DIRECTION DE LA COMMUNICATION
ET DES PARTENARIATS

DOSSIER DE PRESSE

VALÉRIE BELIN

LES IMAGES INTRANQUILLES

24 JUIN – 14 SEPTEMBRE 2015

VALÉRIE BELIN

Centre
Pompidou

VALÉRIE BELIN
LES IMAGES INTRANQUILLES
24 JUIN – 14 SEPTEMBRE 2015

24 avril 2015

direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoît Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Dorothée Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
courriel
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

assistée de
Aurélia Voillot
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 49
courriel
aurelia.voillot@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE PAGE 3

2. LISTES DES ŒUVRES EXPOSÉES PAGE 4

3. BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE PAGE 6
TROIS QUESTIONS À VALÉRIE BELIN PAGE 8

4. PUBLICATION ET EXTRAITS DE TEXTES PAGE 9

5. VISUELS POUR LA PRESSE PAGE 13

6. INFORMATIONS PRATIQUES PAGE 16

Centre
Pompidou

3 avril 2015

direction de la communication
et des partenariats
75191 Paris cedex 04

directeur
Benoît Parayre
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 87
courriel
benoit.parayre@centrepompidou.fr

attachée de presse
Dorothée Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
courriel
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

assistée de
Aurélia Voillot
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 49
courriel
aurelia.voillot@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

Valérie Belin
Isthar (série Super Models), 2015,
Tirage pigmentaire
Courtesy Galerie Nathalie Obadia,
Paris/Bruxelles
© Adagp, Paris 2015

Avec le soutien de
Van Cleef & Arpels
en qualité de mécène

Van Cleef & Arpels

L'exposition bénéficie
du soutien de
la Galerie Nathalie Obadia

COMMUNIQUÉ DE PRESSE
VALÉRIE BELIN
LES IMAGES INTRANQUILLES
24 JUIN – 14 SEPTEMBRE 2015
GALERIE D'ART GRAPHIQUE, NIVEAU 4

D'où provient ce sentiment d'inquiétante étrangeté que produisent les photographies de Valérie Belin ? De la carnation vivante de ses mannequins de vitrine, de la fixité du visage de ces femmes rencontrées dans la rue ? De l'aspect organique de ces carcasses de voitures, du caractère sculptural de ces boeufs écorchés ? Est-ce un sosie ou une statue de cire ?

Le Centre Pompidou consacre, pour la première fois, une exposition à l'œuvre de Valérie Belin du 24 juin au 14 septembre. Constituée d'une trentaine d'œuvres, l'exposition est organisée autour de la toute dernière série de Valérie Belin, « Super Models ». Cette nouvelle proposition renoue avec la thématique du mannequin qui est au cœur du travail de l'artiste, en lien avec des œuvres antérieures provenant de collections publiques ou privées.

Par le traitement de la lumière, des contrastes, les proportions des tirages et autres paramètres savamment orchestrés, Valérie Belin joue de l'incertitude. Devant ses images, il est souvent difficile de dire si ce que l'on regarde est doué de vie ou inanimé, réel ou virtuel, naturel ou artificiel. Des détails subtils qui interrompent la continuité quotidienne, ramenant au concept d'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud qui la définissait justement comme « *Le fait de douter qu'une créature apparemment vivante soit animée, et à l'inverse l'idée qu'une créature sans vie pourrait bien être animée, en se référant à l'impression produite par les mannequins de cire, les poupées ou les automates réalisés avec art* » [Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », 1919]. C'est cela précisément qui confère aux œuvres de Valérie Belin une singulière puissance et le choix des œuvres ici réunies, « Michael Jackson », « Black Women I », « Lido », « Meats », « Engines », ..., illustre cet aspect spécifique de son travail.

2. LISTES DES ŒUVRES EXPOSÉES

Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
105x 85 cm (avec cadre)
Collection Éric Salomon

Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Noirmontartproduction, Paris

Masques (Sans titre), 2004
Épreuve gélatino-argentique
160 x 130 cm (avec cadre)
Collection Emmanuelle et Jérôme de Noirmont, Paris

Viandes (Sans titre), 1998
Épreuve gélatino-argentique
155 x 125 cm (avec cadre)
Noirmontartproduction, Paris

Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Métisses (Sans titre), 2006
Tirage pigmentaire
130 x 105 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Métisses (Sans titre), 2006
Tirage pigmentaire
130 x 105 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Métisses (Sans titre), 2006
Tirage pigmentaire
130 x 105 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Métisses (Sans titre), 2006
Tirage pigmentaire
130 x 105 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Moteurs (Sans titre), 2002
Épreuve gélatino-argentique
125 x 155 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Masques (Sans titre), 2004
Épreuve gélatino-argentique
160 x 130 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Michael Jackson #1, 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Michael Jackson #2, 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Michael Jackson #5, 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Lido (Sans titre), 2007
Épreuve gélatino-argentique
162 x 130 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Lido (Sans titre), 2007
Épreuve gélatino-argentique
162 x 130 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Bob #1, 2012
Tirage pigmentaire
215 x 164 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Bob #2, 2012
Tirage pigmentaire
215 x 164 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Bob #3, 2012
Tirage pigmentaire
215 x 164 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Bob #5, 2012
Tirage pigmentaire
215 x 164 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Collection Ana & Bertrand de Montauzon

Têtes couronnées #2, 2009
Sérigraphie couleur sur papier
196 x 155 cm (avec cadre)
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
105 x 85 cm (avec cadre)
Collection privée

Femmes Noires (Sans titre), 2001
Épreuve gélatino-argentique
166 x 130 cm (avec cadre)
Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Corbeilles de fruits (Sans titre), 2007
Épreuve chromogène montée sous Diasec
180 x 205 cm
Don de l'artiste en 2009
Centre Pompidou, musée national d'art moderne

3. BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

Valérie Belin est née en 1964 à Boulogne-Billancourt et vit et travaille à Paris.
Depuis 2013, elle est représentée par la Galerie Nathalie Obadia Paris / Bruxelles.

Valérie Belin suit une formation artistique à l'école nationale des beaux-arts de Bourges de 1983 à 1988 ; elle poursuit ensuite des études en philosophie de l'art à l'université Panthéon-Sorbonne à Paris, où elle obtient un diplôme d'études approfondies en 1989.

Dès ses premières années d'études, Valérie Belin s'oriente vers une pratique de la photographie marquée par la prise en compte des propriétés intrinsèques de ce medium, qui la conduit à s'engager dans un approfondissement de son potentiel esthétique ; elle compare sa démarche à celle de certains peintres et artistes minimalistes américains, comme Robert Morris ou Robert Ryman. Ses premiers travaux sont des photographies de sources lumineuses, qui présentent l'aspect de radiographies ou de pures empreintes laissées par la lumière.

En 1994, Valérie Belin expose pour la première fois son travail à Paris ; elle y présente une série de photographies en noir et blanc d'objets en cristal. Jusqu'à la fin des années 1990, l'artiste affirme son style au travers de cet exercice de la série, faisant ainsi émerger une « vérité » de l'objet, en le dépouillant de son arrière-plan anecdotique et d'un expressionnisme qui pourrait être lié à son individualité.

En 1999, l'Union centrale des arts décoratifs expose la série des *Bodybuilders*, qui marque l'apparition de la figure humaine dans l'iconographie de l'artiste. Les corps cabossés et métalliques des bodybuilders témoignent d'une ambivalence toujours à l'œuvre dans le travail de Valérie Belin : les choses et les êtres y sont photographiés comme « au-delà d'eux-mêmes », pour leur puissance à convertir leur image en une forme d'évocation de l'absence.

Entre 2000 et 2003, Valérie Belin, s'engage dans une recherche qui s'attachera aux questions existentielles et identitaires de l'être, et réalise des séries de portraits en noir et blanc, de taille monumentale : notamment, la série des *Transsexuels*, qui met en exergue le brouillage des frontières de l'identité, liées à la question du genre – et la série des *Femmes noires*, dont les visages, proches d'une sculpture, questionnent le filtre culturel et ses projections. L'aboutissement de ce travail sur la question du portrait est accompli par la série des *Mannequins de vitrine*, qui, paradoxalement, paraissent plus animés d'émotions que les êtres réels.

À partir de 2006, d'importants musées américains et français font l'acquisition de ses œuvres : le Museum of Modern Art de New York, le San Francisco Museum of Modern Art, le Musée national d'art moderne à Paris, le Musée d'art moderne de la ville de Paris, le Palais Galliera à Paris.
L'année 2006 sera aussi marquée par l'apparition de la couleur dans le travail de Valérie Belin, introduisant ainsi une nouvelle ambiguïté sur le statut du réel et du virtuel. Le medium photographique utilisé s'enrichit de technologie, intervenant dans le façonnage de l'être. Les portraits en couleur de 2006 sont marqués par l'aspect quasi technologique de leur beauté, évoquant en cela l'esthétique de l'avatar.
En 2007, une exposition rétrospective est coproduite par trois grands musées dédiés à la photographie : la fondation Huis Marseille à Amsterdam, la Maison européenne de la photographie à Paris et le musée de l'Élysée à Lausanne. La seconde monographie de l'artiste est publiée par l'éditeur allemand Steidl.

