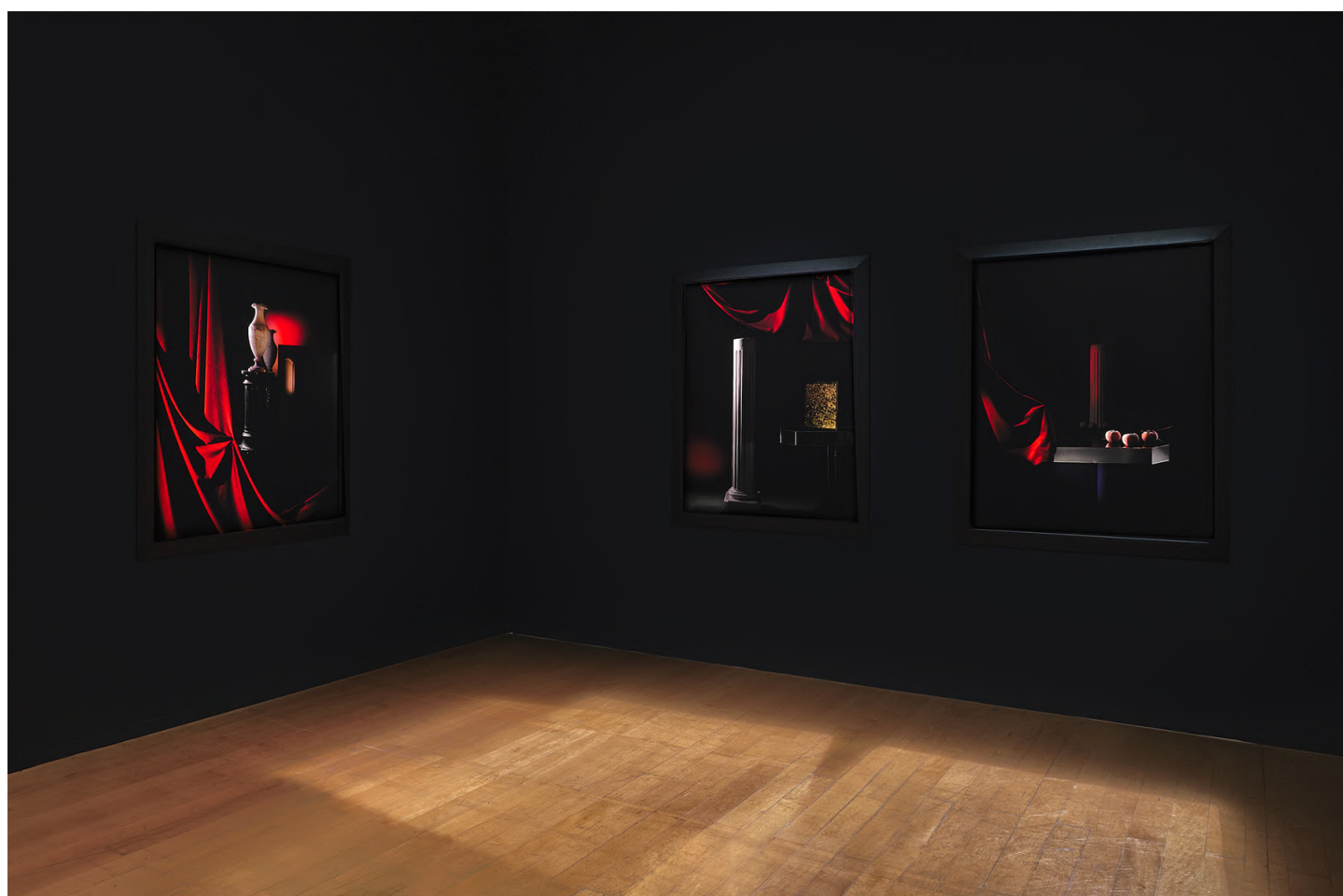


Delphine Balley

dda-auvergnerhonealpes.org/delphine-balley



Vue de l'exposition *Figures de cire*, Musée d'art contemporain de Lyon, 2021-2022

