

COOPE

D



Pierre Ardouvin, *Soleil couchant*, 2005. Altuglas, réglette fluorescente, 120×150 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Pierre Ardouvin

N° 31

Tout est affaire de décor

Pierre Ardouvin

**Exposition du 16 avril au
4 septembre 2016**

Commissariat: Alexia Fabre et Frank Lamy
Assistés de Julien Blanpied

Mise en lumière: Serge Damon

**L'exposition, une affaire
de décor? p.4**

Kitsch vs. Pop p.16

Fantastique p.33

Annexes p.47

« Tout est affaire de décor » sont les premiers mots de la chanson de Léo Ferré, « Est-ce ainsi que les hommes vivent », adaptée en 1961 du poème de Louis Aragon *Bierstube Magie allemande (Le Roman inachevé, 1956)*. « Tout est affaire de décor / Changer de lit changer de corps / À quoi bon puisque c'est encore / Moi qui moi-même me trahis ».

Les œuvres réunies dans cette exposition construisent un paysage mental et tissent une histoire, un récit paradoxal et non linéaire, aux accents autobiographiques et générationnels. Les motifs et références empruntés à la culture populaire des années 1960 ou 1970 semblent cependant convoquer des souvenirs communs et traverser une histoire universelle de l'être humain pris dans ses fantasmes, ses peurs et ses cauchemars.

L'exposition est conçue comme un dispositif scénique global, un espace à traverser qui invite le visiteur au déplacement, à une déambulation, à une errance avec pour seuls guides les œuvres, objets mutiques en attente d'activation. Elle ouvre une multitude de scénarii possibles où le réel nous apparaît reprogrammé et transfiguré. Des images et des souvenirs de l'enfance, de l'imaginaire collectif et populaire émergent de ces dérives, portant l'imaginaire dans une zone intermédiaire, non immédiatement identifiable car ambiguë. Cette inquiétante étrangeté freudienne ? Les objets repris, détournés, assemblés présents dans les œuvres de Pierre Ardouvin sont en effet choisis pour leurs charges sentimentales, pour leur capacité à déclencher des émotions, à générer de l'étrange et du monstrueux. Plus proche des collages surréalistes que des ready-made duchampiens, Pierre Ardouvin fait dérailler le réel et suscite le doute en face de ces figures pourtant familières. La violence est latente, faussement adoucie par une esthétique kitsch. L'accumulation décorative des intérieurs domestiques ne traduit-elle pas souvent la peur ou l'horreur du vide ?

On dit de Pierre Ardouvin qu'il travaille « sur le motif ». Le motif n'est plus la montagne Sainte Victoire de Cézanne mais le réel brut renversé, un réel qui aurait bégayé. On dit aussi de lui qu'il travaille « d'après nature », après un monde qui aurait disparu mais reconstitué (comme dans un film de science fiction) pour continuer à vivre comme si de rien n'était.

Au théâtre ce soir (2006) reprend le titre d'une émission télévisée très populaire dans les années 1960-1980. Inspirée par cette phrase de Guy Debord, « Dans un monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » tirée de *La société du spectacle* (1967), l'installation se présente comme un petit théâtre praticable par le public, dont la scène s'ouvre sur l'espace de l'exposition transformé alors en spectacle. Une fois confortablement installé, le visiteur est confronté à un renversement des rôles et des valeurs de chacun : qui regarde qui ? Où est le spectacle ? Qui sont les acteurs ? Qui sont les spectateurs ? Opérant une véritable mise en abîme de la scène artistique, Pierre Ardouvin désamorce le spectaculaire en même temps qu'il le donne à expérimenter.

Cette récurrence de la mise en scène du réel dans le travail de l'artiste, rencontre son observation acerbe de la permanence des comportements infantiles dans le monde des adultes. L'enfance est évoquée pour le sentiment de la perte qu'elle suscite en chacun. Plus que de nostalgie, il s'agit d'une forme de rémanence, cette sensation visuelle et psychique de persistance d'un objet, d'une image, d'une situation à jamais disparue.

L'exposition, une affaire de décor?



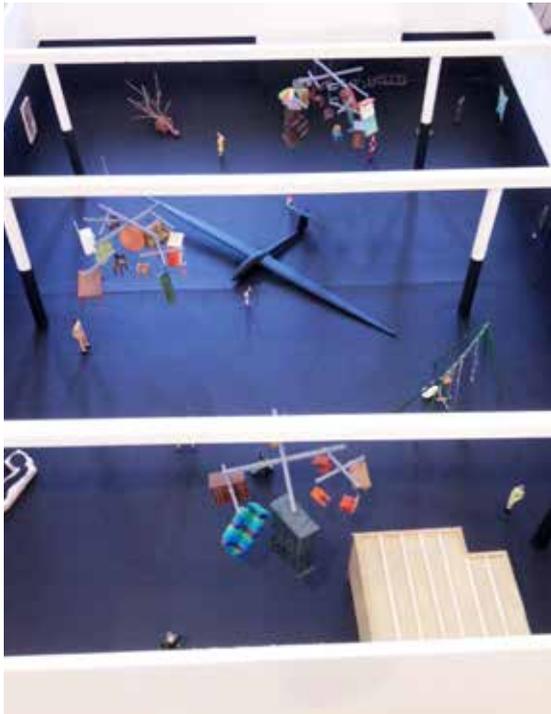
• Pierre Ardouin, *Bettina*, 2016. Planeur de type Janus B, peinture noir mat, 862×1820×150 cm. Dessin préparatoire. Production MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2016.

Mises en scène d'exposition

L'Espace-fiction

Dans l'imaginaire commun, les musées se présentent comme des espaces d'exposition scientifiques, voire neutres. Comment faire apparaître l'autorité du regard qui a sélectionné les œuvres et initié une scénographie ? En affirmant le caractère subjectif et relatif des choix qui y ont présidé. Ainsi, l'espace entre les œuvres et l'espace des œuvres s'affirment souvent comme des lieux de la subjectivité et pourquoi pas de la fiction.

L'exposition « Tout est affaire de décor » prend la forme d'une mise en scène d'œuvres de Pierre Ardouvin de différentes périodes de sa carrière. Pourtant leur présentation ne correspond pas à celle d'une rétrospective, mais ressemble plutôt à un vaste espace de fiction, jouant de résonances narratives.



Photographie documentaire de la maquette préparatoire de l'exposition « Tout est affaire de décor » du MAC VAL, réalisée par l'artiste.

Eric Troncy a travaillé depuis la fin des années 1980 à la mise en scène d'expositions qui ont marqué l'histoire de l'art contemporain. L'extrait du texte qu'il a conçu pour accompagner les visiteurs dans l'exposition *Dramatically Different* dont il était le commissaire montre qu'il souhaite proposer au visiteur une expérience ouverte, un décor à arpenter. Son usage du pouvoir narratif des œuvres entre en écho avec le travail réalisé pour l'exposition de Pierre Ardouvin dans sa relation aux objets domestiques et à la fiction :

Le fatras organisé de ce qui m'entoure me renvoie sans cesse à l'idée d'un décor composite, ajustant un tout sans former un style. Je me trouve à présent dans un curieux intérieur. Ce que je comprends être des œuvres flirte avec la possibilité d'une décoration d'intérieur. [...]

Je peux une fois encore pousser les portes pour cette fois quitter l'exposition, quitter le théâtre de ces histoires à fabriquer qu'elle me propose.

J'ai à l'esprit de nouvelles images. Déjà, l'expérience de cette exposition me demande de la poursuivre : je sélectionne, j'ajuste ensemble des souvenirs, je réorganise, je trie, je choisis. Je forme des combinaisons avec diverses choses que je sais, je construis ma vision. Sans raison parfois, je jugerai inutile. Sans raison aussi je revendiquerai. L'œuvre, les objets, les images désormais m'appartiennent : je trouverai dans leur association des sens nouveaux, je fabriquerai sciemment des contresens. [...]

Dans l'exposition finalement, je rebrousse chemin, je forme à mon gré un parcours qui me convient. Voilà, je déplace, j'ajuste, je réorganise : je fais de tout cela mon propre agencement.

Éric Troncy, citations du texte « Le spectateur dans l'exposition » (in livret, *Dramatically Different*, centre national d'art contemporain Le Magasin, Grenoble, 1998) extrait de *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier* (textes 1988-1998), Les Presses du Réel, 1998, p.105-116.

Dans l'exposition, le spectateur devient actif. Pour les critiques d'art depuis les années 1990, sa posture est proche de celle du flâneur baudelairien ou encore inspirée par la notion de dérive urbaine initiée par les situationnistes à la fin des années 1950 avec la notion de psychogéographie :

En le pratiquant, le spectateur / visiteur ne « subit » plus le mouvement protensif du cinéma ou le diktat du réalisateur ; il choisit de se placer devant ou derrière l'écran, mais surtout de rester ou de partir. En restant, il peut démultiplier les points de vue, non pas uniquement par le montage ou les prises de vue, mais par une autonomie de mouvement, créant ainsi son propre collage visuel — « un montage producteur de moments d'accélération et de ruptures » — sans forcément tenir compte du parcours imaginé par le cinéaste / installateur.

Muriel Andrin, citation du texte « Le cinéma pétrifié », extrait de l'ouvrage *Exposer l'image en mouvement*, sous la direction de Anne-Laure Chamboissier, Philippe Franck et Eric Van Essche, Actes du colloque, 2003, Bruxelles, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, Éditions La Lettre volée, Bruxelles, 2004, p.105.

Dans le travail de Pierre Ardouvin, la question de la mise en scène de l'exposition est omniprésente. Pour inscrire cette pratique d'un art déployé dans une dimension scénographique large, l'ouvrage *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* décrit et compile une tradition de l'art moderne mais aussi contemporain dans laquelle les artistes investissent l'exposition comme un enjeu esthétique en soi.

Référence bibliographique : *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, ouvrage collectif, Éditions du Regard, Paris, 1998.

Se regarder regarder

Variations sur le célèbre thème de Marcel Duchamp affirmant que « c'est le spectateur qui fait l'œuvre » et jeux de mise en abîme : plusieurs installations de Pierre Ardouvin développent un regard réflexif sur l'art et sur ses lieux d'exposition. Rassemblées ci-dessous, chacune offre physiquement un siège, mais surtout symboliquement un point de vue sur la question de la place du spectateur.



- Pierre Ardouvin, *Au théâtre ce soir*, 2006. Matériaux mixtes, 305×525×555 cm. Collection Lafayette Anticipation — Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Souvent, qui dit décor dit spectacle, comme l'indique le titre de cette œuvre, montrée la première fois pour la foire d'art contemporain Art Basel, en 2006. L'artiste y avait construit un petit théâtre (sièges rouges, moquette rouge, rideaux de velours). Par effet de renversement, c'est l'exposition qui devient scène, espace de jeu et de représentation. Chaque visiteur est amené à en être un interprète dans les deux sens du terme. *Au théâtre ce soir* invite ainsi à regarder les autres visiteurs comme des acteurs dans un espace de fiction. Le titre évoque aussi une émission de télévision diffusée de 1966 à 1986. Représentation dans la représentation: les téléspectateurs étaient invités à la retransmission de pièces de théâtre.