Dans les œuvres qui suivent, l'artiste se détache d'une conception « indicielle » de la photographie et son style évolue vers une forme de réalisme plus « magique ». Valérie Belin situe désormais son objet au sein des évolutions de son époque : ses nouvelles œuvres montrent une nature hybride qui place le sujet entre l'organique et le sublime.

En 2008, Valérie Belin expose ses œuvres au Norton Museum of Art de Palm Beach en Floride, aux côtés de celles de Bill Viola et Hiroshi Sugimoto. En 2009, Le Peabody Essex Museum organise sa première exposition personnelle dans un musée Américain. En juillet 2009, elle est nommée au grade de chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

La fin des années 2000, ouvre la voie à de nouvelles investigations. La série des *Vintage Cars*, de 2008, constitue d'une certaine manière le « contrepoint » de la série des voitures accidentées, réalisée dix ans auparavant : à l'opposé d'un supposé « réalisme » à l'œuvre dans les séries plus anciennes, l'artiste procède ici à la « déréalisation » ou à la « virtualisation » de son sujet, par tous les artifices que permet aujourd'hui le médium, pour atteindre une certaine forme de paroxysme de la représentation.
Le travail de Valérie Belin ne cesse alors d'évoluer, toujours en phase avec les évolutions du médium photographique qu'elle utilise : là où il n'était auparavant question que d'analogie, il est aujourd'hui beaucoup plus question de calcul, d'intention, de manipulation, d'information, d'impression…
C'est ainsi que l'artiste va mettre à l'épreuve, dans la plus pure tradition baroque, et souvent avec bonheur, jubilation et fantaisie, tous les artifices qui s'offrent aujourd'hui à elle, par le traitement des tons et des couleurs, la solarisation, la superposition, la saturation, l'accumulation. De cette mise en œuvre, il résultera les séries *Crowned Heads* (2009), *Black Eyed Susan* (2010-2013), *Stage Sets* (2011), *Brides* (2012), *Bob* (2012), *Interiors* (2002) et *Still life* (2014).

Au-delà de la photographie, Valérie Belin s'investit aussi dans d'autres champs de l'expression artistique – comme vidéographie ou la scénographie. En 2011, elle présente une œuvre vidéo dans le cadre d'une installation à Rio de Janeiro ; elle y reprend chacune des photographies de sa série *Black Eyed Susan* sous la forme d'une « image fixe » à laquelle elle superpose un motif vidéographique animé et qu'elle accompagne d'une musique électronique répétitive. Ces motifs perturbants, formant une sorte de « bruit de fond électronique », se surajoutent au motif original, comme pour brouiller plus encore les pistes de lecture, à la manière d'un message publicitaire. En 2013, elle conçoit une *live performance* pour le Centre Pompidou ; elle y reprend le sujet de l'une de ses séries photographiques précédentes (*Michael Jackson*, 2003), qu'elle « ressuscite » par le jeu de la mise en scène en autant de tableaux vivants équivalents, comme si l'on pouvait passer sans cesse du vivant au musée de cire, et du musée de cire au vivant.

En 2010, l'une de ses œuvres (*Black Eyed Susan*) intègre la Kunsthaus Zürich Collection. En 2013, elle expose à la galerie Edwynn Houk à New York, et le Multimedia Art Museum de Moscou lui consacre une exposition rétrospective. En 2014, elle expose ses dernières œuvres (Still Life) à la galerie Nathalie Obadia à Bruxelles et l'ensemble de ses séries récentes à la Fondation DHC ART à Montréal.

TROIS QUESTIONS À VALÉRIE BELIN

Propos recueillis par Clément Chéroux, commissaire de l'exposition, conservateur au musée national d'art moderne
Publié dans le Code Couleur N°22, mai - août 2015

Clément Chéroux - Comment et pourquoi avoir choisi la photographie pour construire votre œuvre ?
Valérie Belin - J'ai commencé à faire mes premières photographies vers 1984. Cette époque était encore très marquée par ce qu'on appelait l'art « conceptuel ». L'art minimal américain a aussi fait partie de mes premières influences. Pourquoi la photographie ? Peut-être pour cette faculté d'être en prise directe avec le réel au travers d'une expérience, et cette facilité à obtenir immédiatement un résultat visible. Je me suis alors intéressée aux « choses », et à leur manifestation au travers de ce processus d'objectivisation qu'est la photographie. Il m'est apparu qu'il existait une sorte de symbiose entre l'essence purement lumineuse des objets que je photographiais et la nature du medium photographique. La photographie s'est imposée comme un moyen d'exister. La « caméra » est devenue l'outil que j'ai utilisé, comme la machine à écrire est celui qu'utilisent les écrivains. C'est devenu un système, et ma façon de travailler.