© macLYON - Photo : © Luc Bertrand



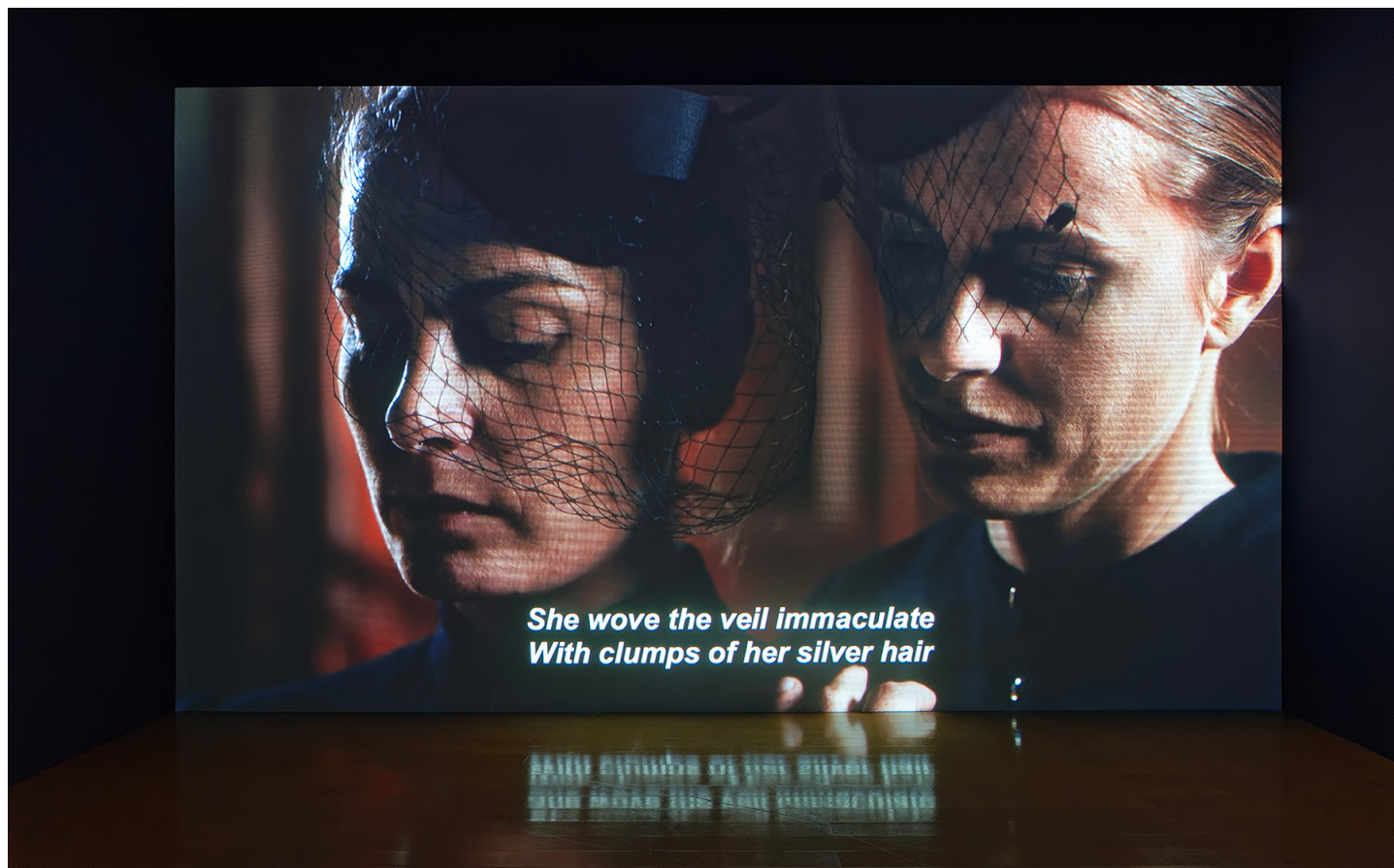
***Figures de cire* / 2019–2021**

● Série de photographies à la chambre, tirages jet d'encre sur papier Fine Art d'après plan-film, contre-collage sur dibond, 110 x 140 cm (hors cadre), encadré avec verre musée, dimension encadré : 155,3 x 125,3 cm