- Pierre Ardouvin, *Les quatre saisons*, 2010. Plateau tournant, canapés, guirlandes de fanions multicolores, hauteur: 235 cm, diamètre: 386 cm. Bande son: « *Les 4 saisons* » d'Antonio Vivaldi, par Louis Kaufman, Henry Swoboda, Orchestre à cordes Musical Masterpiece (1947). Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florent Kleinfenn. © Adagp, Paris 2016.

Le confort du canapé du salon associé aux vertiges des manèges. La culture classique avec la musique de Vivaldi hybridée au divertissement populaire de la fête foraine. Cette œuvre se construit sur des oppositions, comme tout appareil critique. Chaque visiteur peut y assouvir son désir de trouver un regard en mouvement sur le musée ou le plaisir ironique d'observer, de l'extérieur, les autres tourner en rond.



Pierre Ardouvin, *Marcel*, 2007. Système sonore et lumineux, métal, bois, bande son, 350 x 350 x 190 cm. Collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Photo © Florian Kleinfenn. © Adagp, Paris, 2016.

L'art contemporain est-il un spectacle comme les autres, avec des codes de présentation, des vedettes et la nécessité d'une bande son accrocheuse? Quand Pierre Ardouvin expose cette installation dans le cadre de la FIAC à Paris, il semble poser la question du pouvoir des œuvres d'art dans la société médiatique d'aujourd'hui, dominée par la notion de notoriété et de publicité. Hommage à l'artiste Marcel Duchamp ou plutôt à l'usage massif des principes

posés dans ses œuvres par les artistes aujourd'hui, cette œuvre s'impose comme une provocation amusée et amusante.

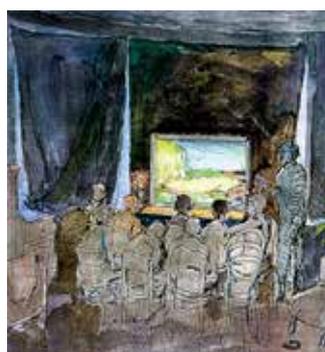
Une maquette vidéo de l'œuvre est visible sur Internet :

<https://vimeo.com/10200752>

Cette idée du regard réflexif mis en scène est très présente dans le cadre de dispositifs qui intègrent le corps du spectateur. Deux exemples de mise en abîme réalisés par des artistes de la génération précédente à celle de Pierre Ardouvin peuvent être comparés avec les dispositifs précédents :



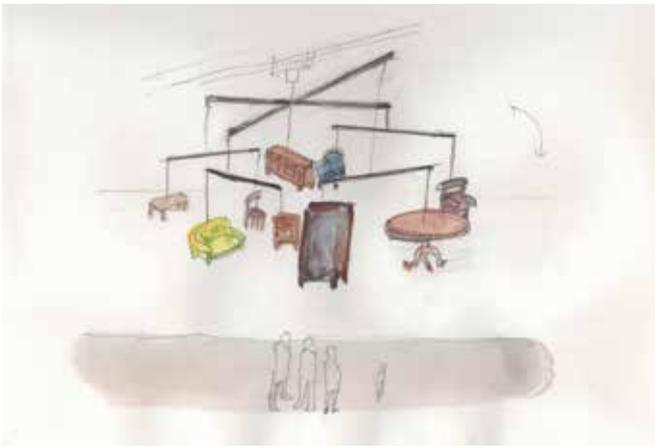
Esther Ferrer, *Dans le cadre de l'art*, installation réalisée pour l'exposition « Face B Image / Autoportrait », MAC VAL, 2014, 12×6×3,5 m. Photo © Martin Argyroglo. © Esther Ferrer. © Adagp, Paris, 2016.



Ilya Kabakov, *Dans l'appartement de Viktor Nikolaïevitch*, dessin préparé de l'installation exposée à la Jablonka Galerie, Cologne, 1994. Photo courtesy de l'artiste et de la galerie. © Adagp, Paris, 2016.

La symbolique de l'organisation domestique

Le terme « décor » ne renvoie pas uniquement à une dimension spectaculaire. Il évoque également l'univers domestique. À la fin des années 1960, le philosophe Jean Baudrillard publie son premier ouvrage : *Le Système des objets*. Sous l'angle de la sociologie du quotidien, il s'intéresse aux valeurs symboliques des objets meublant les intérieurs et à ce que révèle la manière de les organiser tant dans les magasins que dans un contexte familial. Dans ses installations, Pierre Ardouvin utilise souvent des éléments de l'univers domestique traditionnel (dans l'exposition, on les retrouve dans les œuvres suivantes : *Perpetuum mobile*, *Les quatre saisons*, *La Tempête*, *Elephant Man*, *Desert Storm*). La lecture du texte de Jean Baudrillard permet de montrer comment la mise en scène de ces objets par l'artiste fait trembler des équilibres traditionnels et un référentiel commun en les chargeant de poésie.



Pierre Ardouvin, *Perpetuum mobile 1, 2 et 3*, 2016. Meubles, barres d'acier, systèmes d'attaches et câbles, moteurs, dimensions variables. Dessin préparatoire. Production MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2016.

LES STRUCTURES DE RANGEMENT

L'environnement traditionnel

La configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque. L'intérieur bourgeois type est d'ordre patriarcal: c'est l'ensemble salle à manger chambre à coucher. Les meubles, divers dans leur fonction, mais fortement intégrés, gravitent autour du buffet ou du lit de milieu. Il y a tendance à l'accumulation et à l'occupation de l'espace, à sa clôture. Unifonctionnalité, inamovibilité, présence imposante et étiquette hiérarchique.

Chaque pièce a une destination stricte qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale, et plus loin renvoie à une conception de la personne comme d'un assemblage équilibré de facultés distinctes. Les meubles se regardent, se gênent, s'impliquent dans une unité qui est moins spatiale que d'ordre moral. Ils s'ordonnent autour d'un axe qui assure la chronologie régulière des conduites: la présence toujours symbolisée de la famille à elle-même. Dans cet espace privé, chaque meuble, chaque pièce à son tour interiorise sa fonction et en revêt la dignité symbolique — la maison entière parachevant l'intégration des relations personnelles dans le groupe semi-clos de la famille.

Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, 1968, collection Tel Gallimard, p.21-22.



Pierre Ardouvin, *Retour dans la neige*, 2015, exposition à la Maison des arts de Malakoff, France. Photo © Didier Robcis. © Adagp, Paris 2016.

Après la nature

Dérivés du réel

Dans l'histoire de l'art, la question de l'espace, mais aussi celle du spectaculaire se manifestent tout particulièrement par la représentation de la nature dans le genre du paysage. Les paysages hollandais du XVII^e siècle ou encore la peinture romantique allemande du XIX^e siècle sont des variations mettant en scène la relation de l'homme avec le réel. Avec une dimension critique liée à la création d'images à forte dimension de simulacres, Pierre Ardouvin travaille dans ses œuvres une représentation de la nature dominée par l'artificiel. Le fini industriel y est très appuyé, sursigné.



Jacob van Ruisdael, *Ruisseau dans la forêt*, environ 1660, huile sur toile, 104,5×128 cm, Musée de L'Hermitage, Saint Petersburg.



- Pierre Ardouvin, *La Tempête*, 2011. Arbre, terre, fauteuil, 500×350×270 cm. Production CCC OD Tours. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo François Fernandez © CCC Tours. © Adagp, Paris 2016.



- Virginie Yassef, *L'objet du doute*, 2013. Polystyrène, résine, peinture, moteur, 182×460×300 cm. Vue de l'installation de l'œuvre au Jardin de Plantes de Paris dans le cadre de la FIAC hors les murs. Photographie: © MNHN - Catherine Ficaja. © Virginie Yassef. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *Élagage*, 1995. Sapin synthétique taillé, 160×150 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Jean-François Rocheboz. © Adagp, Paris 2016.



• Pierre Ardouvin, *Soleil couchant*, 2005. Altuglas, réglette fluorescente, 120×150 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

L'artiste s'intéresse à la pratique de la dérive situationniste comme moyen critique d'arpentage et de représentation du réel. Un livre de Thierry Davila, intitulé *Marcher, créer*, étudie des pratiques artistiques contemporaines en lien avec cette stratégie de dérive, propice au rapprochement d'éléments profondément hétérogènes :

Dans son exécution, tout d'abord, la dérive apparaît selon les termes mêmes de ses inventeurs comme une « construction », c'est-à-dire en réalité comme un montage d'ambiances singulières liées à la diversité des décors urbains traversés, un montage producteur de moments d'accélération et de rupture. (...)

Si, dans l'exercice de la psychogéographie, « Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer », c'est précisément parce qu'il illustre un certain type de montage et de dépaysement qui joue avec des contextes géographiques différents, c'est parce qu'il représente une utilisation détournée de l'exotisme et une mise en forme du lointain, un déplacement qui est un ailleurs.

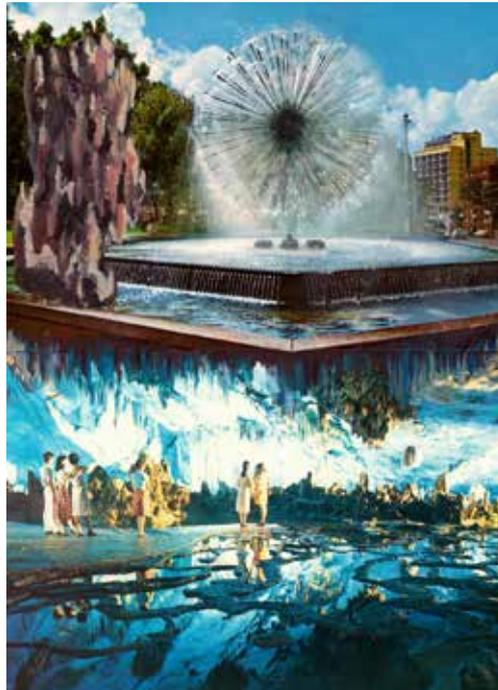
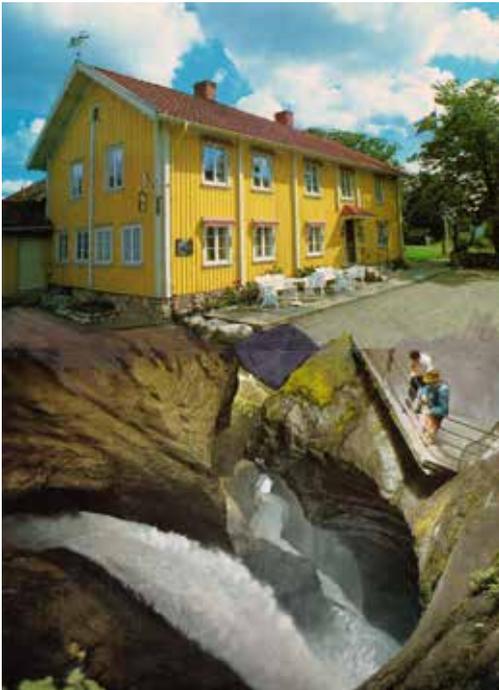
Thierry Davila, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002, p.30-31.