CC - Une nouvelle série - présentée pour la première fois dans cette exposition - revient au thème des mannequins. Pourquoi cette fascination ?
VB - J'ai réalisé une première série de photographies de mannequins de vitrine en 2003, après avoir photographié de véritables « modèles » en 2001. J'ai fait ces « portraits » avec le même souci de réalisme, comme pour atteindre une sorte d'équivalence. Dans mes photographies, les mannequins de cire sont aussi vivants que les modèles ; c'est ce paradoxe de la représentation que j'ai cherché à atteindre. Le mannequin est un être parfait, idéal, mais aussi ambigu ; il provoque un trouble de la représentation. C'est une thématique assez récurrente dans mon travail ; je photographie les visages comme des masques. Je suis fascinée par la notion d'animé et d'inanimé. J'ai repris cette thématique dans ma dernière série de photographies, mais en utilisant d'autres artifices de la représentation, par l'usage d'un motif ou d'un décor, afin d'introduire un effet de plus grande « humanité ».

CC - Comment expliquez-vous l'effet d'inquiétante étrangeté que produisent souvent vos images ?
VB - Cette notion « d'inquiétante étrangeté », qui est à l'œuvre dans mes photographies, est un concept très présent dans la littérature romantique allemande du 19ème siècle ; c'est aussi devenu un concept freudien. Ce sentiment irrationnel peut survenir, par exemple, par le doute suscité « soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer ». C'est ce paradoxe que je mets à l'œuvre. Ce malaise survient dans ce moment de doute où l'on pense apercevoir un autre que soi-même dans le reflet de la vitre ou du miroir. La photographie peut être ce miroir tendu dans lequel on ne se reconnaît pas.

4. PUBLICATION ET EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE

À l'occasion de l'exposition consacrée à Valérie Belin, les Éditions du Centre Pompidou et les Éditions Dilecta s'associent pour réaliser une monographie de référence sur cette artiste-photographe incontournable de la scène culturelle actuelle. Sous la direction de Clément Chéroux, le catalogue reprend les treize séries présentées dans l'exposition et explore les thématiques chères à l'artiste: la surface des choses inanimées ou celle des êtres, le temps figé et la question de l'identité.

Les essais de Larisa Dryansky, docteur en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Clément Chéroux, et un entretien entre Valérie Belin et Roxana Marcoci, conservateur au département de la photographie au MoMA (New York) prolongent l'expérience en proposant les clés indispensables pour cerner le travail de l'artiste.

Coédition Éditions du Centre Pompidou – Éditions Dilecta
Sous la direction de Clément Chéroux
Parution : 19 juin 2015
144 pages
130 illustrations
21 x 26 cm
Broché, cousu, ota-bind
Français / Anglais
29,90 euros

CE QUI INQUIÈTE

Clément Chéroux

De l'utilité des leurres. C'est un fait connu : au Musée Grévin, le visiteur est plongé dans une pénombre qui favorise la ressemblance des effigies avec leur modèle et crée une atmosphère de mystère. À mi-parcours, le curieux ne manque généralement pas de s'asseoir sur un banc sans vraiment prendre garde qu'il est déjà occupé par un homme assoupi. Absorbé par l'observation des autres visiteurs, il se sent progressivement envahi d'une désagréable sensation. Il y a quelque chose qui n'est précisément pas dans l'ordre des choses. La personne assise à côté de lui est trop immobile pour être vraie. Il tressaille en examinant plus attentivement la carnation de son visage : celui-ci n'est évidemment composé que de cire. Quelques salles plus loin, l'orchestration du parcours offre un artifice exactement inverse. Le visiteur s'avance au milieu d'une assemblée qu'il croit être entièrement constituée de mannequins. Juste au moment de son passage, un acteur déguisé en garçon de café, une serviette sur l'avant-bras, et le visage lourdement fardé pour lui donner l'aspect de la plastiline, se met alors à s'animer de manière saccadée, tel un automate. Cette fois-ci il sursaute et comprend que l'éclairage très tamisé du lieu n'a pas tant pour objet de garantir la ressemblance, ou de créer une ambiance mystérieuse, que de favoriser l'indistinction entre les mannequins de cire et les êtres humains. André Breton a raconté avoir été pareillement ému devant « l'adorable leurre qu'est, au Musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pause immuable, est la seule statue que je sache avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation[1] ». Breton a bien raison de situer la provocation au niveau des yeux. C'est la pulsion scopique, l'envie de voir, ou de percer l'obscurité de la galerie, qui le plonge dans cet étrange état d'indétermination où il lui est impossible de décider, du moins pendant un court laps de temps, si ce qu'il a devant les yeux est un mannequin de cire ou une femme en chair et en os. C'est bien dans le regard que nait le malaise de l'indécision. Mais il se prolonge ensuite plus profondément dans le psychisme. Dans un essai de 1906, le psychologue allemand Ernst Jentsch s'est interrogé sur cette « impression désagréable qui nait facilement chez maintes personnes à l'occasion d'une visite d'un musée de cire. Il est effectivement difficile dans la semi-obscurité de distinguer une figure de cire grandeur nature d'une personne[2] ». Mais, précise-t-il, « pour certains esprits sensibles, le malaise sera durable même après avoir décidé si cette figure est vivante ou non[3] ». Par delà l'émoi de la découverte, ces « adorables leurres », pour reprendre la formule de Breton, ont pour fonction de déclencher une forme d'anxiété plus persistante.