[...] *Figures de cire* rassemble un corpus de trois films – *Charivari*, *Le Pays d'en haut* et *Le Temps de l'oiseau* –, seize tirages photographiques ainsi qu'un premier travail sculptural. En mariant une iconographie rurale rabelaisienne, le huis clos du portrait de famille issu de la peinture de genre, avec des références cinématographiques (Méliès, Pasolini) et théâtrales (Beckett, Artaud), Delphine Balley, dont le processus à la chambre nécessite un long temps de pose, dresse le portrait sociographique d'une rigidité universelle. *Figures de cire* est le point de bascule entre un travail

figuratif, développé par l'artiste depuis 2002 dans la série photographique *L'Album de famille*, et une évolution nouvelle vers une abstraction formelle et symbolique, dans laquelle l'état statique des personnages et des objets devient celui de notre « Grande Attente ». [...]

Extrait du texte *Une Chambre à soi* d'Agnès Violeau
Publié dans *Delphine Balley, Figures de cire*, catalogue, coédition macLYON et Bernard Chauveau, 2022



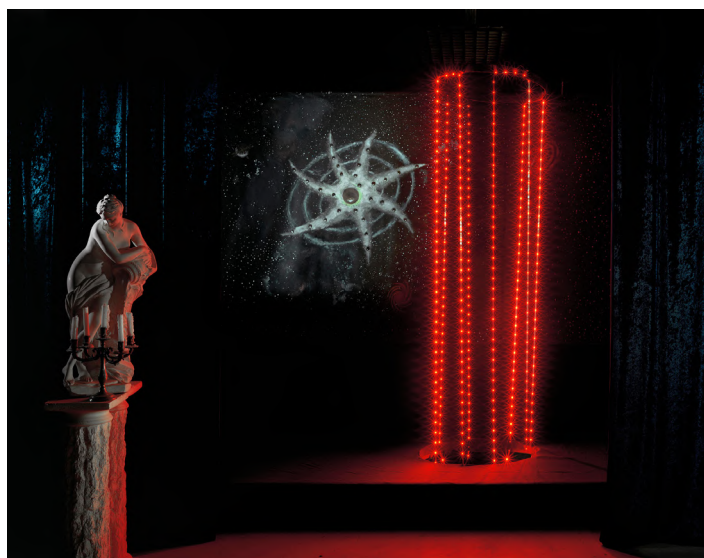
Vue de l'exposition *Figures de cire*, Musée d'art contemporain de Lyon, 2021-2022

© macLYON - Photo : © Luc Bertrand

***Le temps de l'oiseau* / 2021**

● Vidéo HD, 17'27"

Le Temps de l'oiseau nous plonge dans un âge où se confondent mariage et enterrement. Deux rites qui mettent en scène la perte et la disparition, dans un vocabulaire formel et symbolique commun.



***Voir c'est croire* / depuis 2019**

● Série de photographies à la chambre, tirages jet d'encre sur papier Fine Art d'après plan-film, contre-collage sur dibond, encadrement caisse américaine sans verre, 110 x 140 cm
— Prix de la photo Camera Clara 2019

[...] L'artiste utilise les techniques chères aux illusionnistes du XIX^e siècle pour créer « un théâtre du monde ». Entre enregistrement du réel et illusion, ses œuvres fixent des scènes construites où l'artifice prend toute sa puissance optique. Dans une excursion de l'intime, elle nous entraîne dans les confins des certitudes et réanime l'âme des images.

Avec son nouvel opus « *Voir, c'est croire* », Delphine Balley dissèque les croyances en s'attachant aux groupes parallèles religieux. Elle en dévoile l'envers du décor. Comment les procédés photographiques basculent en outil du réel pour faire croyance ? [...]

