

Danièle Méaux
CIEREC, EA 3068, Saint-Étienne

Un monde clos
(à propos d'un livre du photographe
Jean-Claude Bélégu)

Résumé

C'est à partir des contraintes du bâti que le photographe Jean-Claude Bélégu construit une évocation des gestes quotidiens de la femme qu'il aime. L'architecture constitue une matrice qui préside à la réalisation de l'œuvre. La compartimentation de l'espace organise la vie de tous les jours, comme le livre ; à la clôture de la demeure répond celle du volume. La maison est, tout à la fois, lieu d'un repli désabusé et enveloppe protectrice favorable à la création.

Abstract

Jean-Claude Bélégu sets up an evocation of the daily actions of the woman he loves within the frame of a building. Architecture forms the matrix which commands the achievement of his work. The section of space organizes everyday life, just like the book ; the closed space of the dwelling corresponds to that of the book. The house is at the same time the place for disenchanting retreat and a protective wrapping favourable to creation.

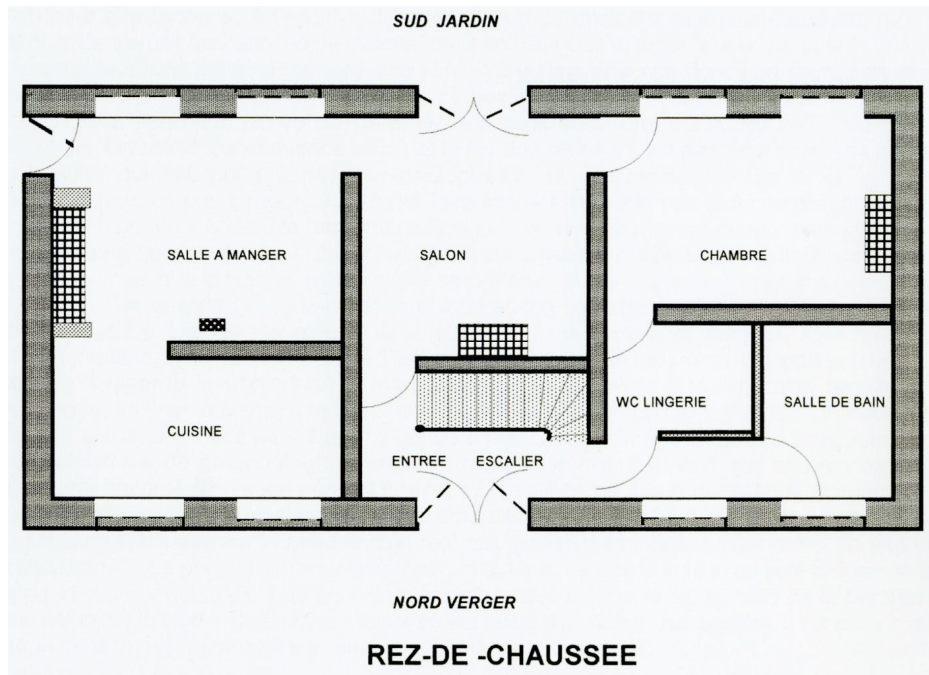
Mots clés : photo, contrainte, Bélégu, espace, représentation, quotidien, corps.

Lauréat en 1992 du « Prix Villa Médicis Hors les Murs », Jean-Claude Bélégo part pendant huit mois en Scandinavie pour un séjour de création. Les images qu'il réalise alors ont été exposées en grand format ; elles paraissent également accompagnées d'un texte dans un livre intitulé *Erres. Vers le Grand Nord*.¹ Plus qu'une relation de voyage, cet ouvrage constitue un récit initiatique qui évoque une expérience de la dérive, de la perte et de la dissolution en des terres sauvages et inhospitalières.² Les photographies et les mots conjugués engendrent une fiction. La fable révèle toutefois la difficulté effective d'un vécu : Bélégo restera, à la suite de ce travail, trois années sans réaliser aucune prise de vue.³