N.D.T. Il existe un mot allemand qui permet de décrire assez fidèlement cette d'inquiétude : c'est l'« *Unheimliche* ». Il a été analysé dès 1906 par Jentsch, dans le texte qui vient d'être évoqué, avant d'être plus largement popularisé, à partir de 1919, par la publication dans la revue *Imago* de l'essai de Sigmund Freud intitulé, précisément, *Das Unheimliche*[4]. Le terme est formé à partir de la racine « Heim », le « foyer », que l'on retrouve dans « Daheim » (à la maison) ou « Heimat » (pays natal). « Heimlich » se traduit généralement par « familier », mais il est ici précédé d'un préfixe de négation. L'*Unheimliche* décrit donc un écart dans ce qui est habituellement vécu comme familier, quotidien et rassurant. Bien que d'un registre plus atténué que l'angoisse, il s'agit bien là d'une forme d'expérience émotionnelle déplaisante. Pour Freud, l'*Unheimliche* « est ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps[5] ». [...]

1. André Breton, « Nadja » [1928], Œuvres Complètes, t. 1, Paris, Gallimard, 1988, p. 746-748.
2. Ernst Jentsch « L'inquiétante étrangeté » [1906] (traduction de Franke Felgentreu et Pascal Le Maléfan), Études psychothérapiques, n°17, 1998, p. 42-43.
3. Ibidem.
4. Ernst Jentsch, « Zur Psychologie des Unheimlichen I-II », Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, vol. VIII, n°22 et n°23, 1906, p. 195-198 et 203-205 ; Sigmund Freud, « Das Unheimliche », Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, vol. V, 1919, p. 297-324.
5. Sigmund Freud, L'Inquiétant familier (nouvelle traduction d'Olivier Mannoni), Paris, Payot, 2011, p. 31-32. Sauf mention contraire, c'est cette traduction que j'utilise ici.

Le vacillement du regard. Pour analyser l'inquiétante étrangeté, Freud utilise l'un des récits fantastiques les plus fameux du romantisme allemand, *L'Homme au sable* (Der Sandmann) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann[6]. Il s'inscrit en cela dans la continuité de Jentsch qui, dans son essai de 1906, s'appuyait lui aussi sur la nouvelle de Hoffmann. Pour Jentsch, comme pour Freud, l'un des principaux motifs inquiétant du conte s'incarne dans la figure d'Olimpia[7], la fille du physicien Spalanzani, dont le personnage principal du récit, Nathanaël, est tombé amoureux en la regardant à travers la lentille grossissante d'une longue-vue. « Une femme de la plus riche taille, magnifiquement vêtue, était assise dans la chambre, devant une petite table sur laquelle ses deux mains jointes étaient appuyées. Elle était vis-à-vis de la porte, et je pouvais contempler ainsi sa figure ravissante. Elle sembla ne pas m'apercevoir, et en général ses yeux paraissaient fixes, je dirai même qu'ils manquaient des rayons visuels ; c'était comme si elle eût dormi les yeux ouverts. Je me trouvais mal à l'aise [...][8] ».
En réalité, la belle Olimpia n'est qu'un automate fabriqué de toutes pièces par Spalanziniavec la complicité de l'alchimiste Coppelius, l'homme au sable, qui est aussi à l'origine de la mort du père de Nathanaël. Pour Jentsch, il s'agit là d'un bel exemple d'*Unheimliche*. « Parmi toutes les incertitudes psychiques qui peuvent déclencher l'inquiétante étrangeté, écrit-il, il faut en particulier en isoler une, qui produit un effet relativement régulier, important et très général. Il s'agit de l'impression qu'un être vivant pourrait être un objet, et inversement, qu'un objet inanimé pourrait avoir une âme – et ce même lorsque ce doute n'affleure que vaguement à la conscience[9] ». Les mannequins de cires, les automates les plus élaborés, ou les poupées à taille humaine sont donc, presque naturellement, d'excellents pourvoyeurs d'anxiété[10]. [...]

