une qualité de ressemblance très forte.

C'est comme si, une fois encore, je voulais que les objets s'incarnent, deviennent presque vivants. Après les masques, j'ai réalisé des photographies de paquets de chips, parce que j'avais besoin d'établir une rupture assez forte avec des sujets qui devenaient un peu obsessionnels. J'ai donc choisi un objet très formaliste pour réaliser un travail centré sur deux éléments : le passage en noir et blanc d'objets très colorés, et l'agrandissement qui leur confère un statut d'affiche. La filiation avec l'art hyperréaliste et Pop est très forte. On retrouve, comme pour les carcasses de voitures, cet effet de froissement du papier.

En 2005, commence une période plus austère. Je me suis intéressée aux déchets issus de notre société de consommation et j'ai photographié des palettes de déchets informatiques dans une usine de recyclage. Je n'ai pas composé ces entassements, ils sont photographiés tels que je les ai trouvés. Ces photographies jouent sur le rendu du détail, sur la répétition des modules dans l'image et s'apparentent à des vanités. Elles peuvent également être perçues comme un jeu formel pur.

Ensuite, j'ai fait deux photos de coffre-fort, sortes d'hommage à la sculpture minimale, toujours dans le contexte du déchet. On voit d'abord le dessin d'un cube, donc une mise à plat du volume, puis

la graphie noire et blanche qui provient des attaques de la pelle métallique qui déplace les objets au sein de la ferraille où je les ai photographiés. Il s'agit également d'une vanité au sens où ces traces montrent le caractère indestructible de ces objets.

Ensuite, j'ai voulu revenir à quelque chose de plus vivant, de moins sec. J'ai donc eu envie de revenir au portrait mais pour le réenvisager, j'ai voulu un changement d'outil et de technique radical. J'ai donc choisi le travail en couleur avec une lumière très ponctuelle, très forte dirigée sur mon modèle. Il s'agit de jeunes mannequins, mais grâce à la couleur et à la lumière, ils basculent vers autre chose que les précédentes photographies de mannequins pour lesquelles j'avais un point de vue anthropométrique, frontal où le grain de la peau se voyait. L'usage de la couleur, du fond noir, provoque un effet d'irréalité qui fait basculer la photographie du côté des images. Elles évoquent les avatars des jeux vidéos.

Ensuite, j'ai photographié des gens de la rue. Je me suis donc postée à Châtelet-les-Halles où j'ai été fascinée par l'arrangement des jeunes filles, leur panoplie d'accessoires et la correspondance entre leurs vêtements, leurs cheveux, leurs lentilles et bijoux. J'ai alors recherché des jeunes filles black ou métisses avec un look très travaillé. Cette série est très opposée à celle des mannequins, car ici le vêtement a beaucoup d'importance. Ce sont les artifices, les accessoires qui font l'image.
CF : Régis, pourquoi cherches-tu toujours, de texte en texte, à approfondir le travail de Valérie ?

RD : Par son travail, elle ouvre la boîte de pandore. Elle pose la question de l'original, de la copie, de la ressemblance, du simulacre, de l'artifice, du déguisement, de l'ornement. Pour revenir à la question de la photographie, j'ai eu l'honneur de présenter le travail de Valérie pour le Prix Marcel Duchamp et je voulais citer une remarque d'Adorno, essentielle pour notre sujet : « il n'y a que là où s'accomplissent les légitimités techniques, qu'il est possible de juger si une œuvre d'art a un sens ou non ». Pour le jury du Prix, j'avais alors traduit cette phrase dans mon propre langage ainsi : les œuvres fortes sont celles qui accomplissent parfaitement les possibilités du médium dans lequel elles s'expriment et qui, en même temps résistent à la logique de ce médium, le mettent en situation de paradoxe ou de déséquilibre.

Je pense qu'un des enjeux du travail de Valérie est ce jeu autour du médium. La différence entre les mannequins de vitrines et les modèles est une histoire de grain, qui est lié à la façon dont la peau prend la lumière. Il en est de même pour sa façon d'utiliser la densité des noir et blanc, la saturation ou non des couleurs, le contraste. Elle va jusqu'au bout des possibilités du médium.

CF : Peux-tu nous parler de la technique photographique en elle-même, comment elle fonctionne et quels résultats elle permet d'obtenir ?