Pierre Ardouvin, *L'île*, 2007. Installation mixte, bois, linoléum imitation bois, porte-manteau, vêtements, néons colorés bleus, 193×540×323 cm. Photographie de l'installation dans le Parcours#3 des collections permanentes du MAC VAL en 2008. Photo © Jacques Faujour. © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



Claude Gellée (dit le Lorrain), *Paysage avec l'enlèvement d'Europe*, 1645, huile sur toile, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Pierre Ardouvin, *La maison jaune*, 2016. Série «Écran de veille». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234 x 176 cm. Production MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Pierre Ardouvin, *La vision*, 2016. Série «Écran de veille». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234 x 176 cm. Production MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Dans son célèbre ouvrage *La Société du spectacle*, Guy Debord développe une critique virulente des tentatives de rationalisation du paysage contemporain, des espaces urbains et collectifs au détriment de la liberté.

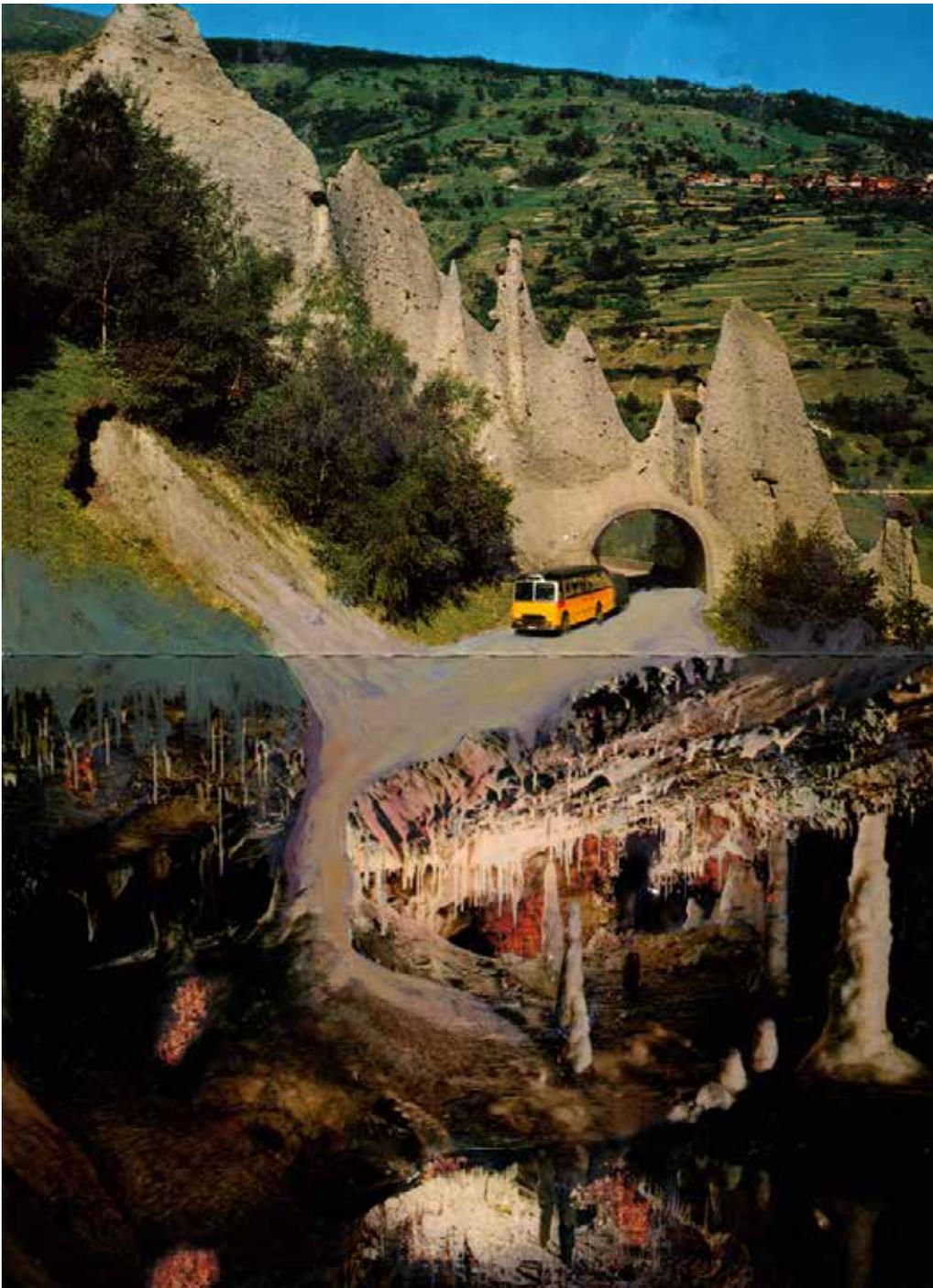
37

Le monde à la fois présent et absent que le spectacle fait voir est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu. Et le monde de la marchandise est ainsi montré comme il est, car son mouvement est identique à l'éloignement des hommes entre eux et vis-à-vis de leur produit global. [...]

168

Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation de lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur équivalence. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace.

Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, Éditions Gallimard, Paris, 1992 - collection Folio, 1996, pp.36 et 164.



- Pierre Ardouvin, *L'excursion*, 2016. série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes et cadre 234×176 cm. Production MAC VAL. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Le parc d'attraction

Dans le champ de la représentation, la notion de synthèse ou de succédané marque le rapport à l'espace, qu'il s'agisse de la représentation de la nature ou plus largement du monde vu comme un vaste espace spectaculaire.

Bruce Bégout est philosophe, mais aussi écrivain. Il explore dans ses textes un monde marqué par la société du spectacle et le capitalisme le plus débridé, se situant volontairement entre documentaire et fiction prospective pour un meilleur pouvoir de déstabilisation. Dans son ouvrage *Le Park*, le lecteur explore un méta-parc d'attraction qui pousse la logique du loisir dans ses derniers retranchements. Bruce Bégout est un des auteurs invités pour le catalogue de l'exposition de Pierre Ardouvin au MAC VAL, « Tout est affaire de décor ».



- Pierre Ardouvin, *Aube de l'odyssée*, 2015. Pneu de tracteur, toboggan, boule à facettes, 103×124×103 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *This is an illusion (Philip K. Dick)*, 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 180×125 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *The future is going to be boring (J.G. Ballard)*, 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 240×140 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. © Adagp, Paris 2016.

Peut-être est-il temps de dire, à ceux qui ne l'auraient pas déjà compris, en quoi consiste exactement Le ParK. Le principe en est très simple. Son concepteur a voulu rassembler en un seul parc toutes ses formes possibles. Le ParK associe ainsi, en une totalité neuve, une réserve animale à un parc d'attraction, un camp de concentration à une technopole, une foire aux plaisirs à un cantonnement de réfugiés, un cimetière à un kindergarten, un jardin zoologique à une maison de retraite, un arboretum à une prison. Mais il ne les associe pas de manière à ce que chacun de ces éléments maintienne son autonomie et continue de fonctionner à part. Il les combine entièrement, joint tel caractère à tel autre, jette des ponts, mélange les genres, confond les bâtiments, agrège les populations, intervertit les rôles. Il s'agit donc de mettre en rapport ce qui n'a justement pas de rapport, hormis sa référence minimale au parcage. De là naît un paysage synthétique qui mixe fête foraine et dystopie urbaine, un terrain d'essais pour l'hybridation architecturale et sociale. [...]

C'est qu'ici toutes les fonctions distinctives des parcs sont entièrement entremêlées : protéger, isoler, enfermer, divertir, étudier, domestiquer, classer, regrouper, exterminer. [...]

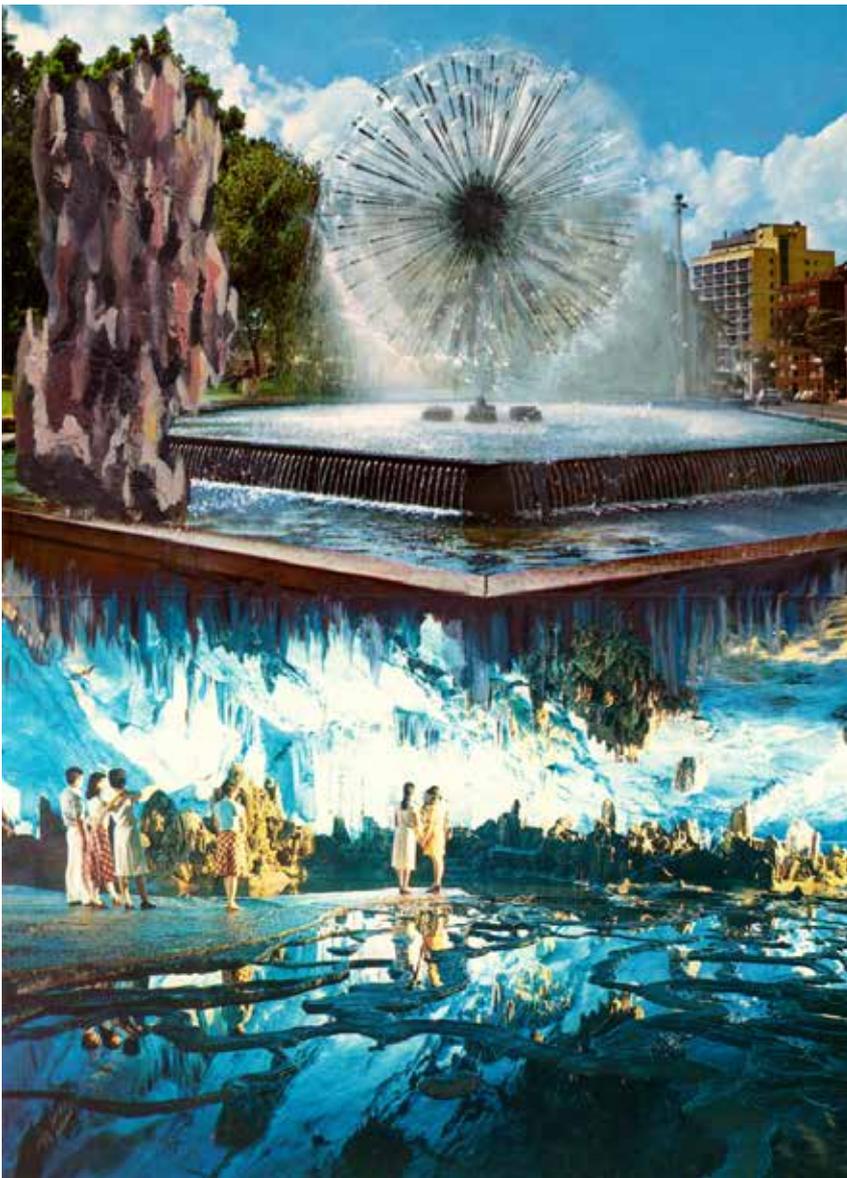
Bruce Bégout, *Le Park*, Éditions Allia, Paris, 2010, p.31.