La tradition de l'inquiétude. Le texte de Freud sur l'inquiétante étrangeté est, avec ses essais sur Léonard de Vinci et sur Michel-Ange, l'une de ses contributions les plus importantes à la théorie esthétique. Et pour cause : depuis maintenant plus de trois siècles, cette tradition de l'inquiétude est, en Occident, avec plus ou moins d'intensité selon les moments ou les lieux, l'un des ressorts émotionnels les plus couramment mobilisés par l'art et la littérature. [...]

Au bord de l'oxymore. Il y a, incontestablement, de cette discrète anxiété dans les travaux de Valérie Belin. Depuis le début des années 1990, la majorité des sujets qu'elle aborde s'inscrit pleinement dans la tradition de l'inquiétude : les miroirs auxquels elle consacre deux séries en 1997 (« Venice I » et « Venice II »), mais aussi les masques sur lesquels elle revient en 1998 (« Robots ») et en 2004 (« Masks »). Il faut également citer la thématique de la carcasse ou de la dépouille qui traverse plusieurs séries depuis les robes (« Dresses ») en 1996 jusqu'aux coffres forts (« Safes ») en 2005, en passant par les voitures (« Cars ») en 1998. Ce sentiment étrange d'un contenant vidé de son contenu humain se prolonge à travers les séries consacrées aux intérieurs (« Interiors ») en 2012 ou aux scènes de cabaret (« Stage sets ») en 2011. Mais le thème lié à l'inquiétante étrangeté le plus récurrent dans le travail de Belin est indubitablement celui du mannequin. Si l'on considère l'ouverture sémantique de ce mot qui, en français, désigne autant le mannequin de vitrine que le mannequin de défilé – ce que les anglais distinguent par « dummy » et « model » – ce n'est pas moins de sept séries qui abordent ce sujet : « Models I » (2001), « Mannequins » (2003), « Models II » (2006), « Black Women II » (2006), « Crowned Heads » (2009), « Black Eyed Susan I » (2010), « Black Eyed Susan II » (2013).
Belin revient d'ailleurs à cette thématique à travers sa toute dernière série de 2015, « Super Models », montrée pour la première fois à l'occasion de la présente exposition au Centre Pompidou.

6. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « L'homme au sable », Contes fantastiques, t. VIII, Paris, E. Renduel, 1830.
7. Je conserve ici l'orthographe de la première edition française de 1830.
8. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, op. cit., p. 38.
9. Ernst Jentsch, art. cit., p. 41.
10. Cf. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (dir.), Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen Der Moderne, Düsseldorf, Cologne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Oktagon ; Jane Munro (dir.), Mannequin d'artiste, mannequin fétiche, Paris, Éditions Paris Musées, 2015.

Par delà ces sujets clairement associés à l'univers de l'inquiétude, ce sont surtout des états d'incertitude caractéristiques de l'*Unheimliche* qui intéressent Belin. Devant la plupart de ses séries impliquant une représentation humaine, le regardeur ne peut s'empêcher de se demander s'il est face à une personne réelle ou à une effigie fabriquée. C'est particulièrement le cas avec ses « Michael Jackson » : s'agit-il d'authentiques sosies ou d'une collection photographique réunissant des statues de cire, plus ou moins ressemblantes, de tous les Musées Grévin et Tussauds du monde ? L'artiste aime cultiver cette ambiguïté. Dans son travail, tout semble être mis en œuvre pour réifier l'humain : le traitement particulier de la carnation des « Models II » ou des « Black Women II » les transforme en figures de cire ; la coupe des épaules des « Black Women I » accroit la ressemblance avec la statuaire ; les tuniques qui enserrent les mariées marocaines (« Moroccan Brides ») achèvent de les déshumaniser. D'un autre côté, tout est fait pour réanimer l'inanimé : la lumière fait vibrer le cristal des première séries (« Crystal I » et « Crystal II »), l'éclairage ciselé des moteurs (« Engines ») laisse imaginer qu'ils sont sur le point de se mettre à vrombir ; le léger tremblement des têtes couronnées (« Crowned Heads ») semble également leur redonner vie. Depuis ses débuts, le travail de Belin est toujours traversé de fortes tensions dialectiques. Il se construit autour de couples d'oppositions : corps ou objet, fixe et animé, naturel ou artificiel, etc. C'est parce qu'elle aime les situations de vacillement qu'elle s'intéresse tant aux états transitoires : le rite de passage que constitue le mariage dans la culture marocaine (« Moroccan Brides »), la construction d'un corps rêvé pour les culturistes (« Bodybuilders I » et « Bodybuilders II »), ou le changement de sexe pour les personnes transgenres (« Transsexuals »). Les discours sur son travail semblent d'ailleurs traversés d'appréciations apparemment contradictoires : sa démarche serait à la fois documentaire et plasticienne, ses images en même temps plates et sculpturales, son œuvre relèverait autant de la rigueur minimaliste que de la prolifération baroque.
Elle aime d'ailleurs elle-même employer des expressions paradoxales comme « sombre clarté » ou « parfaite imperfection »[11]. Il y a chez elle une véritable culture de l'oxymore qui est particulièrement propice à l'éclosion de l'inquiétante étrangeté[12].