RD : Malgré les grands formats, le travail de Valérie n'est pas dans une logique de tableau mais dans une logique d'échelle qui est en relation avec un objet particulier. La dimension des photos est importante car elle permet de voir tous les détails, les éléments qui constituent le sujet. En ce qui concerne la profondeur de champ, les paquets de chips ne peuvent se comprendre si Valérie n'explique pas comment elle fait. Les paquets de chips sont entiers, ils ne sont pas ouverts, ils ont donc un volume. Elle les photographie en couleur mais ils sont tirés en noir et blanc. La précision de la chambre est telle qu'on arrive à voir en transparence les textes imprimés sur l'emballage, ce qui fait que le produit est aplati par la photo. On obtient une sorte d'affiche et c'est cette technique photographique qui le permet.

CF : Les portraits posent la question de la représentation du vivant aujourd'hui qui est en permanence traversé par l'incertitude concernant l'identité des hommes et des femmes : je pense aux perspectives ouvertes par le clonage, par la médecine, aux possibilités offertes par la chirurgie. Est-ce que le travail de Valérie Belin ne fait pas un peu écho à cette instabilité de la notion de vivant aujourd'hui ?

RD : La notion de ressemblance est effectivement brouillée par les possibilités techniques, mais aussi par les avatars qui existent dans des univers virtuels. Cette notion d'avatar vient contaminer la notion de vivant et est au cœur de la réflexion de Valérie sur le vivant : qu'est-ce aujourd'hui alors que nous sommes dans une exploration très fine entre le clonage, la procréation assistée, etc. Finalement cette notion de vivant que l'on croyait claire se trouble. Le travail de Valérie est habité par ces zones d'incertitudes, d'interrogation. C'est pour cette raison que je le trouve très stimulant intellectuellement. Son travail est une pensée sur le vivant, sur l'identité qui se déploie dans le monde depuis une dizaine d'années.

Source au 08 05 25 : <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/valerie-belin/>

Voir aussi : Régis Durand, "Valérie Belin. Le jeu du signe", *art press*, n°317, novembre 2005, p.53-58 ; republié avec le titre original donné par l'auteur "Valérie Belin : Illusions du vivant et légitimités techniques", in DURAND, Régis, *L'Excès et le reste. Essais sur l'expérience photographique 3*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2006, p.139-146

Valérie Belin : de l'art sérieux

Michel Poivert, *Vite Vu*, lundi 26 novembre 2007

A un peu plus de quarante ans, Valérie Belin connaît une rétrospective itinérante de son œuvre (Amsterdam, Lausanne, Paris) accompagnée d'un imposant catalogue publié chez l'éditeur allemand Steidl. L'ouvrage, dont la maquette est signée Piet Gerards et Maud van Rossum est d'une impressionnante créativité au regard de la rigueur qu'imposent les images de Valérie Belin.

Les raisons du succès de l'artiste sont sans mystère. Elles résident dans le sérieux avec lequel les travaux sont menés sur le plan du processus créatif, mais aussi sur l'effort constant que l'artiste a produit pour établir des liens de confiance avec des acteurs du marché sur le plan international, avec la critique et avec l'institution publique. Ce parcours sans faute est exemplaire en ce qu'il montre qu'une œuvre tout entière basée sur le médium photographique n'est pas prisonnière d'un cercle (l'artiste évolue sur le marché de l'art contemporain) et qu'elle a trouvé ainsi les conditions de son épanouissement. C'est donc à nouveau l'occasion de regarder attentivement cette œuvre. Dans l'enchaînement produit par l'ouvrage, les travaux – tous pensés sur un mode sériel – les thématiques et les traitements apparaissent dans un curieux mélange de diversité iconographique (des robes et des robots, des verreries et des voitures, des transsexuels ou des masques) et très vite d'homogénéité thématique (dialectique du vivant et du mort, transformisme, ritualisation, animalité, etc.) puis d'uniformisation des traitements: vue rapprochée et précise, modèles préparés, fond blanc, du noir et blanc (jusqu'à très récemment), grand format... Bref, des sculptures ou presque, une verticalité toujours appuyée, une matière granulométrique du tirage toujours visible : une œuvre "tenue", sans nul doute, à certains égards sévère.