Extrait du texte *Memento* de Karine Mathieu, 2019



Charivari / depuis 2019

● Série de 7 photographies à la chambre, tirages jet d'encre sur papier Fine Art d'après plan-film, contre-collage sur dibond, châssis aluminium, 110 x 140 cm

« Dans Charivari, j'aborde le thème du passage de la vie à la mort, de sa résolution et de sa représentation dans les rituels liés au carnaval. D'un point de vue anthropologique, le cycle de la mascarade ou du carnaval débute par une chasse maudite dans les cieux. Ce mythe populaire européen attribue des origines terribles aux bruits nocturnes que l'on entend dans les airs : on a longtemps cru qu'ils étaient produits par une chasse provenant du monde de l'invisible. »



Vue de l'exposition *Figures de cire*, Musée d'art contemporain de Lyon, 2021-2022

© macLYON - Photo : © Luc Bertrand

***Charivari* / 2016**

● Vidéo HD, 19'54"

Charivari, c'est le temps de Carnaval.
Le monde est plongé dans l'obscurité d'un hiver
sans fin, agissant telle une menace funeste.
L'ordre établi est contrarié, les codes sont
inversés.
D'un sacrifice naîtront les rituels pour mettre fin
à ce monde à l'envers.



***Aller au chagrin* / 2011**

● Série de 4 photographies, 140 x 110 cm

Le travail s'articule autour de la mémoire de l'activité passée. Il s'agit davantage d'une allégorie centrée autour de la matière noire, souterraine, qui remonterait à la surface, comme un souvenir enfoui qui resurgit soudain. Les symboles sont les instruments de l'imaginaire qui offre à la réalité un point ancrage.

Aller au chagrin, chargé d'un sens poétique et métaphorique, est une manière d'investir la terre, les vestiges du passé. Il est question d'envisager la descente avant la remontée, ce qu'on va puiser dans les profondeurs afin de nourrir la surface. Évoquer la vie souterraine par le biais d'images, une part cachée mise en lumière. Ainsi, plusieurs pistes significatives ont été envisagées. Les images tentent de refléter cette part enfouie qui puise sa source dans une réalité objective. Une sorte de jeu entre le réel et l'imaginaire, le sens, signifié et signifiant, le visible et l'invisible, ce qui est caché et ce qui transparait.

Extrait du texte *Aller au chagrin* de Valérie Sourdieux, 2011



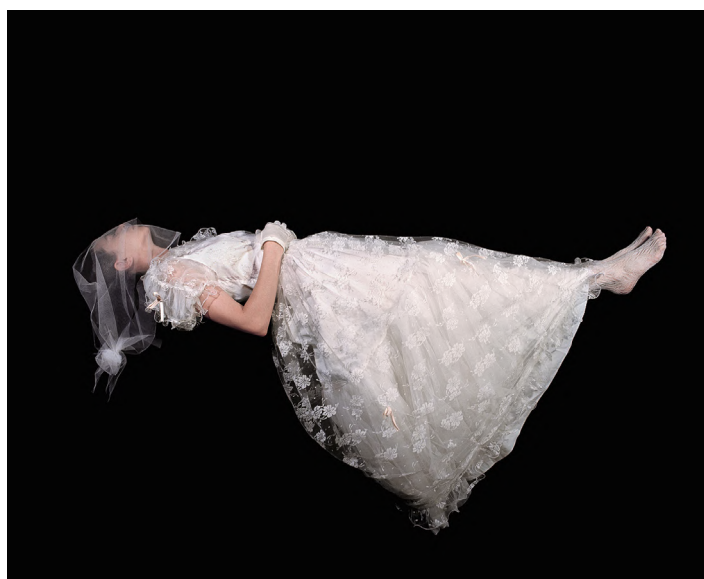
Vue de l'exposition *Figures de cire*, Musée d'art contemporain de Lyon, 2021-2022

© macLYON - Photo : © Luc Bertrand

***Le Pays d'en Haut* / 2013**

● Vidéo HD, 16'19

Le film *Le Pays d'en Haut* (chapitre 3 de *L'Album de Famille*), nous dépeint l'évolution de ces deux personnages féminins dans l'espace clos qu'est la famille, où se nouent les drames les plus grands et où s'enfouissent les secrets les plus intimes.