Lorsqu'en 1996 il revient à la photographie, c'est avec le désir de s'intéresser au corps et aux gestes du quotidien, au sein même de la demeure où il habite, un presbytère normand du dix-huitième siècle qu'il a acquis quelques années plus tôt. Le bâtiment, en fort mauvais état, a été progressivement restauré par Bélégo. Le projet photographique, initialement prévu pour être bref, durera trois ans et demi (jusqu'en 1999) : 240 tirages sont réalisés. Une partie d'entre eux est exposée⁴ et un livre, intitulé *De tous les jours*,⁵ est publié en 2001. Il se tient aux antipodes de *Erres* : à l'immensité lointaine s'oppose la clôture d'une maison ; l'ouverture sur l'infini est délaissée pour une forme fermée qui circonscrit le travail, intervient comme une contrainte productive, une matrice qui préside à la réalisation de l'œuvre.

Logiques du bâti

L'ouvrage, qui s'ouvre sur une brève préface de Jean-Paul Gavard-Perret, conjugue des mots et des clichés en noir et blanc, qui se complètent en un ensemble cohérent et structuré. Le livre est divisé en trois parties, chacune d'entre elles correspondant à une portion du domaine habité, présentée par un plan. Le schéma du premier étage ouvre ainsi le « chapitre » consacré à ce niveau (cf. figure 1, ci-après) :



[FIGURE 1]

De tous les jours

© Jean-Claude Bélégu, 2011. Tous droits réservés.

chacune des pièces qui le compose fait l'objet d'un texte d'une ou deux pages, au sein duquel sont insérés deux clichés de petit format la montrant dans l'état où Bélégu l'a trouvée, puis telle qu'elle a été ensuite aménagée ; viennent ensuite des photographies centrées sur une femme (toujours la même), montrée en plan rapproché, absorbée dans des gestes quotidiens qui sont accomplis dans chacune de ces pièces (douze clichés ont pour cadre la bibliothèque, quinze le bureau, un le corridor, un la chambre noire, douze la chambre nord et un l'escalier). La configuration du « chapitre » suivant, consacré au rez-de-chaussée, est similaire (dix-huit vues sont prises dans la salle à manger, vingt-deux dans la cuisine, treize dans le salon, seize dans la chambre, trente dans la salle de bain, neuf dans la lingerie, une dans la cave). Enfin, une dernière partie concerne, selon une organisation comparable, l'espace environnant l'habitation (dix-huit vues du jardin, treize du verger, trois du pré et six de la mer).

Le sujet féminin est omniprésent, attelé à des activités simples et prosaïques (boire, manger, dormir, se doucher, repasser, prendre un médicament, couper des légumes), tandis que le texte dit la disposition et l'aménagement des

lieux ; c'est aux mots que revient également le soin de raconter l'acquisition du presbytère, les travaux réalisés, la rencontre du modèle, qui très vite devient amante et s'installe à demeure. Excepté les deux images incluses dans le texte, qui sont en plan moyen, les vues sont généralement resserrées sur les gestes de la personne qui loge là ; elles ne montrent de l'environnement que les objets ou les meubles que la jeune femme touche immédiatement. L'attention ne porte donc pas sur le presbytère en lui-même, mais sur la manière dont il structure et conditionne les gestes de celle qui l'habite.



[FIGURE 2]

De tous les jours

© Jean-Claude Bélégu, 2011. Tous droits réservés.