Les lumières colorées et la taille des lettres invitent à associer cette installation à l'univers du spectacle, de la fête foraine ou encore à la télévision. En effet, l'expression « bonne nuit les petits » fait référence à un programme télévisé, série de courtes fictions de cinq minutes animées par des marionnettes, diffusées à l'heure du coucher des plus petits, qui marqua les enfants et leurs parents dans les années 1960 et 1970. On peut également entendre cette expression d'une manière plus ironique et inquiétante, presque comme un *memento mori*.



• Pierre Ardouvin, *Bonne nuit les petits*, 2008. Lettres en bois peint, lumières et cabochons multicolores, chenillard, 70 × 750 × 15 cm. Collection FRAC Alsace, Sélestat. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2016.

Kitsch vs. Pop



- Pierre Ardouvin, *La vision*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234 x 176 cm. Production MAC VAL. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Deux visions du kitsch

La culture de masse est aussi liée aux médias, elle est liée à des choses qui n'ont plus rien à voir avec une culture populaire, au sens de « créée par les gens, par le peuple ». La culture de masse est quelquefois le produit d'un certain nombre d'instruments médiatiques, qui produisent une culture à consommer. C'est un peu différent.

Pierre Ardouvin, « Conversation avec Céleste Olalquiaga et Sandra Cattini », dans *Eschatologic Park*, Les Presses du réel, Dijon, 2010, p.211.



Pierre Ardouvin, *Carte postale*, 2009 Cartes postales, collage, aquarelle sur papier. 21x30 cm. © Adagp, Paris 2016.



Blanche-Neige est actuellement en villégiature à Touquin.



Pas mal la décoration quand la nuit tombe.

Tarop & Glabel, *Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor*, livre d'artiste, Semiose Éditions, Paris, 2009.

Ces deux images sont extraites d'une série de 140 photos, découpées avec leurs légendes dans des pages de journaux quotidiens de la presse régionale. Au fil des pages se constitue, selon les artistes, « une vraie documentation sur la vie rurale du XX^e siècle ».

Le kitsch selon Clement Greenberg

Clement Greenberg (1909-1994) est l'un des fondateurs de la critique d'art aux États-Unis. Il est célèbre pour sa définition du modernisme en peinture et sa promotion des peintres américains abstraits. Mais dans son article consacré au kitsch, publié en 1939 par la revue d'obédience trotskyste *Partisan Review*, Clement Greenberg s'inscrit dans le débat, initié par les intellectuels allemands proches du marxisme, sur la portée politique de l'art et de la culture. Le critique d'art se fait ici sociologue : il lie l'émergence d'une imagerie contemporaine à l'avènement de l'industrie et de l'urbanisation de la population.

L'actualité du texte tient d'une part à l'énonciation du lien entre société de consommation et élaboration d'une culture mondialisée. D'autre part à l'ambiguïté de la notion de kitsch, tantôt production d'un auteur (Steinbeck, Simenon), tantôt produit commercial standardisé. La plasticité de cette notion fait apparaître le kitsch selon Greenberg comme ligne de séparation entre ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas.

La condition préalable au kitsch, celle sans laquelle son avènement serait impossible, est l'existence d'une tradition culturelle bien établie et aisément accessible, dont il reprend à ses propres fins les découvertes, les acquis, la conscience aiguë qu'elle a d'elle-même. Il lui emprunte des procédés, des trucs, des stratagèmes, du savoir-faire, des thèmes qu'il convertit en système tout en rejetant le reste. Il tire son énergie vitale, pour ainsi dire, de ce réservoir d'expérience accumulée. [...]

Comme il peut être réalisé mécaniquement, le kitsch est devenu partie intégrante de notre système de production, comme jamais une vraie culture ne pourrait le faire, sauf de façon accidentelle. Son élaboration a nécessité un énorme investissement dont on attend d'immenses profits ; c'est pourquoi la logique veut que non seulement il maintienne ses marchés, mais qu'il se développe. Bien que par son essence même il se vende de lui-même, il a entraîné la mise en place d'un gigantesque système de vente, dont la pression s'exerce sur tous les membres de la société. [...]

Les énormes profits que permet le kitsch sont pour l'avant-garde même une source de tentation à laquelle certains n'ont pas toujours résisté. Sous sa pression, des artistes ou des écrivains ambitieux modifient leur style, parfois même y succombent entièrement. C'est ainsi qu'apparaissent ces cas limite troublants, tels que le romancier populaire Simenon en France ou Steinbeck aux États-Unis. Le résultat est toujours au détriment de la vraie culture.

Le kitsch n'a pas limité son domaine aux grandes villes où il est né, il a inondé les campagnes d'où il a évincé la culture populaire. Il n'a pas non plus respecté les frontières géographiques et les cultures nationales. Produit de masse comme un autre de l'industrialisme occidental, il a effectué un tour du monde triomphal, envahissant et défigurant les cultures particulières de chacun des pays qu'il a successivement colonisés ; il est en train de s'imposer comme une culture universelle, la première culture universelle qui ait jamais existé. Les habitants de la Chine, comme les Indiens d'Amérique du Sud, les hindous ou même les Polynésiens préfèrent aux produits de leur art traditionnel les couvertures de magazines, les reproductions ou les *call-girls* de calendrier.

Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch », initialement publié dans *Partisan Review*, vol. 6, automne 1939, p. 34-49.
Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie, 1900 - 1990*, Hazan, Paris, 1997, p.594-595.

Jim Shaw et les *Thrift Store Paintings*

Jim Shaw fait partie de la scène artistique de la côte Ouest. Depuis les années 1980, son œuvre revisite à la fois la culture pop et les mythes fondateurs de l'Amérique, dans une pratique hybride et multiforme et dans un univers résolument figuratif. En parallèle à sa production, Jim Shaw collectionne, depuis les années 1970, des tableaux amateurs achetés dans des brocantes, les *Thrift Store Paintings*. Dans l'entretien accordé à Matthew Higgs, à l'occasion de l'exposition de cette collection à l'ICA (Londres, 2000), l'artiste revient sur son histoire et sa réception, et notamment sur les jugements normatifs produits sous l'influence du modernisme. À l'inverse de Clement Greenberg, très préoccupé de définir la part « authentique » d'un objet ou d'une œuvre, Jim Shaw voit la culture comme un espace où s'élaborent des récits dont aucun n'est plus authentique que l'autre: « Les Américains insistent toujours sur l'authenticité des choses même s'ils savent que ça n'existe probablement pas. »



Jim Shaw, *Dream Object* (« I dreamt of an image of a yellow walled city with a yellow kid sticking his finger in the outer wall »), 2004. Acrylique sur toile enduite 670,5 x 114,3 cm. Courtesy Patrick Painter Inc., Santa Monica. Josef Dalle Nogare Collection, Bolzano. Photo © Frédéric-Deval-mairie de Bordeaux. © Jim Shaw.



Jim Shaw, *The Woman in the Wilderness*, 2005 (détail). Acrylique sur toile enduite, 2400 x 457 cm. Courtesy Metro Pictures, New-York. Collection privée. Photo © Frédéric-Deval-mairie de Bordeaux. © Jim Shaw.



Jim Shaw, *Thrift Store Paintings*.
 Vue de l'exposition, « The End
 Is Here », du 10 juillet 2015
 au 1^{er} octobre 2016, New Museum,
 New-York. Photo © Maris
 Hutchinson/EPW. © Jim Shaw.



Matthew Higgs : Depuis le moment où vous avez commencé à collectionner ce genre de peintures, à la fin des années 1970, ce que le monde de l'art considérait comme prioritaire à l'intérieur d'une période donnée a subi de nombreux changements. Depuis le milieu des années 1980 et pendant toutes les années 1990, il y a eu non seulement une recrudescence de travaux basés sur l'image, mais plus particulièrement un retour à la peinture figurative. Qu'est-ce que vous pensez du rapport des *Thrift Store Paintings* à la peinture en général ?

Jim Shaw : Alors voilà une histoire légèrement apocryphe. C'est mon ancienne galeriste, Linda Cathcart, qui m'a raconté cette histoire – elle a d'ailleurs très bien pu l'embellir. Une femme d'un espace alternatif de Mexico est venue dans sa galerie et lui a dit que tous les jeunes artistes de Mexico avaient le livre des *Thrift Store Paintings* [livre publié par la maison d'édition de l'artiste Ed Ruscha : Jim Shaw, *Thrift Store Paintings*, Heavy Industry Publications, Hollywood, Californie, 1990] et qu'ils faisaient tous des peintures de ce style. Et moi, ça m'a vraiment plu. C'était comme quand nous peignons « à la manière de ». C'est comme si l'Amérique donnait d'elle-même une image révolue, celle d'un endroit plein de vie, rempli de bûcherons et de gangsters. Un endroit simpliste et idiot, mais pas décadent comme l'Europe. Dans le passé, Mexico était considérée comme culturellement plus avancée que l'Amérique et c'est chouette de voir qu'on peut nous considérer comme une république arriérée et que les gens se sentent libres de puiser dans notre culture comme nous l'avons fait dans les leurs. Pour moi, l'art figuratif, c'est le retour du refoulé. Il aura toujours sa place parce que ça plaît aux gens. (...) En fait les *Thrift Store Paintings* ne sont pas effrayants, sauf peut-être pour les peintres abstraits les plus sévères. On m'a dit que lorsque les peintures ont été exposées à la

galerie Metro Pictures à New York, il y avait Ellsworth Kelly qui regardait l'exposition et qui se demandait ce que ça pouvait bien faire là.

MH: J'ai vu l'exposition à Metro Pictures et c'était intéressant de feuilleter la presse et de lire l'article de Peter Schjeldahl dans le *Village Voice* où il écrit: « On vit quelques décennies. On s'imagine qu'on en sait pas mal, au moins dans son propre domaine. Et puis quelque chose arrive et on doute même de savoir ce qu'est son propre domaine. C'est l'impression que j'ai en tant que critique d'art – aveuglé, implorant -, à peine sorti d'une troisième visite déroutante d'une exposition intitulée *Thrift Store Paintings*. ».

Ça a dû être un vrai affront à sa sensibilité. Je me souviens avoir pensé que cette exposition était incroyablement en décalage avec la culture des galeries de l'époque.