***L'Album de famille* / 2002–2010**

● Photographies, dimensions variables

Sous le voile de la chambre, organisant des événements fictifs pour rassembler sa propre famille, l'artiste met en scène ses parents, ses proches, elle-même, dans des clichés qui reprennent les événements clés qui rythment l'histoire d'une cellule familiale : baptême, mariage, réunions, décès... Ce sont des scènes soigneusement organisées, prenant place dans de lourds décors confinés, où chaque objet, la pose de chaque personnage est symbolique dans un univers familial développant son propre système de croyances et de rituels. Se crée alors un groupe, en marge de la réalité, lui permettant d'en inventer l'organisation portée par ses rites, ses codes, ses croyances et ses dysfonctionnements.



11, *Henrietta Street* / 2007

- Série de 15 photographies, dimensions variables

Qu'est-ce qu'un fait-divers ? Surtout, qu'est-ce que la presse nous révèle du fait-divers ? Une brève, une image sanglante, un chapeau de titre. Le fameux tabloïd anglais *News of the World*, dès la première moitié du XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, est l'un des spécialistes du genre. À partir de cette histoire inventée – en 1872, une mère possessive, castratrice, décide de couper la natte de 78 pieds de long de sa fille – j'ai voulu mettre en scène différentes étapes de ce drame

invraisemblable, telles que la presse aurait pu nous les livrer. J'ai repris l'esthétique des portraits de famille de l'époque tout en accumulant dans l'image des détails qui sont les indices permettant d'imaginer l'histoire.

[...]

Ainsi, *11, Henrietta Street*, a pour trame ce temps immobile, lent et lourd d'une tresse qui pousse à l'infini et pour acmé la mère coupant la tresse...



Histoires vraies / 2006

- Série de 15 photographies, dimensions variables

« Durant la première phase de préparation, j'ai pris en note de nombreux faits divers rédigés sous forme de brèves, voire d'aphorismes. Félix Fénéon, chroniqueur au *Matin*, a été une source privilégiée, ainsi que le travail du poète américain Reznikof. Toutes les histoires sélectionnées sont tirées de faits avérés mais réduits à l'essentiel. »

***Seul-e, ensemble*, 2022 (extrait)**

● Conversation entre Delphine Balley et Melanie Pocock
Publiée dans Delphine Balley, *Figures de cire*, catalogue de l'exposition monographique au musée d'art contemporain de Lyon, coédition macLYON et Bernard Chauveau, 2022

Melanie Pocock — L'exposition *Figures de cire* est votre première exposition monographique institutionnelle. Au cours des dix dernières années, il me semble que le développement le plus significatif, dans votre travail, soit votre nouvel engagement avec le médium de la vidéo. Par quoi ce changement a-t-il été provoqué ?

Delphine Balley — C'est d'abord venu des contraintes liées à la chambre photographique. Celle-ci exige un protocole long. Il faut préparer le lieu, mettre en place les lumières, positionner les figurant-es. Comme je photographiais beaucoup de personnages, j'avais des temps de pose longs – souvent d'une seconde, et jusqu'à dix, quinze secondes – pendant lesquels les figurant-es devaient rester totalement immobiles. Je cherchais cette immobilité pour des raisons esthétiques, mais, à un moment donné, j'ai eu des problèmes de vibrations. Mes images étaient vibrées, un léger flou venait altérer la netteté désirée. Ne comprenant pas la cause de ces vibrations, j'ai décidé de mettre un verre d'eau sur le rail de l'appareil photo. S'il y avait des vibrations, je pouvais les voir par rapport à l'eau qui bougeait. Malgré ces efforts, je n'ai jamais trouvé d'explication logique à ce phénomène. Étrangement, cela se passait quand j'étais toute seule avec la chambre. S'il y avait quelqu'un d'autre avec moi, les images étaient nettes. À cette même période, j'avais un projet de film en tête. Comme je rencontrais des difficultés avec la photographie, j'ai décidé de changer de médium pour aller vers le mouvement, le cinéma.