Dans le même temps, l'organisation du livre renvoie à la manière dont la série a été réalisée. Si le bâti conditionne un mode de vie, la disposition et la spécialisation des pièces (auxquelles des occupations sont attachées) a dicté la conception des images et le déroulement des séances de pauses. Bélégu confie plus précisément que, décidé à s'attacher aux gestes du quotidien, il a commencé par effectuer quelques prises de vue, avant que l'idée lui vienne de se couler pour ainsi dire dans l'architecture intérieure du presbytère et de faire du bâti la matrice structurante de son œuvre. Les photographies sont pensées à l'avance ;⁶ chaque mois, le photographe et son modèle travaillent une ou deux journées consécutives, sans nécessairement d'ailleurs procéder pièce par pièce, mais en se calquant sur les actions effectuées en chaque endroit de la maison ; d'une session de prises de vue à l'autre, Bélégu tire les épreuves, affine le projet des images à venir.⁷

Le choix de faire de l'organisation du bâti (et de son usage) une contrainte qui féconde l'élaboration de l'œuvre est clairement formulé dans certains textes d'escorte. L'explicitation de la règle adoptée signe une certaine contingence du processus de création : le travail ne semble pas se développer *ex nihilo*, mais s'établir à partir d'un dispositif physique (sur lequel s'articule un vécu). La réalisation ne paraît pas autonome, mais assise sur des données extérieures qui la déterminent ; elle progresse en s'appuyant sur des procédures explicitées. Ces traits écartent *De tous les jours* d'une conception romantique de l'œuvre, organiquement close sur elle-même⁸ et se développant selon un processus quasiment naturel.⁹ Ici, la méthode et l'artifice¹⁰ se trouvent revendiqués.

Le texte relie les clichés au vécu du photographe : ce dernier a cherché un modèle pour « jouer » les gestes ordinaires d'une femme imaginaire, censée habiter la maison ; c'est ainsi qu'il a rencontré Magali, dont il est épris après quelques prises de vue éphémères ; peu après, elle est venue loger dans la demeure (où il la photographie). Les prises de vue sont donc, pour ainsi dire, revêtues d'une valeur performative : le rôle attribué a contaminé celle qui l'incarnait. Rien là de très original. Mais la part biographique n'annule pas pour autant le caractère fictif du vécu donné à imaginer au lecteur-spectateur, puisque « l'exercice du quotidien » se trouve bel et bien transfiguré, sublimé, et la relation amoureuse du modèle et du photographe véritablement exaltée (il n'est vraisemblablement pas indifférent que le sujet féminin, sur certaines épreuves, lise *Tristan et Yseut...*)

La mise en évidence de la contrainte choisie tend à transformer l'expérience évoquée en un jeu vécu à deux ; la « règle » proposée par le photographe paraît en effet acceptée par le modèle, dont l'intimité est manifeste avec celui dont elle prend en compte le projet. Parfois, une main de l'opérateur (tenant un livre ou une flûte de champagne) fait intrusion dans l'image ; son ombre portée sur le corps du modèle peut révéler sa présence hors champ ; le sexe offert de la jeune femme suppose un partenaire qui lui fait face. Les vues sont peu ou prou faites en « caméra subjective », du « point de vue » de l'opérateur (non pas seulement au sens technique du terme, mais au sens que cette expression revêt en narratologie). Ces images centrées sur une femme dont elles morcellent le corps suggèrent en fait un huis clos à deux personnages : la demeure se fait l'aire d'un jeu amoureux.

Pourtant, le regard de Magali ne rencontre presque jamais l'objectif. Souvent même, son corps est privé de visage. L'attention se porte sur les plis de sa chair, le grain de sa peau. « La photographie est affaire de surface, d'apparence [í]. S'attacher à la surface des choses ó la peau à fleur, dénudée, tendue, à vif. S'attacher à cette matière du corps [í] », ¹¹ peut-on lire dans le Manifeste du groupe « Noir Limite » dont Bélégou fut membre ó avec Florence Chevallier et Yves Trémorin ó de 1986 à 1993. En écho à la clôture du presbytère, le corps de l'amante est également clos sur lui-même. Photographié sous toutes les coutures, le modèle féminin paraît toujours refuser une part de lui-même qui reste hors d'atteinte. La chair opaque voisine et touche les objets ; l'enveloppe corporelle répète l'enveloppe de la demeure. Pour Gilbert Durand, « [í] la maison constitue, entre le microcosme du corps humain et le cosmos [í] un moyen terme ». ¹² Mais à la surface de la peau répond encore la surface de la photographie, dont la matière est rendue sensible.