JS: D'une certaine façon, ça l'est toujours. En général, je suis en décalage avec la culture des galeries. Je viens de voir le catalogue d'une exposition qui s'appelle quelque chose comme *le Modernisme qui n'était pas du Modernisme* au Museum of Modern Art. J'ai toujours été extrêmement fasciné par toutes ces tangentes au Modernisme des débuts. Pour moi, 1949 est le point de rupture. Je pense que ça pourrait être intéressant de faire une exposition comme l'exposition *1900* au Guggenheim qui montrerait ce qu'était l'art populaire en 1950, parce que les expressionnistes abstraits n'en seraient qu'un petit morceau. Il y a tous ces types qui faisaient de l'art figuratif et qui ont été ignorés par l'Histoire. *Cache-cache* de Tchelichev en serait le premier exemple. Ça a été la peinture la plus prisée, celle qui avait le plus de visiteurs au Museum of Modern Art et puis un jour, dans les années 1970, on l'a enfermée dans un placard parce qu'on trouvait ça kitsch. Et peut-être que c'est kitsch. Je ne sais pas. La différence entre le modernisme et le modernisme tardif est vraiment intéressante. Dans le modernisme d'avant Clement Greenberg, on acceptait beaucoup plus de choses. J'ai l'impression que le monde de l'art est redevenu trop mal à l'aise. Il était mal à l'aise avec le néo-expressionnisme, mal à l'aise avec la Nouvelle Figuration, trop mal à l'aise avec tout ce que l'art figuratif peut avoir d'excessif.

Jim Shaw - Matthew Higgs, « Conversation ». Entretien réalisé à Los Angeles le 11 août 2000, initialement publié dans *Jim Shaw: Thrift Store Paintings*, ICA, Londres, 2000. *Trouble* n°2, Paris, Octobre 2002, p. 52-54.



Pavel Tchelitchev (1898-1957), *Hide-and-Seek* [Cache-cache], 1940-1942. Huile sur toile, 199,3 × 215,3 cm. Collection du MoMA, New York.

Le tableau de Pavel Tchelitchev mentionné par Jim Shaw condense une partie de l'histoire culturelle des avant-gardes au XX^e siècle, mettant en relation le surréalisme venu d'Europe (le peintre est une de figures de l'avant-garde parisienne exilée aux États-Unis) avec le milieu de la Beat Generation. Le tableau apparaît ainsi au début du premier roman de Jack Kerouac et William Burroughs, *Et les hippopotames ont bouilli vifs dans leur piscine*, écrit en 1945, lorsque les deux personnages principaux visitent le MoMA. *Cache-cache* subit

ainsi en quelques années un déplacement considérable dans la hiérarchie artistique, passant du statut d'œuvre d'avant-garde, métaphore de la guerre en Europe, à celui de tableau kitsch et populaire.

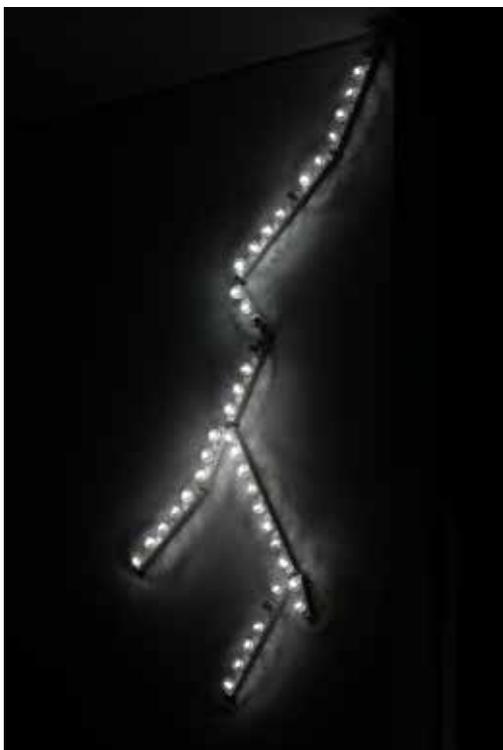
Dans le musée à l'air conditionné, Phil passa dix minutes devant le portrait de Jean Cocteau par Modigliani. Puis nous nous sommes tous les deux arrêtés devant *Cache-Cache* de Tchelitchev et l'avons regardé un certain temps.

Jack Kerouac et William Burroughs, *Et les hippopotames ont bouillifés dans leurs piscines*, Gallimard, Paris, 2012 (première édition américaine en 2008).

La culture populaire comme « lieu commun » chez Pierre Ardouvin

« Ambiance d'éblouissement », références au divertissement et esthétique publicitaire

De nombreuses œuvres de Pierre Ardouvin font référence à des situations de divertissement médiatique, à des espaces formatés par l'industrie culturelle, à des supports à vocation publicitaire ou de propagande pour un certain mode de vie.



- Pierre Ardouvin, *Éclair*, 2007. Système électrique, plastique, métal, ampoules, 253 x 223 x 10 cm. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris 2016.

Depuis l'avènement des médias modernes, des artistes et des théoriciens ont pensé les rapports entre la « haute » culture et la « culture de masse », mais aussi entre cette culture industrielle, qui produit du loisir, parfois du kitsch, qui a vocation à s'imposer et à gommer les particularismes, et la véritable culture populaire.

La position de la Théorie critique de l'École de Francfort sur le rapport entre la culture de haut niveau et la culture de masse est illustrée de manière exemplaire par l'attitude que Theodor W. Adorno adopte dès 1932 vis-à-vis de la musique populaire. Si celle-ci a été, au cours des siècles précédents, l'expression authentique d'un goût populaire vivant, elle ne constitue de nos jours qu'une pâle réplique, faite sur mesure pour le marché et les masses, de thèmes et de motifs empruntés à la « grande » musique. [...] Dans l'optique d'Adorno, la musique populaire n'est toutefois pas déficitaire seulement sous l'angle esthétique. Elle sert aussi à conserver les structures sociales du pouvoir, en reléguant ceux qui la reçoivent au rang de simples consommateurs

et en leur imposant d'étroites « limites de conscience ». Le peuple n'intervient plus, en aucune manière, comme producteur actif de prestations culturelles; il se contente d'assumer le rôle du consommateur passif qu'on alimente avec des produits de deuxième ordre et qu'on maintient de bonne humeur en imposant partout une « ambiance d'éblouissement ».

Martino Stierli, « L'enseignement de Las Vegas : histoire d'une controverse critique », *Dreamlands : des parcs d'attraction aux cités du futur*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010, p.191

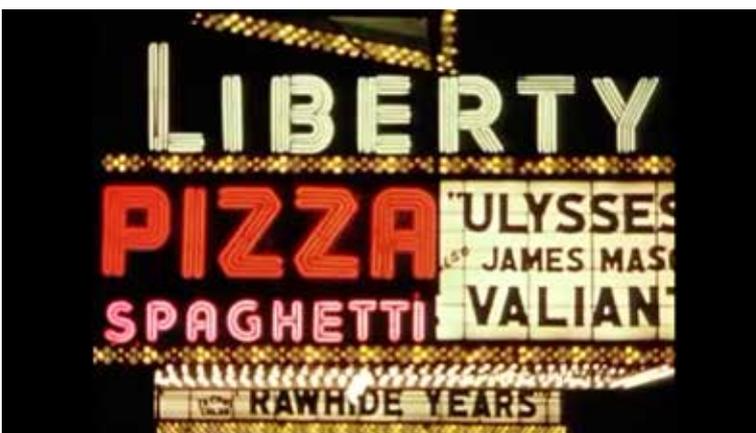


• Pierre Ardouvin, *Bonne nuit les petits*, 2008. Lettres en bois peint, lumières et cabochons multicolores, chenillard, 70 x 750 x 15 cm. Collection FRAC Alsace, Sélestat. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2016.

Par exemple, *Bonne nuit les petits*, reprend le titre d'une ancienne émission TV qui, tous les soirs, préparait les enfants à aller dormir avec une petite histoire. J'ai repris cette phrase avec des lettres clignotantes en volume, comme une enseigne publicitaire. J'ai voulu parler des médias, du pouvoir et de leur manière de nous endormir.

Pierre Ardouvin, interviewé par Timothée Chaillou, dans *ETC* n° 87, septembre-novembre 2009, consulté sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/pierre-ardouvin/>

L'esthétique publicitaire est ici pour Pierre Ardouvin un moyen de dénoncer la tentative d'asservissement de notre « temps de cerveau disponible » par la télévision.



William Klein, *Broadway by light*, 1958. Film 16mm, couleur, sonore, durée 12'.

Le premier film de William Klein est une succession de vues nocturnes du quartier new-yorkais de Times Square, très animé et éclairé par des centaines d'enseignes lumineuses annonçant des spectacles, commerces, restaurants. Klein filme la féerie lumineuse et typographique de sa ville natale comme un témoignage du fonctionnement ininterrompu de l'industrie du spectacle :

J'ai pensé faire un film montrant combien New York était sordide, mais d'une manière réfléchie, en partant des enseignes électriques lumineuses. Combien elles sont magnifiques, et comment leur message est obsédant, décervelant. Et puis, tout le monde est si reconnaissant de ce super spectacle.

William Klein, discussion avec le critique Jonathan Rosenbaum, catalogue de l'exposition « Cinema Outsider: The Films of William Klein », Walker Art Center, Minneapolis, 1989. Consulté sur <http://www.walkerart.org/magazine/2015/light-and-freedom-william-kleins-pop-politics>



Nathan Coley, *THERE WILL BE NO MIRACLES HERE*, 2006. Échafaudage et texte lumineux, 6,3×6,3×4 m. Vue d'installation à Mount Stuart, île de Bute, Écosse. Courtesy de l'artiste et doggerfisher, Édimbourg.

L'artiste écossais Nathan Coley construit des enseignes lumineuses qui rappellent des dispositifs forains ou publicitaires, mais qui portent au contraire des messages équivoques, chargés d'histoire ou de spiritualité. La phrase « il n'y aura pas de miracles ici » prend le contre-pied des promesses de magie que peut véhiculer la publicité.

Comme à la maison? Références au décoratif, aux bibelots, au domestique

Les fêlures qu'ouvre Pierre Ardouvin dans le cours des choses sont d'autant plus inquiétantes, voire morbides, qu'elles minent le lieu le plus sûr, doux, familier: la maison. Ses petits arrangements prennent place sur des guéridons, buffets, tables basses, cheminées... Le siège qu'il manipule le plus est sans doute le canapé; meuble où on s'abandonne, où on baisse la garde. Autres signes de confort, qui amortissent le contact du réel: les tapis, rideaux, napperons. Et ces éléments de mobilier possèdent souvent un design rassurant, légèrement démodé, voire kitsch.