Le travail de Valérie Belin cultive une relation au monde très distanciée, mais paradoxalement en prise directe avec ce que l'on pourrait appeler l'anthropologie sociale. Certes, tout objet, tout modèle semble chez elle tellement décontextualisés qu'il devient chose ou monument, séparé de son affect par une chirurgie visuelle. Mais dans le même temps, la simple considération des "sujets" traités nous met en prise sur une réalité sociale: robes de mariée, culturisme, stéréotypes de la beauté des visages, viandes (et donc nourriture), questionnement sur l'ambivalence des genres, accidents automobiles, objets informatiques, modèles de beauté et mimétisme, etc. Toutes ces choses, tous ces gens, ne sont pas des prétextes formels pour l'artiste, ils sont des expériences. La méthode de Valérie Belin n'apparaît pas dans le résultat formel des images, mais elle est pourtant sous-jacente comme la garantie que ce que nous voyons désormais n'est pas une simple enveloppe; cette méthode est donc celle d'une immersion complète dans les sujets traités. Ainsi, les enquêtes dans les casses de voitures et les contraintes techniques de la manipulation des carcasses, les rencontres au long cours avec les associations de transsexuels, les voyages et les appels lancés aux sosies, l'accompagnement sur des mois des culturistes dans leur vie et leurs compétitions, etc. Il est donc important de le souligner encore: les œuvres de Valérie Belin sont pleines d'une exigence du vécu qui ne revendique pas la valeur de l'expérience. J'avais déjà tenté dans le catalogue de la première exposition rétrospective de Valérie Belin à Salamanque (2002) de qualifier un ressort de son esthétique en faisant simplement remarquer que ces sujets étaient fortement expressionnistes (corps musculeux, tôles froissées, expressions simiesques, etc.) mais totalement figés voire inhibés par le traitement formel. Ainsi, la force reste toujours contenue, visible mais pétrifiée. Si l'on résume les choses, on comprend mieux comment cette œuvre libère autant d'énergie: un traitement neutre de sujets allégoriques (la force, le mal, l'organique, la technologie, la ruine, l'animalité, etc.), une distanciation au cœur de thématiques sociales (le genre, les races, le stéréotype, la beauté, etc.), une expérience dissimulée des sujets explorés.

Les grandes questions politiques ont ici trouvé une formalisation radicale et dialectique. De là à faire de Valérie Belin une artiste « brechtienne » perdue dans une époque où la prime revient à l'entertainment il n'y aurait qu'un pas. Le succès de cette œuvre formerait alors un manifeste de l'art sérieux.

L'exposition sera présentée à Paris du 9 avril au 8 juin 2008 à la Maison européenne de la photographie.

Valérie Belin, Steidl, Göttingen, 2007, catalogue de l'exposition du musée Huis Marseille Museum for Photography (Amsterdam), Musée de l'Élysée (Lausanne), Maison Européenne de la photographie (Paris), introduction Els Barents, William A. Ewing, Jean-Luc Monterosso, texte de Régis Durand, entretien avec Nathalie Herschdorfer, biblio, bio ., 312 p.

Interview de Valérie Belin

Nathalie Herschdorfer, in *Valérie Belin*, Steidl, Göttingen, 2007

Ce qui est frappant, dans l'ensemble de votre travail, c'est votre approche de la photographie ; avant de considérer l'objet lui-même, vous traitez de sa représentation, de 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.

A cela s'ajoute aussi le choix des sujets. Votre travail 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 au 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 d'avoir une plus grande netteté ; 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 mieux 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 la série des 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 disparaissent aussitôt ; l'image en tant que telle semble avoir une portée plus forte que l'objet dépeint...

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 travaux les plus récents, 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 ne va pas sans entraîner après coup 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 quasi 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 à m'intéresser à 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 viandes, 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 la figure humaine ?

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 présent 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.

Vous avez photographié les culturistes à l'occasion de compétitions. Or, il n'existe aucune référence visible à ce contexte dans l'image ; 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 est un genre majeur dans l'histoire de la photographie. 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 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 Richard 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, serait 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, 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 traditionnel, 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 vitrine 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 quasi 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 bien 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 des 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 de 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 photographiques. Ces objets ne se présentent pas frontalement comme dans les séries précédentes, mais sous l'angle d'une perspective axonométrique qui aplatit leur volume, comme s'il s'agissait d'un dessin. J'ai voulu montrer le caractère impénétrable – et même ici indestructible – de cet objet, dont la forme est restée intacte, 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, de retenue formelle et de 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.

Les sujets que vous photographiez se distinguent par leur caractère imposant. Leur monumentalité est renforcée par la dimension du tirage. Mais en même temps, on perçoit chez eux une certaine fragilité. 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 quasi neufs sont déjà en fin de vie.

Revenons au choix des sujets. Qu'il s'agisse de la série des moteurs de voiture ou de celle des palettes, ou bien des différentes séries de visages, le spectateur est d'abord attiré, séduit par l'objet qu'il regarde, puis ce sentiment se transforme. On oscille entre la fascination et l'inquiétude...