Le corps de la jeune femme paraît habité d'une intériorité. Les poses traduisent une forme de recueillement, une intensité inaccoutumée de l'attention portée à soi et à l'autre. La conscience du sujet est rendue perceptible, de sorte que la série renvoie au mystère même de l'incarnation, à l'énigme existentielle de l'union de l'âme et du corps. À l'intensité de la présence physique du modèle répond l'impression que ses pensées toujours échappent : « Ce qui est douloureux dans la proximité, c'est la distance qui demeure », trouvait-on déjà dans le Manifeste du groupe « Noir Limite ». Les vues renvoient ainsi au désir du photographe.

Entre la clôture du bâti et la clôture du dispositif livresque,¹³ il est une relative homologie ó surtout lorsque l'un et l'autre partagent la même structure. La première initiative que prit Bélégu après l'achat du presbytère fut d'entourer son territoire d'un mur ; il écrit avoir voulu « [í] le protéger des vents et des pluies du plateau crayeux à niveau de la falaise, mais surtout du monde [í] » (85). Lorsque, quelques années plus tard, il publie *De tous les jours*, il enferme symboliquement ó une seconde fois ó ce territoire entre les parois du livre, et il y enclôt la femme aimée. Le photographe confie avoir consacré beaucoup de temps à la plantation et à l'entretien de son jardin ; dans ce *locus amoenus* coupé des tracés mondains, le calme et le plaisir sont associés à l'épanouissement de la nature. Sur certaines vues, le modèle endormi ou assoupi au soleil paraît d'ailleurs abandonné à une vie quasi végétative.

Le continu retour des jours

Un attrait pour le quotidien ó tout à la fois extrêmement commun et particulier à chacun ó s'est développé en France, au fil de la seconde moitié du vingtième siècle. Dès 1947, Henri Lefebvre tend à revaloriser les activités banales qui sont à la base de la vie individuelle et collective.¹⁴ Roland Barthes, Michel de Certeau ou Georges Perec ont également contribué à un déport de l'attention vers la vie de tous les jours.¹⁵ De nombreux photographes contemporains se sont détournés du sensationnel pour figurer l'ordinaire. Mais l'ouvrage de Bélégu ne s'en tient pas à l'observation des occupations simples, il opère bel et bien une « transfiguration du banal » : les gestes prosaïques s'y trouvent sacralisés, mués en rituels que célèbrent les prises de vue.

Toutes les images ont fait l'objet d'une mise en scène minutieuse. Une attention extrême a été portée au choix des vêtements, des objets, des postures. Bélégu se démarque ainsi des usages « moyens »¹⁶ de la photographie : loin d'une esthétique du naturel et du « pris sur le vif », il opte pour une théâtralité, une artificialité ostensibles : « Ce caractère figé, solennel [í] de mes images désire rappeler que toute photographie s'appuie sur une fonction commémorative [í] ».¹⁷ De fait, si la pose s'inspire du vécu, elle le transfigure et l'élève au rang d'une cérémonie. L'image argentique autorise tout à la fois une accroche au monde et sa métamorphose en une vision intérieure. Le banal se trouve ainsi sublimé.

L'artificialité de la pose, la composition concertée du cliché décollent le geste représenté d'une effectuation précise, à un moment déterminé, pour retenir quasiment son essence ; il apparaît dès lors comme la somme d'actions répétées, que l'image emblématise en une manifestation unique, qui paraît filtrée par le travail de la mémoire.

La plupart du temps, les vues sont agencées en ensembles de trois, quatre ou six clichés (cf. figure 3) ; elles forment ainsi des séquences douées d'une unité de lieu et, le plus souvent, d'action ; parfois ces suites fonctionnent presque à la manière des chronophotographies de Jules-Étienne Marey et ceci ne peut que contribuer à détacher les gestes d'un instant d'effectuation précis pour les inscrire dans la durée d'un quotidien mythique, qui se donne comme le socle, le fondement même de l'existence.