Les bougés du cliché. Cette culture de l'oxymore se traduit dans la structure même du travail de Belin. Le sentiment d'étrangeté qui en émane est le résultat d'une tension assez systématique entre des sujets appartenant à un environnement quotidien et une façon de les traiter qui les rend inquiétant. La plupart des thématiques récurrentes dans l'œuvre de l'artiste sont en effet liées à la culture populaire et, par conséquent, à l'univers familier du plus grand nombre : de Michael Jackson aux paquets de chips, en passant par les masques de carnaval, les reines de beauté, les magiciens, ou les danseuses du Lido. Lorsque les objets ne sont pas décontextualisés sur un fond monochrome, ils sont représentés, comme les jeunes femmes de la série « Brides », devant des vitrines de fast-foods ou de sex-shops. Belin fait indéniablement partie de ces artistes qui n'ont pas peur d'affronter la trivialité du quotidien. [...]

Une critique de l'alter-utopie. L'inquiétante étrangeté convoquée par Valérie Belin n'est évidemment pas de même nature que celle du Romantisme ou du Fantastique social. L'inquiétude des romantiques s'épanouit principalement dans les campagnes, les chemins creux, ou les forêts obscures. [...] L'inquiétante étrangeté qui est à l'œuvre dans le travail de Valérie Belin est d'une toute autre nature. Elle ne se loge ni dans l'imagination, ni dans la réalité, mais habite le monde des images à l'heure post-moderne. Son lieu de prédilection est le stéréotype. Depuis le début des années 1990, Belin n'a en effet cessé d'interroger les clichés du paraître. La société d'hyperconsommation dans laquelle nous vivons s'évertue à nous vendre un « désir de changement » qui n'est en réalité qu'une mise en conformité avec les canons de la culture occidentale traditionnelle : devenir blanc lorsqu'on est noir, être parfaitement lisse, avoir l'air fort, garder la pause, ressembler à une image de magazine et ainsi de suite. L'ultra-capitalisme engendre ce qu'il faut bien appeler une alter-utopie : le fantasme d'être un autre. Une grande part du travail de Valérie Belin est une critique insidieuse de cette illusion marchande. Par ses effets de bougé, l'artiste altère le modèle. Elle met le cliché à distance et fait ainsi apparaître ce qu'il peut avoir de faux, de vain, de grotesque ou de morbide. C'est là, précisément, ce qui inquiète.

11. Conversations avec Valérie Belin.
12. Cf. Javier San Martin, « Beltza », in Valérie Belin, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2003.

5. VISUELS POUR LA PRESSE

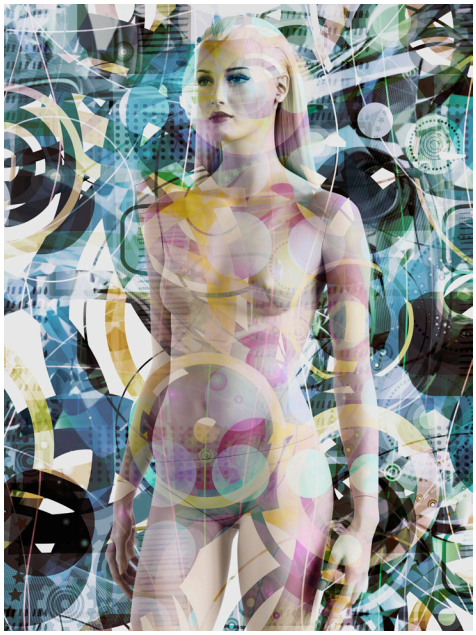
Les œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

POUR LES PUBLICATIONS DE PRESSE AYANT CONCLU UNE CONVENTION AVEC L'ADAGP :
se référer aux stipulations de celle–ci.