M. P. — Est-ce que le projet de film que vous aviez en tête était *Le Pays d'en haut* (2013) ?

D. B. — Oui, c'est bien le premier film que l'on voit dans l'exposition. D'une certaine manière, les soucis techniques que je rencontrais avec la chambre photographique ont accéléré le processus. Pourtant, le cinéma a toujours tenu une place importante dans mes références, mais j'étais trop impressionnée pour aller vers ce médium. En 2012, c'est comme si toutes les conditions avaient été réunies pour que je mette de côté la photographie pendant un temps et que j'ose aller vers le cinéma.

M. P. — En effet, il me semble que le langage du cinéma – ainsi que celui du théâtre – a toujours été présent dans votre pratique de la photographie. Même si, dans un entretien avec Isabelle Bertolotti en 2010 ¹, vous aviez dit que c'était plutôt dans la peinture que vous puisiez votre inspiration.

D. B. — C'est vrai. J'ai étudié l'histoire de l'art. Les œuvres étaient projetées sur un écran, je découvrais ainsi la peinture, la sculpture, l'architecture au rythme du défilement du carrousel du projecteur de diapositives, accompagné par le son de la voix de l'enseignant-e. Cela a eu, sur moi, un effet très fort.

J'étais absorbée. Absorbée en particulier par la peinture, parce que les images sont des récits, parce qu'elles ont une part de mystère qu'il faut déchiffrer. Parce qu'elles nous racontent comment le monde est perçu et compris par les artistes et les sociétés. Parce qu'elles ont parfois le pouvoir de faire le lien entre le monde matériel et divin, elles sont actives. C'est aussi une mémoire collective qui nous offre la possibilité d'un vocabulaire formel et symbolique commun. J'ai vu récemment le film *National Gallery de Frederick Wiseman* (2014), et certains plans nous montrent des spectateur-rices absorbé-es par les images, le regard tourné vers le haut, dans une sorte de dialogue mutique et quasi religieux. Dans une autre séquence, une guide rappelle les conditions dans lesquelles ces images sont vues et perçues selon les siècles, et réaffirme la puissance des systèmes de représentation. Je faisais de la photographie argentique parallèlement à mes études, et j'ai souhaité, à mon tour, consacrer mon temps à fabriquer des images. Encouragée et aidée par le professeur du laboratoire argentique dans lequel je prenais des cours du soir, j'ai donc préparé le concours de l'École nationale supérieure de la photographie, à Arles, et débuté un cursus photographique. J'ai pu aussi expérimenter le travail du son durant un workshop. Ce médium fait naître des images et s'y substitue parfois, la recherche sonore a marqué mon cursus. Pour mon diplôme, j'ai présenté un travail immersif photographique et sonore. Mais il me restait à franchir certaines étapes avant de passer à la vidéo.

M. P. — Y a-t-il eu un événement ou une rencontre en particulier qui vous a orientée vers la vidéo ?

D. B. — Le cinéma fut une découverte très importante pour moi lorsque j'avais 16, 17 ans. Je souhaitais intégrer une filière audiovisuelle au lycée, mais je n'ai pas été retenue. Je partageais ma chambre à l'internat avec des amies qui bénéficiaient de cet enseignement. Alors, par procuration, j'ai découvert les films d'Orson Welles, Bresson, Pasolini, Tarkovski, Bergman et Visconti, pour n'en citer que quelques-uns, dans les salles d'art et d'essai à Valence, puis à Lyon. Ce fut une succession de chocs, à un âge où tout est si intense. Le cinéma m'intimidait, par la force qu'il déployait. Mais il a toujours été présent, à la fois comme référence et comme médium désiré.

C'est lorsque j'ai rencontré les problèmes techniques évoqués précédemment avec ma chambre photographique que j'ai envisagé plus sérieusement d'explorer l'image filmique.

En 2012, j'ai commencé à mettre en place un projet de film et j'ai fait la connaissance d'Armande Chollat-Namy et Sigurður Hallmar Magnússon, tou·tes deux réalisateur·rices. Cette rencontre a été cruciale, car ils ont su me mettre en confiance. À leurs côtés, j'ai compris que je pouvais explorer et découvrir ce nouveau médium. Nous avons fait des essais pour établir une manière de travailler ensemble.