[FIGURE 3]

De tous les jours

© Jean-Claude Bélégu, 2011. Tous droits réservés

L'organisation même de l'ouvrage ó selon la structure de la demeure habitée ó contribue à construire une image de la vie de tous les jours, qui se trouve sublimée par le travail de l'imaginaire et de la mémoire pour atteindre une relative atemporalité. Déjà, dans l'antiquité, « l'art de la mémoire » (qui était une partie de la rhétorique) faisait appel à des structures architecturales dont l'organisation était connue de l'orateur : ce dernier était invité à se souvenir de l'agencement des pièces d'un édifice, auxquelles il associait des images susceptibles de lui rappeler les étapes de son propos ; lors de son discours, il parcourait en imagination ces différents *loci* afin de raviver sa mémoire.¹⁸ Le procédé s'appuie sur la prégnance de la structure du bâti, comme sur la prévalence du sens de la vue. L'ouvrage de Bélégo, qui relie à chaque pièce du presbytère des actions censées s'y répéter, tend ainsi à faire revivre les gestes quotidiens indépendamment de l'instant qui passe. L'organisation des images (et des textes) selon l'organisation architecturale, s'ajoute à la mise en scène ostensible des images pour conférer aux agissements ordinaires une forme de pérennité.

La photographie est empreinte du flux photonique sur une émulsion chimique ; l'éclairage, la circulation de la lumière sont mis en évidence dans les vues de Bélégo : des ombres portées violentes strient le corps du modèle endormi ; les rayons du soleil viennent tacher de blanc son visage absorbé. L'importance accordée à la clarté du jour signe une forme de soumission au *tempo* de la nature : « [í] les angélus rythmaient la mesure des jours, et les cérémonies la cadence des saisons [í] » (93), peut-on également lire. Le quotidien est organisé par le bâti, mais aussi par la régularité d'un temps cyclique ; la lumière semble faire advenir les gestes, sur le mode d'une actualité renouvelée : elle les fait toujours resurgir ó comme au commencement.

De tous les jours construit la fiction d'un quotidien fermé sur lui-même. En ce sens, l'ouvrage tranche complètement avec le livre précédent réalisé par Bélégo, qui était fondé sur une mythologie de l'ouverture, de la fuite et de la disparition. *De tous les jours* est placé sous le signe de la clôture : l'espace compartimenté du presbytère a régi son élaboration ; le choix de faire un livre enferme la série dans un nouvel espace clos ; le quotidien évoqué est circonscrit dans l'enceinte de la propriété, il est rythmé par le retour des jours, et donc par une temporalité circulaire.

Le corps du modèle, placé sous le regard du photographe, se donne comme une intériorité enserrée dans une enveloppe charnelle mate, qui la met hors de portée.

L'ouvrage de Bélékou amène à réfléchir sur l'importance des gestes les plus simples, sur les relations essentielles que chacun noue avec les objets et l'espace qui l'environnent. « Habiter » correspond sans doute à un besoin fondamental de l'être et *De tous les jours* rend sensible la relation intense qui lie chaque personne à ce qui lui sert de « maison ». Mais l'espace du presbytère, tel qu'il est présenté ici, paraît presque hermétiquement fermé sur lui-même : les rumeurs de l'actualité arrivent par le biais de la presse (sur un cliché, Magali lit *Le Monde*) ; seule, la mer où l'on peut se noyer constitue une échappée. Cette clôture du quotidien n'est pas sans ambivalence.