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 la répulsion. 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 ce qui est vivant et ce qui est 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. A 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.

Une " nouvelle " Valérie Belin

Dossier de presse, Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 7 Novembre 2008 – 31 Janvier 2009

Pour sa toute première exposition à la galerie (qui la représente depuis l'automne 2007), du 7 novembre 2008 au 8 janvier 2009, Valérie Belin dévoilera trois nouvelles séries de photographies en noir et blanc, qui marquent un réel tournant dans sa démarche.

Au moment même où plusieurs musées européens lui consacrent une grande rétrospective 1, cette exposition donnera l'ampleur de l'évolution de l'artiste dans sa démarche et témoignera de sa nouvelle liberté dans le traitement du sujet.

Dans ses premières séries, notamment celles consacrées aux vases et verres en cristal (1993) ou à l'argenterie (1994), Valérie Belin travaillait uniquement sur le spectre lumineux des objets, sur le dessin créé par la lumière, en restant très proche du procédé originel de la photographie. Comme dans la sculpture, ce travail d'empreinte, en positif ou négatif, donnait une réalité tangible à des sujets à l'identité prédéfinie, tels les bodybuilders (1999), les mariées marocaines (2000) ou les transsexuels (2001).

L'apparition des nouvelles technologies de l'image a eu pour conséquence chez l'artiste un éloignement progressif du caractère indiciel de la photographie au profit d'un traitement plus libre, voire plus pictural du sujet.

Dans les portraits antérieurs, comme ceux des mannequins (2003) ou des modèles (2006), le spectateur était amené à questionner la réalité, vraie ou fausse, des sujets photographiés. Aujourd'hui, les personnages semblent émerger de la sphère du virtuel, leur existence semble soudain mise en doute par l'image que l'artiste nous en donne... Les nouveaux portraits de Valérie Belin ne relèvent plus d'une esthétique proprement photographique, mais telles des peintures, ils s'apparentent à une vision onirique, à une interprétation particulière du sujet, propre à l'artiste.

En lui offrant la possibilité de changer de technique d'impression et de support, de choisir la couleur ou le noir et blanc selon l'effet de sens recherché, les outils technologiques contemporains ont amené l'artiste à envisager la photographie au-delà de sa nature analogique, comme moyen de créer une pure image. Les personnages de ses nouvelles séries sont dédiés à l'image. Ils créent une image devant nous – ainsi de la danseuse du Lido et des magiciens illusionnistes, tous acteur d'un spectacle.

Le cadrage et la mise en scène utilisés pour la danseuse du Lido présente une certaine similarité avec les portraits de métisses (2006), mais dans un rapport inversé. Les filles photographiées alors nous apparaissaient toutes semblables, avec des physiques très ressemblants, bien que toutes différentes, portant des tenues vestimentaires similaires, différenciées essentiellement par la couleur de chacune. Cette fois, c'est une seule et même fille qui change de costume à chaque image tout en gardant une posture identique et une même expression du visage. En figurant sur ces portraits avec le même professionnalisme que sur scène, cette danseuse du Lido « fait » image et montre l'évolution du sujet comme motif « a priori » dans le travail de Valérie Belin.

Les costumes hybrides de la danseuse, évocateurs des différents tableaux de la revue, ont été choisis spécialement pour leurs influx variés : le cinéma de Fellini, un pays étranger et son folklore, une nature où la femme se mêle à l'animal... L'artiste a été ici attirée par le caractère fantastique et anachronique de costumes sans brillants ni paillettes, qui placent le sujet dans une dimension atemporelle, loin de son contexte initial. La danseuse du Lido évoque tout à coup le Moyen-âge fantastique, sa bizarrerie a finalement la beauté d'une gargouille. Cet onirisme du portrait est renforcé par l'effet de duplication démonstratif et revendiqué qui constitue la série.