• Pierre Ardouvin, *Elephant Man*, 2008. Cheminée en médium, feu électrique, vase en céramique, buste modelé en plastiline peint, 125×125×38 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Le feu est factice, la cheminée en agglo, le bibelot un produit dérivé... À la place du gracieux objet attendu, la tête du personnage d'un film de David Lynch, *Elephant Man* (1981).

Avec d'autres, où trônent une tête de loup-garou ou encore un majeur dressé, en céramique peinte, cette installation avait été imaginée pour ponctuer des salles du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Dans l'enceinte du musée, ces configurations interrogent de manière ironique les relations (et la hiérarchie) entre le cadre domestique et le cadre muséal, où se jouent des stratégies parallèles d'exposition et de mise en valeur.



Haim Steinbach, *un-color becomes alter ego*, 1984. Étagère en bois stratifié, radiocassette, masques en latex. 80×165×40,5 cm, Courtesy Tanya Bonakdar Gallery, New York. © Haim Steinbach.



Haim Steinbach, *Charm of Tradition*, 1985. Étagère en bois stratifié, chaussures de sport en coton, caoutchouc, nylon et cuir, lampe en polyester, plastique, métal et sabots de daim. 96,5×147×38 cm. Photo © David Lubarsky. Courtesy Tanya Bonakdar Gallery, New York. © Haim Steinbach.

L'artiste américain Haim Steinbach se confronte depuis les années 1980 à des questions proches : quel rapport de l'objet à son socle-support, quel écart entre objet manufacturé et sculpture, entre kitsch et grand art ? Mais il fait intervenir un troisième univers, étranger à cette série de Pierre Ardouvin : celui du magasin, de la vitrine, du salon commercial.

Ses étagères à section triangulaire en contreplaqué sont faites sur mesure par un ébéniste, chacune est unique (ses dimensions, ses couleurs). Et ce sont les objets qui sont préexistants : parfois naturels ou artisanaux, le plus souvent manufacturés, ils sont montrés comme des égaux. Ils sont toujours immaculés, élégants, et les recherches de l'artiste portent surtout sur leurs rapports formels, fonctionnels, matériologiques. Chaque spectateur peut trouver une logique différente à leur rapprochement.



• Pierre Ardouvin, *Le Mandala (un jour sans nuage)*, 1995. Laine, osier, 160 × 160 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florian Kleinfenn. © Adagp, Paris 2016.



Pascal Pinaud, *Sans titre (08A01)*, septembre 2007 - avril 2008. Laine tricotée maroufée sur bois. 265 × 183,5 × 3,5 cm. Photo © D.R. © Adagp, Paris 2016.

Depuis le début des années 1990, Pascal Pinaud interroge la peinture en empruntant des outils et des matières à des pratiques artisanales (la broderie, la peinture de carrosserie, la marqueterie...). Rigoureusement abstraits, ses tableaux n'en ont pas moins une dimension ornementale, par la répétition de motifs ou l'importance des surfaces de couleur. Ici, il a délégué l'intégralité du geste artistique (fabrication du canevas, tissage) à une brodeuse professionnelle.

En somme, le vandalisme chez Pinaud a deux aspects : désacraliser l'art « noble » de la peinture ; introduire, dans le domaine de l'art, son autre vernaculaire. Pinaud est un vandale, certes ; mais cette violence est nécessaire pour réanimer la peinture. La peinture a besoin, m'a dit l'artiste, de s'ouvrir à d'autres formes pour se revitaliser ; sans quoi elle ne pourrait produire que des rejetons tarés, à la manière des familles consanguines. Cette altérité peut aussi être matérielle. Les arrangements de tissus, patchworks, canevas, crochet, dont Pinaud fait usage parfois, servent la cause de ce vandalisme matériologique. Ils se présentent comme des objets visuels populaires appliqués sur un support visuel « noble » (la peinture monochrome). Ils renvoient aussi à la culture populaire parce qu'ils ne font pas partie des matériaux « masculins » des beaux-arts : dans la tradition occidentale, modernisme compris, le monde du textile est féminin, celui des beaux-arts masculin.

Thomas Golsenne, *Pascal Pinaud. Serial Painter*. MAMCO, Genève, 2014, pp.25-26



Mike Kelley, *Untitled*, 1990. Couverture trouvée et poupées en tissu, 15,2×622,3×132,1 cm. Collection du MoMA, New York. © 2016 Estate of Mike Kelley



Mike Kelley, *Arena #7 (Bears)*, 1990. Animaux en peluche, bois, couverture. 29,2×134,6×124,5 cm. Vue d'exposition à la galerie Skarstedt, New York, 2010. Collection privée. © 2016 Estate of Mike Kelley

Au début des années 1990, Mike Kelley réalise des agencements où des lainages faits main, tricotés ou crochetés, sont associés à des doudous en peluche ou des poupées en tissu.

Dans un entretien de 1991, il explique s'être d'abord intéressé aux animaux en peluche artisanaux à cause de l'investissement émotionnel que leur fabrication représente : « si chacun

de ces jouets a été fabriqué en 600 heures, alors ils équivalent à 600 heures d'amour, et si je vous les donnais, vous me devriez 600 heures d'amour; c'est beaucoup».

Puis, à cause de leur caractère unique, irréductible à leur usage ni à leur ressemblance.

Ce que je voulais était quelque chose qui soit usé sans être nostalgique. C'était mon problème, car dans la tradition de l'art moderne, la plupart du temps, ce qui est usé signifie de manière codée le temps. C'est vrai de presque toute la sculpture à base de récupération depuis Dada. C'est même vrai du surréalisme. Les choses usées deviennent une métaphore... Elles deviennent nostalgiques. [...] Je voulais signifier que non, ce truc n'appartient pas au passé, ce truc est là, maintenant. Ceci ne constitue pas une métaphore de l'enfance, ceci est un truc qu'un adulte a fait. Peut-être même était-ce la semaine dernière. [...] Ces articles artisanaux sont façonnés pour être nostalgiques. C'est d'autant plus fort dans les pratiques artisanales, car les pièces sont produites selon des techniques démodées. Cela suscite la nostalgie d'une économie perdue. [...] Les jouets faits main ont une présence vraiment étrange, d'autant plus si on les compare aux jouets du commerce, standardisés. La raison pour laquelle ils sont si bizarres, c'est à mon avis qu'ils sont la projection inconsciente de leur concepteur. Les concepteurs des articles standardisés ont passé en revue et amputé tout ce qui pourrait sembler vaguement personnel ou idiosyncrasique.

Traduction d'un entretien de Mike Kelley avec John Miller, 1991, publié dans la revue *BOMB*, n°38, hiver 1992, consulté sur <http://bombmagazine.org/article/1502/mike-kelley>.

L'« effet karaoké », quelques références musicales

À propos de son intention, dans nombre de ses travaux, d'engager la participation du spectateur, Pierre Ardouvin répond au critique Hans-Ulrich Obrist (in *Pierre Ardouvin: déjà vu*, Galerie chez Valentin, Paris, 2004, p.72):

« Souvent ce sont des dispositifs à expérimenter, parfois comme pour un karaoké, en connaissant la chanson. »

Ne me quitte pas, Sous le soleil... exactement, Just a perfect day, On dirait le Sud, Holidays, Love me Tender... sont les titres de quelques-unes de ses œuvres. Empruntés à des morceaux de variété, ils sont choisis pour leur capacité à susciter de l'identification, à renvoyer à des expériences collectives et intimes à la fois, à lancer la mécanique du souvenir ou la rêverie.



Pierre Ardouvin, *Ne me quitte pas*, 2008. Manteau de fourrure, laisse, crochet, 110×110×90 cm. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Le titre de l'exposition lui-même est la première phrase de la chanson « Est-ce ainsi que les hommes vivent? », adaptation par Léo Ferré, en 1961, d'un poème de Louis Aragon. Il s'agit d'un extrait de l'autobiographie du poète parue en 1956, *Le Roman inachevé*. Dans ce poème intitulé *Bierstube Magie allemande*, Aragon raconte avec amertume la situation floue et mortifère de l'occupation de la Sarre, où il fut cantonné fin 1918, après la fin de la guerre.

Pour Ardouvin, l'évocation de cette période trouble est un écho juste à notre temps.

... C'était un temps déraisonnable
 On avait mis les morts à table
 On faisait des châteaux de sable
 On prenait les loups pour des chiens
 Tout changeait de pôle et d'épaule
 La pièce était-elle ou non drôle
 Moi si j'y tenais mal mon rôle
 C'était de n'y comprendre rien...



- Pierre Ardouvin, *Où étais-tu?*, 2011. Aquarelle et crayon sur papier, 120×160 cm. Centre national des arts plastiques. Inv. Fnac n° 2013-0178. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Pierre Ardouvin lie cette aquarelle à *Where Did You Sleep Last Night*, une chanson interprétée par le groupe de rock grunge Nirvana en 1993. Il s'agit de la reprise d'une chanson populaire américaine qui daterait de la fin du XIX^e siècle, où on cherche une jeune fille « parmi les pins », « là où le Soleil ne brille jamais », « frissonnant dans le vent froid ».



- Pierre Ardouvin, *Les quatre saisons*, 2010. Plateau tournant, canapés, guirlandes de fanions multicolores, hauteur: 235 cm, diamètre: 386 cm. Bande son: « *Les 4 saisons* » d'Antonio Vivaldi, par Louis Kaufman, Henry Swoboda, Orchestre à cordes Musical Masterpiece (1947). Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florent Kleinfenn. © Adagp, Paris 2016.

Un air de fête, la nostalgie des bals populaires
 Fanions, auto-tamponneuses, parasols, estrades, sujets de manèges, boules à facettes, sont des éléments qui appartiennent au vocabulaire de Pierre Ardouvin et qui évoquent des ambiances foraines ou de bal populaire. Certains de ses dispositifs sont des leurres et la convivialité promise tourne au tête-à-tête avec soi-même, d'autres fois il s'agit d'ouvrir des espaces de rencontre, de plaisir gratuit, sortes d'utopies greffées au réel.



Pierre Ardouvin, *Love me tender*, 2001. Auto-tamponneuse, système électrique, guirlande lumineuse, piste, matériel audio et bande sonore, 250×400×300 cm. Collection Fonds national d'art contemporain. Œuvre du Centre national des arts plastiques. Vue de l'exposition « Let's dance », MAC VAL, 2010. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris 2016

Un petit manège de 4 mètres par 3 est aménagé pour une auto-tamponneuse solitaire. L'espace est restreint, le dispositif réduit à l'essentiel : guirlandes lumineuses et ritournelle d'après Elvis Presley suffisent à planter le décor de cette version autarcique et décevante d'une attraction en principe « à sensations ».



Pierre Ardouvin, *Bal perdu*, 2 octobre 2004. Orchestre de bal, dispositif lumineux, neige artificielle. Nuit Blanche, Jardin des Halles, Paris. Photo © Marc Damage © Adagp, Paris 2016.