Elle est certainement empreinte de pessimisme. Seul, le retrait semble pouvoir apporter la paix ; il permet de goûter aux plaisirs simples et élémentaires, à la volupté de la chair. Mais ce repli signe une coupure profonde avec le monde et renvoie à la tragique solitude de l'être. À propos de son domaine, Bélékou écrit : « [í] si le jardin [í] se pensait, s'il se dessinait [í] s'il se projetait en esprit [í] il croyait y reconnaître quelquefois les méandres de sa cervelle [í] » (85). Semblablement cernés par une enveloppe, le plan du lieu et la structure mentale de l'auteur paraissent pouvoir se correspondre dans un même enfermement mortifère.

Cependant la maison est également cocon protecteur, enveloppe maternelle où l'auteur retrouve l'envie de photographe et la volupté de la relation amoureuse, après la crise (symbolisée par la descente aux enfers relatée dans *Erres*). La demeure, associée aux activités les plus simples, aux gestes indispensables à la vie, se présente comme un espace de ressourcement et de convalescence où renaît le goût de vivre. Bélékou compare son territoire à une « terre élue », à un « jardin d'Éden » (94). Ce cadre sécurisant, où il se retranche, lui permettra en tout cas de construire, à compter de la réalisation de *De tous les jours*, une œuvre abondante. En même temps que cet espace clos, Bélékou choisit la photographie argentique en couleurs numérisée. Tous ses travaux ultérieurs seront pareillement réalisés dans le presbytère et son jardin.¹⁹

¹ Jean-Claude Bélégu, *Erres. Vers le Grand Nord, Cahiers de la photographie* (29, 1994).

² Danièle Méaux, *Voyages de photographes* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, « CIEREC ó Travaux 141 », 2009), pp. 280-288.

³ Entre 1994 et 1996, il se consacre à l'écriture d'un roman, *Ibidem*, qui n'a pas été publié.

⁴ La série « De tous les jours » a été montrée à partir de mars 1999 à la galerie Pierre Brullé à Paris, à la MAC de Sallaumines, au Centre Noroît d'Arras, au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, à l'espace Contretype à Bruxelles, aux Ateliers de Pantini

⁵ Jean-Claude Bélégu, *De tous les jours* (Saussezemare-en-Caux : Photographie & Co, 2001). Les références paginales à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses.

⁶ Bélégu tient un journal minutieux des images prévues comme de celles qui sont réalisées. Les étapes du travail peuvent ainsi être précisément reconstituées.

⁷ Entretien entre Claude Nori et Jean-Claude Bélégu, *PhotoNouvelles* (11, 2001), pp. 10-11.

⁸ Voir à cet égard Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – L'Oulipo* (Saint-Pierre-du-Mont : Éditions Interuniversitaires, 1999).

⁹ C'est cette conception sacralisante de l'œuvre d'art que Jean-Marie Schaeffer remet en question dans *L'Art à l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, (Paris : Gallimard, « NRF Essais », 1992).

¹⁰ Clément Rosset, *L'Anti-nature* (Paris : PUF, 1973).

¹¹ Manifeste du groupe « Noir Limite » (1986) : voir <http://www.photographiesandco.com/noirlimite.php>.

¹² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969), p. 277.

¹³ Anne Mò glin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980* (Paris : Jean-Michel Place, 1997).

¹⁴ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (Paris : L'Arche, 1947).

¹⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* [1980] (Paris : Gallimard, « Folio », 1990).

¹⁶ Pierre Bourdieu dir., *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris : Minuit, « Le sens commun », 1965).

¹⁷ Jean-Claude Bélégu, « Auto-entretien », *Nordeste* (1, 1992), p. 6.

¹⁸ Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* (Paris : Gallimard, 1975), p. 14.

¹⁹ Une série intitulée « Zones », réalisée sur le port du Havre, fait exception. Mais tous les autres travaux (« Les paradis perdus » [2000-2005], « L'évidence du corps » [2000-2001], « Fugitives » [2002-2004], « Le sexe des anges » [2001-2004], « Le déjeuner sur l'herbe » [2001-2004], « Artiste et Modèle(s) » [2004-2005], « Passagères » [2004]) ont pour enceinte la même propriété.