Je me souviens avoir insisté sur le fait que je souhaitais – comme pour mes photographies – que tout soit net dans l'image. J'étais obsédée par la netteté de chaque plan. Je voulais faire du cinéma, mais avec une esthétique photographique, proche de celle d'un tableau. Ils m'ont répondu que le cinéma implique à la fois le temps et le mouvement, que les zones plus ou moins nettes des plans faisaient partie du vocabulaire de la vidéo, que l'image cinématographique n'a pas vocation à être absolument nette, au contraire, elle doit être vibrante. Mais j'insistais, je ne me sentais pas capable d'aller vers des mouvements de caméra. Ils m'ont proposé de faire une journée de tournage pour éprouver les différentes possibilités de mouvement, avant de travailler sur *Le Pays d'en haut*. Ce temps d'essai m'a convaincue de la nécessité d'aller vers le film.

Pourtant, nous avons tout de même choisi un dispositif proche de la photographie. La caméra sur trépied m'a donné la possibilité de faire/composer le cadre avec Armande qui était à l'image. Je conservais alors une position proche de celle du photographe. Dans ce dispositif, ce n'était pas la caméra qui se déplaçait, mais les personnages. Ils·Elles avaient le droit de bouger, mais seulement de manière extrêmement lente.

M. P. — C'est comme si vous aviez créé la sensation d'un « tableau vivant ».

D. B. — C'est vrai que ce film – et d'autres dans l'exposition – donne cette sensation. J'apprenais une nouvelle technique de travail, je ne pouvais donc pas aller trop vite. Ce premier film fonctionne comme un intermédiaire entre la photographie et un début timide vers le cinéma, où mes personnages s'animent avec une certaine retenue, incluant parfois l'apparition de tableaux vivants qui marquent le temps et l'ambiguïté liés aux questions de mise en scène. [...]

M. P. — Comment imaginez-vous l'expérience du public par rapport aux thématiques et aux images récurrentes dans l'exposition ?

D. B. — À l'entrée de l'exposition est présentée une photographie, *Le Petit Deuil*, où l'on voit deux jambes en cire posées sur une surface miroitante. Elles marquent la présence d'un corps morcelé et artificialisé, agissant comme à la manière d'un ex-voto. Ensuite, est présenté *Le Pays d'en haut*. Avec Agnès Violeau, la commissaire de l'exposition, nous avons rapidement pensé l'exposition à l'image d'une procession avec un début et une fin, en miroir de celles que l'on retrouve dans les films. Se succèdent photographies et films tout au long de l'exposition.

Je voulais travailler avec des rideaux, afin de structurer l'espace non seulement pour des raisons sonores, c'est-à-dire pour atténuer les sons, mais aussi pour resserrer l'espace. Le rideau de velours doit à sa lourdeur, son drapé et son tombé d'être un élément de décor que l'on retrouve dans les lieux du pouvoir et de l'artifice, et jusque dans les lieux de croyances. C'est un élément scénique important et puissant. Au laboratoire argentique dans lequel je prenais des cours du soir, j'ai donc préparé le concours de l'École nationale supérieure de la photographie, à Arles, et débuté un cursus photographique. J'ai pu aussi expérimenter le travail du son durant un workshop. Ce médium fait naître des images et s'y substitue parfois, la recherche sonore a marqué mon cursus. Pour mon diplôme, j'ai présenté un travail immersif photographique et sonore. Mais il me restait à franchir certaines étapes avant de passer à la vidéo.

Delphine Balley

Née en 1974

Vit et travaille à Saint-Jean-en-Royans (Drôme)

• CONTACTS

delphine.balley@gmail.com



Voir La fiche en Bref en ligne

www.dda-auvergnerhonealpes.org



Voir le CV en ligne

www.dda-auvergnerhonealpes.org



Lire les textes en ligne

www.dda-auvergnerhonealpes.org

documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

Documentation et édition en art contemporain

Artistes visuels de la région Auvergne-Rhône-Alpes

www.dda-auvergnerhonealpes.org

info@dda-ra.org