La série des magiciens, qui renvoie aussi au monde du spectacle, emphase quant à elle les caractères illusoires et dramatiques des personnages, comme au cinéma. Toujours en noir et blanc, elle figure 5 personnages différents, en train de battre des cartes... Pour tenter de saisir l'illusion qui n'est pas photographiable intrinsèquement, Valérie Belin introduit le mouvement dans l'image ; c'est ce mouvement qui va donner son sens illusoire à l'image. La dichotomie entre le mouvement des cartes enregistré par la photographie et l'immobilisme statique du personnage confère à ces images un caractère dramatique flagrant. Le spectateur peut se demander si ce sont vraiment des magiciens ; le mouvement des cartes évoque plutôt le jeu, « le joueur » et rappelle certains personnages emblématiques du cinéma noir hollywoodien des années 50. La lumière particulière utilisée pour cette série renforce l'effet cinématographique: des sources d'éclairage multiples créent des rayons affleurant qui dessinent le contour lumineux des silhouettes. Cet effet de luminescence dématérialise le sujet et évoque lui aussi le cinéma noir américain, où les personnages semblent littéralement vibrer sur l'écran.

La dernière série en date, celle des bouquets, révèle bien plus encore cette sorte de réalisme magique qui caractérise les nouveaux travaux de l'artiste. Il se dégage de cette série de photographies une esthétique qui fait penser à celle du rêve par sa structure diffuse, dynamique, presque en apesanteur. Ces 5 assemblages de fleurs, tout en gardant leur harmonie naturelle, semblent avoir subi une irradiation – ou à proprement parler une solarisation, qui les ramène à l'immatérialité de l'image négative. Cette mutation de la chair des fleurs en motifs quasi monochromes est accentuée par la technique d'impression des images (encres sur papier), choisie pour son manque de définition et ses aberrations.

Faisant fi des présupposés techniques liés à une certaine tradition photographique, Valérie Belin situe désormais son objet au sein des évolutions, parfois inquiétantes, de son époque : ses nouvelles œuvres montrent une nature hybride qui place le sujet entre l'organique et le sublime. Tout paraît donc possible désormais.

Version abrégée du texte disponible au 08 11 08 : <http://www.denoirmont.com/communiquepresse.php?id=159>

Valérie Belin / Edouard Manet. Correspondances

Musée d'Orsay, Paris, 8 octobre 2008 - 1 février 2009

[voir photographies page suivante et p.44 de ce dossier]

" J'ai alors découvert ce *Vase de pivoines* qui en fait, curieusement, possédait également des correspondances formelles très évidentes avec la *Corbeille de fraises* : une gamme chromatique très proche avec des dominantes vertes et rouges très marquées. La correspondance était double, iconographique bien évidemment, mais également, et de manière plus diffuse, formelle, dans les aspects colorés et la texture végétale. (...) Manet a joué le rôle de déclencheur, celui d'un encouragement à passer à l'acte dans la réalisation de mon projet ".

Valérie Belin, mai 2008



Edouard Manet, *Vase de pivoines sur piédouche*, 1864, huile sur toile, 93x70 cm

Les raisons qui justifient le rapprochement opéré par Valérie Belin entre son œuvre – strictement photographique – et celle du peintre Edouard Manet, tiennent à la fois de l'iconographie et de la manière. Le choix se porte plus précisément sur *Vase de pivoines sur piédouche*, en regard duquel Valérie Belin a photographié en couleur des corbeilles de fruits savamment composées.

L'artiste crée ainsi une première filiation à l'œuvre de Manet par son attachement à la nature morte envisagée dans son absence de narration permettant l'accomplissement des possibilités du médium (peinture ou photographie).

Le travail de Valérie Belin s'apparente en effet aux « purs morceaux de peinture » d'un Manet lorsqu'il restitue, avec intensité et concision, l'essence de motifs « modestes » comme un panier de fraises, un citron ou une asperge. Cette parenté s'observe chez la photographe par un protocole qui cerne au plus près son sujet avec une précision et une force d'évidence à la fois spectaculaire et dépouillée : vision frontale et rapprochée, cadrage serré, absence de décor ou de contexte, lumière directe et tirage contrasté. Ce minimalisme s'accompagne dans les œuvres réunies ici, d'une composition précisément centrée sur un élément unificateur – soit corbeille, soit vase – qui confère à l'ensemble la densité et l'apparence de grand objet unique.