Documentation vidéo sur le site : <http://www.pierreardouvin.com/bal-perdu-2004/>

- Pourquoi cette attraction pour l'univers de la fête foraine, du bal, du cirque ? Qu'est-ce qui te séduit dans ces environnements, dans la création d'illusion ?
- J'ai toujours été fasciné par ce mélange de fête et de magie cheap, ce moment où la réalité est tout à coup décalée. J'ai vécu dans un petit village à la campagne, où il ne se passait pas grand-chose. La fête du village, la fête foraine ou le passage d'un cirque étaient des événements que l'on attendait avec impatience. Esthétiquement, ce sont des univers qui me fascinent. C'est aussi particulier à un moment, la fin de l'été, l'adolescence. Ce qui véhicule une forme de nostalgie, de sentiment de perte.

Pierre Ardouvin, interviewé par Timothée Chaillou, dans *ETC* n° 87, septembre-novembre 2009, consulté sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/pierre-ardouvin/>



Pierre Ardouvin, *Tu me fais tourner la tête*, 2013. 18 éléments de manège sur mâts en acier brossé. Commande publique pour le parcours artistique dans le cadre du prolongement du tramway T3 de Paris. Commissariat Christian Bernard et Nathalie Viot pour la Ville de Paris, Direction des affaires culturelles. Production Agence Eva Albarran. Photo © DR. © Adagg, Paris 2016.

Installé Porte d'Aubervilliers, à l'articulation entre Paris et la banlieue, ce « manège éclaté » est composé de 18 sujets qui clignotent, juchés au bout de mâts tordus. L'attraction semble s'emballer, les figurines, inaccessibles, s'éparpiller dans la ville. Pour renouveler le genre auguste de la statue équestre ?



Fiona Banner, *Black Bunting*, 2001. Tissu, nylon, dimensions variables. Vue de l'exposition « Let's dance », MAC VAL, 2010. Photo © Marc Domage. © Fiona Banner, 2016.

Au MAC VAL, en 2010, l'artiste britannique Fiona Banner investit l'espace public par l'accrochage de fanions noirs sur le parvis du musée. Loin de toute revendication publicitaire, de toute communication événementielle, la couleur noire de ces petits drapeaux évoque la révolte, l'anarchie, la mort, les ténèbres. Le flottement de ces fanions au-dessus de l'entrée du musée crée une atmosphère pesante, comme si une ombre planait. L'ambiance festive des banderoles se colore de doute et d'angoisse.

Pour penser les rapports entre objets d'art et marchandises, culture et consommation, le Pop Art est un moment-clé de l'histoire de l'art. Sa logique : faire accéder des motifs venus de la consommation de masse au statut d'iconographie artistique, à part entière. C'est l'opposé du mouvement du kitsch, qui édulcore, adapte, simplifie l'œuvre d'art pour qu'elle devienne mobilier, produit, élément décoratif.

Ceci dit, il s'agit dans les deux cas de jouer avec une esthétique voyante et séduisante, avec le principe de la série et du multiple, avec des matières ou des techniques industrielles.

Raysse Beach est un environnement grandeur nature, pseudo-balnéaire, annoncé lors de sa première présentation par une enseigne au néon, et qui inclut plusieurs tableaux. L'œuvre constitue une charnière, dans l'œuvre de Martial Raysse, entre Nouveau Réalisme et Pop Art, scène française et nouvelle création américaine (il s'installe à Los Angeles où il habitera jusqu'en 1968). Pour Martial Raysse, les emprunts à l'esthétique de l'*entertainment* sont un moyen de revitaliser les canons artistiques.



Martial Raysse, *Raysse Beach*, 1962-2007. 9 panneaux en bois: peinture vinylique sur photographie collée sur Masonite, objets (serviette-éponge, foulard en soie, cheveux, verrou avec étiquette en papier, planche en bois clouée, objets en plastique, fruits en cire, parapluie, plumes, fleurs artificielles, serviettes de bain, jouets de plage gonflables, juke-box), sur sable. Collection du Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou. Vue d'installation au Palazzo Grassi, Venise, 2015. Photographie © Luc Castel. © Adagp, Paris 2016



• **Pierre Ardouvin, *Mirage*, 2009. Parasol, boules de Noël, fil argenté, 200×200×200 cm. Collection Famille Servais, Bruxelles. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.**

J'ai traqué la vie dans la couleur par les plastiques, les fluorescences, le néon, les lumières artificielles, et maintenant les rapports faux, la dysharmonie, les tableaux avec erreurs, mal faits, ratés, affreux, le mauvais goût, l'horrible, enfin et surtout ce qui est artificiel.

Martial Raysse, préface au catalogue d'exposition *Martial Raysse, maître et esclave de l'imagination*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1965, n. p.



Martial Raysse, *Printemps*, 1963. Huile sur toile cirée, néon. 129,8×96,8×8 cm. The Menil Collection, Houston, Texas. Photo © Hickey-Robertson, Houston. © Adagp, Paris 2016

Fantastique



**Pierre Ardouin, *Sans titre*, 2009,
Aquarelle et collage sur papier,
20×28 cm, Collection privée,
Bruxelles, Photo © Pierre Ardouin
© Adagp, Paris 2016**

Le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil.

Ernest Hello, *Le genre fantastique, Revue de Paris*, novembre 1858— janvier 1859, p 31-40.

– Tu inspectes la moquette, prof? demanda Jack d'un air moqueur. Il y a des taches?

– Bien sûr que non, dit Ullman, touché au vif. Toutes les moquettes ont été shampounées il y a deux jours. [...]

Nul n'aurait pu dire combien de temps cela dura. Quand il eut fini et qu'il leva de nouveau ses yeux vers Danny, il ne restait plus rien de Jack Torrance dans ce visage. À la place, Danny découvrit un visage composite où se mêlaient sans se confondre la femme de la chambre 217, l'homme-chien et le mystérieux enfant qui, dans le tunnel en ciment, l'avait supplié de le suivre.

– Ôtons les masques, murmura le monstre. Et que l'on ne nous dérange plus!

Le maillet s'éleva une dernière fois et allait s'abattre quand, tout à coup, Danny entendit un tic-tac.

Alors il se souvint de ce que son père avait oublié. Une expression de triomphe illumina son regard. Le monstre s'en aperçut et hésita, perplexe.

– La chaudière! s'écria Danny. On n'a pas baissé la pression depuis ce matin. Elle va exploser!

Les traits informes du monstre se figèrent en un masque de terreur grotesque. Le maillet lui échappa des mains et rebondit, inoffensif, sur la moquette bleue et noire.

Stephen King, *The Shining*, Éditions Alta, Paris, 1979, p. 749



• Pierre Ardouvin, *Suspense*, 2006. Feu artificiel, jerrican, alimentation électrique, 31×25×52 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *Le Déguisement 1*, 2010. Costume, patère, 160×23 cm, 1/3. Collection agnès b. Photo © Florian Kleinfenn. © Adagp, Paris 2016.

Pierre Ardouvin produit des images qui jouent sur ce qu'elles véhiculent autant que sur ce qu'elles représentent. Dans leurs apparentes simplicités, leurs banalités bien identifiables, ses œuvres n'en demeurent pas moins dénuées de charges émotionnelles. Peu rassurantes parfois, elles mettent en scène peurs et fantasmes et naviguent entre un songe à l'apparence bien réelle et un souvenir halluciné. Révélant le pouvoir de l'imaginaire, du visionnaire, du rêve et de l'hallucinateur, les assemblages, les titres, les situations auxquelles l'artiste nous propose de nous confronter, sont autant d'embrayeurs de fictions et de récits.

[...] il [Pierre Ardouvin] impose des glissements brutaux de la fonctionnalité vers la représentation poétique, dont la matérialité crue suscite plus de vertige et d'inquiétude que de bienveillance. Précisément, il s'agit de révéler les potentialités de l'inférieur et du merveilleux contenues dans ces corps matériels vulgaires. Leur réserve (sur) naturelle de rêves et de cauchemars, deux faces d'une même faculté de dérapage ou d'évasion malgré leur réalité prosaïque et tangible. Avec toujours, une ambiguïté maintenue entre agrément et malaise, intimité et danger, suspension et chute. [...] C'est en ce sens que le travail relève du fantastique. Un fantastique qui n'est jamais l'émergence d'un monde étranger, mais celle de l'étranger au sein de notre monde. La réalité immédiate qui déraille.

Guillaume Désanges, *Eschatologic Park*, Les Presses du réel, 2010, Dijon, p.7

Le mot fantastique se rapporte au verbe grec phantasein, qui signifie « faire voir en apparence, montrer, apparaître ». Le fantastique commence donc, si l'on s'attache à l'étymologie, par l'avènement, l'émergence, le jaillissement de quelque chose. Le même mot phantasein est lié à phantasia, « apparition », et à phantasma, « le spectre, le fantôme », réunissant dans une même origine l'apparition et le surnaturel.

Dans le fantastique, quelque chose apparaît qui implique l'infraction du réel. Le fantastique par conséquent consiste à « raconter quelque chose de surnaturel » et correspond, textuellement, à la « possibilité extérieure d'un événement surnaturel ». Mais que faut-il entendre par « surnaturel » ?

Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible,

proprement anormal. L'impression surnaturelle procède d'une transgression de l'ordre de la nature, une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures.

Le fantastique est donc proportionnel à une rupture de l'ordre naturel, logique et rationnel du monde. Il présente et représente une contradiction au sein d'un cadre normatif qui caractérise aussi bien le ou les personnages que le lecteur. Il est, dans ce cadre, le surgissement de l'impossible et présenterait des situations, des personnages, des événements inexplicables naturellement, en rupture avec les lois naturelles et que nos connaissances actuelles sont incapable d'éclairer.

Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008 p.10



• Pierre Ardouvin, *Manteau troué*, 1996. Manteau de laine, fusil, cintre, 220×220×100 cm. Collection Gérard Mavalais et François Michel. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



• Pierre Ardouvin, *Le bonhomme de neige (4)*, 2007. Résine, 160×167×177 cm, 4/5. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *Les Corneilles*, 2011. Aquarelle et crayon sur papier, 120 x 160 cm. Centre national des arts plastiques. Inv. Fnac n° 2013-0179. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Qu'elles fonctionnent comme les « pièces à conviction » d'énigmes parfois impossibles à résoudre, qu'elles soient peuplées de personnages tout droit sortis de contes fantastiques, ou qu'elles citent directement des romanciers de science-fiction, Philip K. Dick (1928-1982), J.G. Ballard (1930-2009), les œuvres de Pierre Ardouvin s'inscrivent dans une tradition littéraire et romanesque de l'étrange allant de Stephen King (1914) à Shirley Jackson (1916-1965), de Ray Bradbury (1920-2012) à Edgar Allan Poe (1809-1849), de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) à Guy de Maupassant (1850-1893).

Nous devons juger le conte fantastique non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque... Un conte est fantastique tout simplement quand le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites.