POUR LES AUTRES PUBLICATIONS DE PRESSE :
• exonération des deux premières reproductions illustrant un article consacré à un événement d'actualité et d'un format maximum d'1/4 de page ;
• au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction / représentation ;
• toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
• le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2015, et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre ;
Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne,
la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels et la résolution ne doit pas dépasser 72 DPI.

POUR LES REPORTAGES TÉLÉVISÉS :
• Pour les chaînes de télévision ayant un contrat général avec l'ADAGP : l'utilisation des images est libre à condition d'insérer au générique ou d'incruster les mentions de copyright obligatoire : nom de l'auteur, titre, date de l'œuvre suivi de © ADAGP, Paris 2015 et ce quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre sauf copyrights spéciaux indiqué ci-dessous. La date de diffusion doit être précisée à l'ADAGP par mail : audiovisuel@adagp.fr
• Pour les chaînes de télévision n'ayant pas de contrat général avec l'ADAGP :
Exonération des deux premières œuvres illustrant un reportage consacré à un évènement d'actualité. Au-delà de ce nombre, les utilisations seront soumises à droit de reproduction / représentation ; une demande d'autorisation préalable doit être adressée à l'ADAGP : audiovisuel@adagp.fr.



Valérie Belin
Isthar (série Super Models), 2015
Tirage pigmentaire,
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles
© Adagp, Paris 2015

Valérie Belin
Mannequins (Sans titre), 2003
Épreuve gélatino-argentique
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/G.Meguerditchian /Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2015

Valérie Belin
Métisses (Sans titre), 2006
Tirage pigmentaire
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles
© Adagp, Paris 2015

Valérie Belin
Têtes couronnées #2 , 2009
Sérigraphie couleur sur papier
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles
© Adagp, Paris 2015

Valérie Belin
Corbeilles de fruits (Sans titre), 2007
Épreuve chromogène montée sous Diasec
© Centre Pompidou, MNAM-CCI / G. Meguerditchian et Ph. Migeat /Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2015

Valérie Belin
Lido (Sans titre), 2007
Épreuve gélatino-argentique
Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles
© Adagp, Paris 2015

6. INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

Centre Pompidou
75191 Paris cedex 04
téléphone
00 33 (0)1 44 78 12 33
métro
Hôtel de Ville, Rambuteau

Horaires
Exposition ouverte de 11h à 21h
tous les jours, sauf le mardi

Tarif
14 €, tarif réduit : 11 €

Valable le jour même pour
le Musée national d'art moderne
et l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les adhérents
du Centre Pompidou
(porteurs du laissez-passer annuel)

Billet imprimable à domicile
www.centrepompidou.fr

AU MÊME MOMENT AU CENTRE

LE NOUVEAU FESTIVAL
6ÈME ÉDITION: AIR DE JEU
JUSQU'AU 20 JUILLET 2015
(NOUVEAU FORMAT)
attachée de presse
Elodie Vincent
01 44 78 48 56
elodie.vincent@centrepompidou.fr

LE CORBUSIER
MESURES DE L'HOMME
JUSQU'AU 3 AOÛT 2015
attachée de presse
Dorothée Mireux
01 44 78 46 60
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

NOUVELLE PRÉSENTATION
DES COLLECTIONS MODERNES
(1905-1965)
À PARTIR DU 27 MAI 2015
attachée de presse
Anne-Marie Pereira
01 44 78 40 69
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

MONA HATOUM
24 JUIN - 28 SEPTEMBRE 2015
attachée de presse
Céline Janvier
01 44 78 49 87
celine.janvier@centrepompidou.fr

GOTTFRIED HONEGGER
24 JUIN - 14 SEPTEMBRE 2015
attachée de presse
Elodie Vincent
01 44 78 48 56
elodie.vincent@centrepompidou.fr

ANNA ET BERNHARD BLUME
LA PHOTOGRAPHIE
TRANSCENDANTALE
1ER JUILLET - 28 SEPTEMBRE
2015
attachée de presse
Dorothée Mireux
01 44 78 46 60
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

SOULEVER LE MONDE
EXPO-ATELIER DE JAN KOPP
JUSQU'AU 21 SEPTEMBRE 2015
attachée de presse
Dorothée Mireux
01 44 78 46 60
dorothee.mireux@centrepompidou.fr

COMMISSARIAT

Clément Chéroux,
conservateur,
chef du cabinet de la photographie
au musée national d'art moderne

assisté de **Marie Auger**