Commissaire : Laurence Madeline, conservateur au musée d'Orsay

Source au 08 10 14 :

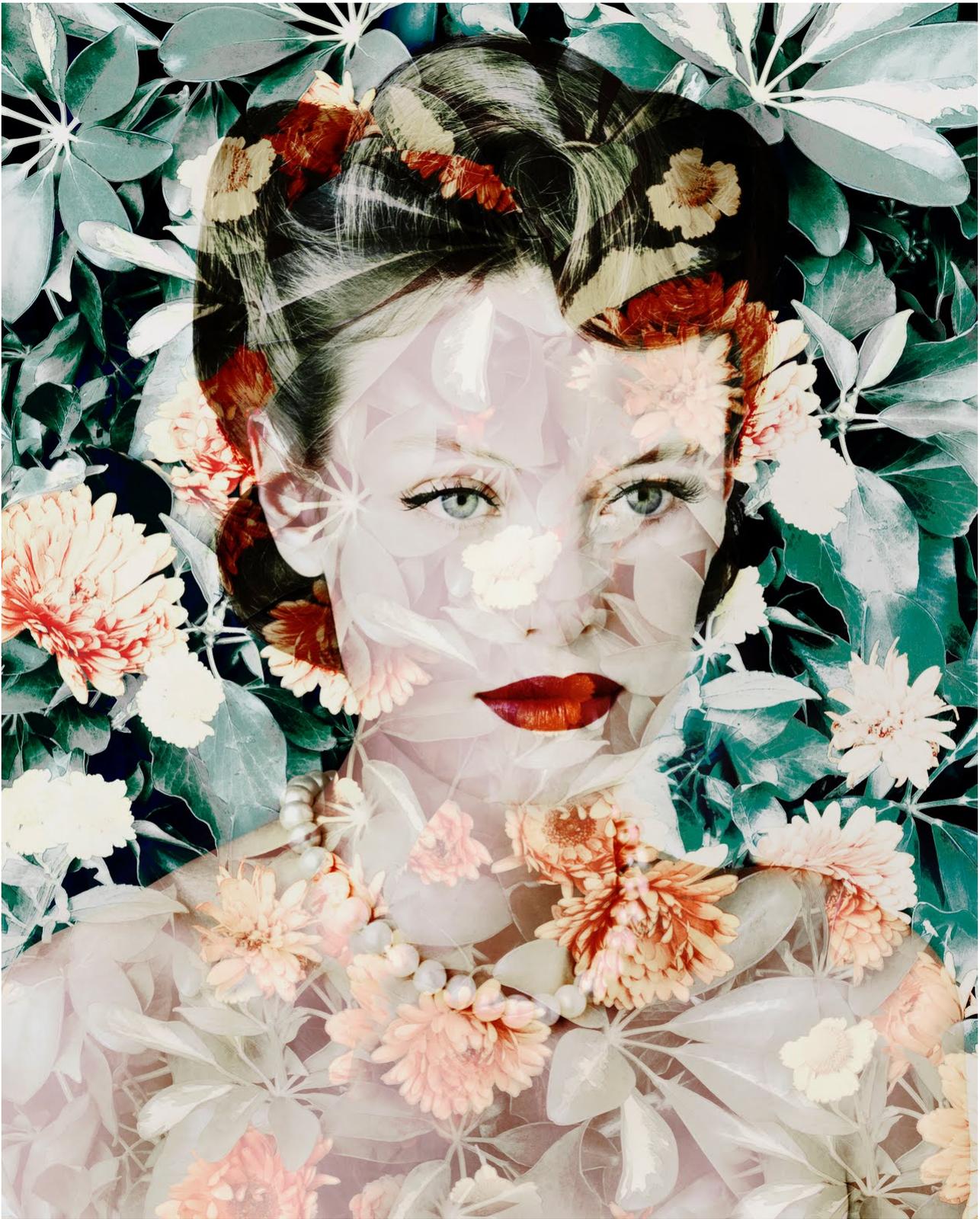
http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/CP/CP_Correspondances_Belin-Kelly.pdf

Citation de V. Belin, source au 08 11 08 (tirée de la 4^e de couverture de la plaquette éditée à l'occasion de l'exposition) :

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/publications/publications/notice-publication/article/valerie-belin-edouard-manet-20460/publication_id/correspondances-23-valerie-belin-edouard-manet-3537.html?tx_ttnews%5Btx_pids%5D=591&tx_ttnews%5Btt_cur%5D=20460&tx_ttnews%5BbackPid%5D=223&cHash=8b1308e3d4



Valérie Belin, *Corbeille de fruits*, 2008, 180x205 cm



Valérie Belin, *Calendula (Marigold)*, 2010, tirage pigmentaire sur papier marouflé sur Dibond, 164x130 cm



Valérie Belin, *Phlox New Hybrid (with Dahlia Redskin)*, 2010, tirage pigmentaire sur papier marouflé sur Dibond, 164x130 cm



Valérie Belin, *Cleome Spinosa (Spider Flower)*, 2010, tirage pigmentaire sur papier marouflé sur Dibond, 164x130 cm