Howard Phillips Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature* (1927) In *Œuvres complètes 2*, Robert Laffont, Paris, coll. « Bouquins », 1991, p 1067

Je pense que la qualité particulière des objets que j'utilise c'est leur capacité à déclencher des émotions, des affectes. Pour moi c'est ça le choix au départ. Ce n'est pas l'idée du ready-made.

Pierre Ardouvin, *Déjà Vu*, Galerie chez Valentin, 2004, p73

Vieux objets, Guy de Maupassant

[...] Nous attendons, l'âme ouverte, des cascades d'événements heureux; il n'en arrive que d'à moitié bons; et nous sanglotons tout de suite. Le bonheur, le vrai bonheur de nos rêves, j'ai appris à le connaître. Il ne consiste point dans la venue d'une grande félicité, car elles sont bien rares et bien courtes, les grandes félicités, mais il réside simplement dans l'attente infinie d'une suite d'allégresses



- Pierre Ardouvin, *Les quatre saisons*, 2010. Plateau tournant, canapés, guirlandes de fanions multicolores, hauteur: 235 cm, diamètre: 386 cm, cf. p.35. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florent Kleinfenn. © Adagp, Paris 2016.

qui n'arrivent jamais. Le bonheur, c'est l'attente heureuse ; c'est l'horizon d'espérances ; c'est donc l'illusion sans fin. Oui, ma chère, il n'y a de bon que les illusions ; et toute vieille que je suis, je m'en fais encore et chaque jour, seulement elles ont changé d'objet, mes désirs n'étant plus les mêmes. Je te disais donc que je passe à rêver le plus clair de mon temps. Que ferais-je d'autre ? J'ai pour cela deux manières. Je te les donne ; elles te serviront peut-être. Oh ! la première est bien simple ; elle consiste à m'asseoir devant mon feu, dans un bas fauteuil doux à mes vieux os, et à m'en retourner vers les choses laissées en arrière. Comme c'est court, une vie ! Surtout celles qui se passent tout entières au même endroit :

Naître, vivre et mourir dans la même maison !

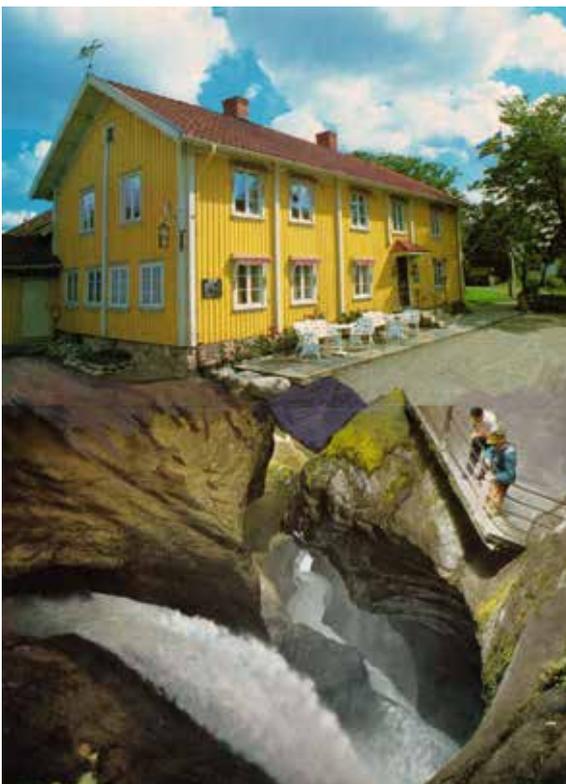
[...] Tu sais ou tu ne sais pas, ma chère Colette, que dans la maison on ne détruit rien. Nous avons en haut, sous le toit, une grande chambre de débarras, qu'on appelle la « pièce aux vieux objets ». Tout ce qui ne sert plus est jeté là. Souvent j'y monte et je regarde autour de moi. Alors je retrouve un tas de riens auxquels je ne pensais plus, et qui me rappellent un tas de choses. Ce ne sont point ces bons meubles amis que nous connaissons depuis l'enfance, et auxquels sont attachés des souvenirs d'événements, de joies ou de tristesses, des dates de notre histoire ; qui ont pris, à force d'être mêlés à notre vie, une sorte de personnalité, une physionomie ; qui sont les compagnons de nos heures douces ou sombres, les seuls compagnons, hélas !

Guy de Maupassant, *Vieux objets, Contes et Nouvelles, Une vie*, 1875-1884. vol. I, Paris, Robert Laffont, 1988, p 27-31

Rupture et apparition : une narration non linéaire

La continuité des événements constitue d'ordinaire le socle d'un quotidien rassurant.

Avec Pierre Ardouvin, le regardeur peut se trouver dérouté par une discontinuité séquentielle, une soudaineté des apparitions qui le plongent dans une vision onirique. L'absence de récit linéaire, tout comme les raccords « cut », très cinématographiques, que l'on retrouve notamment dans la série « Écran de veille », donnent une impression de désarticulation de la narration. C'est de cette absence de lien que l'inquiétant surgit.



Pierre Ardouvin, *La maison jaune*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234 x 176 cm. Production MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



• Pierre Ardouvin, *Elephant Man*, 2008. Cheminée en médium, feu électrique, vase en céramique, buste modelé en plastiline peint, 125×125×38 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



David Lynch, *The Elephant Man*, 1980, film noir et blanc, durée: 124 minutes, © Brookfilms.

Dans les films de David Lynch (1946), *Elephant Man* (1980), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Mulholland Drive* (2001), il y a toujours des personnages qui voient, qui sont vus ou qui se voient eux-mêmes. John Merrick, dans *Elephant Man* (1980), est tantôt une bête de foire, tantôt une curiosité exhibée pour la science, ou encore un personnage applaudi dans un théâtre, mais il est toujours vu, selon différents angles, par les autres personnages. Il fait perpétuellement l'objet d'un spectacle visuel jusqu'à son propre reflet dont la révélation de la monstruosité lui fait horreur et le plonge dans un tourment incurable. Le spectateur, quant à lui, modifie au cours du film l'interprétation qu'il élabore à partir de ce qu'il voit: un monstre, un beau cas pour la médecine et en ultime instance un être humain.

Alors que toute narration traditionnelle est un récit chronologique d'événements entre un prologue et un épilogue, le spectateur chez David Lynch comme chez Pierre Ardouvin, perd ses repères narratifs habituels et se trouve invité à un va-et-vient incessant entre le présent, ce qu'il voit sur le moment, et ce qu'il a déjà vu pour tenter d'établir des liens entre des événements déliés.

Ordinairement l'image au cinéma ne vaut pas pour elle-même, elle est toujours reliée à d'autres images venant avant et après. Chez David Lynch, la perception optique et sonore devient première et renvoie à « une image virtuelle, une image mentale ou en miroir ». Elle nous engage à chercher, après coup. Néanmoins, loin d'être une explication image par image ou une compréhension globale, toute tentative d'interprétation doit accepter de se situer dans un entre-deux, entre sens et non-sens. C'est seulement rétrospectivement que la lecture, c'est-à-dire l'interprétation du film, peut avoir lieu.

Dans le même esprit, dans certaines scènes la série *Twin Peaks* (1990-1991), les acteurs apprennent leur texte à l'envers et les bandes sont lues ensuite à l'envers, ce qui permet de comprendre ce qu'ils disent tout en laissant planer une impression d'étrangeté. Les paroles sont à la fois comprises et mystérieuses, claires et étranges.



- Pierre Ardouvin, *La Tempête*, 2011. Arbre, terre, fauteuil, 500×350×270 cm. Production CCC OD Tours. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo François Fernandez © CCC Tours. © Adagp, Paris 2016.



- Twin Peaks*, série de David Lynch et Mark Frost, 1990 - 1991 © Paramount Home Entertainment.

L'œuvre *La tempête* nous plonge au cœur d'une vision saisissante où tous les éléments de la tragédie semblent réunis, celle d'un arbre déraciné, échoué sur un fauteuil de salon. L'objet domestique et l'arbre abattu évoquent des temps, des souvenirs et des références multiples: l'image d'une tempête, du passage d'un cataclysme, d'une maison dévastée... Mais une fois encore les apparences sont trompeuses, le réel est factice. Par un jeu de tensions et de contraires, Pierre Ardouvin fait naître un sens nouveau dans des figures et des situations d'apparence familière. Il nous dessine un paysage de tempête étrange où l'ambiance inquiétante de la situation a disparu au profit d'une image théâtrale, le titre évoquant alors la dernière pièce de William Shakespeare (1564-1616), à la fois poétique et absurde, d'une nature qui s'est invitée à l'intérieur de l'espace domestique.

Dans le même esprit, le personnage de la femme à la bûche qui apparaît au début de chaque épisode de la série *Twin Peaks*, est à la fois sans signification, incongrue, mais il est en même temps « donation de sens ». Par le procédé comique d'une femme portant une bûche dans les bras et énonçant des problèmes philosophiques sans que cela ne déconcerte aucun des personnages, des questions fondamentales sont formulées qui provoquent la pensée: « la vie n'est-elle qu'un rêve ? » ou encore: « Qu'est-ce qu'une langue et à quoi sert-elle ? » L'enquête policière, vouée à l'échec, n'est qu'un prétexte pour parler d'autre chose, de la réalité, des rêves, de l'identité, du langage, de l'existence. La question n'est donc pas « qui a tué Laura Palmer ? », mais « peut-on distinguer le rêve de la réalité ? », « la réalité est-elle ce qu'elle semble être ? »

Inquiétante étrangeté

L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières.

Il y a peut-être une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté qu'on rencontre dans la vie et celle qu'on imagine simplement, ou qu'on trouve dans les livres.

Ce qui est étrangement inquiétant dans la fiction, l'imagination, la poésie, mérite de fait un examen à part. [...] dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie et [...], dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas.

Sigmund Freud, *L'inquiétante Étrangeté*, Éditions Artlys, Paris, 2011, p.10



Pierre Ardouvin, *La ligne coupée*, 2010. Aquarelle et crayon sur papier, 54×75,5 cm. Collection Blake Byrne, Los Angeles. Photo © Pierre Ardouvin © Adagp 2016

L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche* en allemand) est un concept freudien. L'essai, paru en 1919, analyse le malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne.

Ohlala est la seule œuvre de l'exposition qui contient un artefact et qui n'est pas constituée uniquement d'élément à l'échelle 1. Entre la balançoire, les anneaux et la corde à grimper, s'est glissée l'étrange sculpture d'une dent géante qui gît sur le sol attachée au portique par une corde. Un halo de lumière qui encercle l'œuvre en renforce l'aspect dramatique. Cette dent (de lait ?) échouée à proximité d'un espace de jeu, pourrait symboliser dans une approche psychanalytique, la fin de l'enfance. La distorsion d'un élément nous fait basculer, brutalement, dans une tentative de représenter l'inconscient et le monde des rêves.

Sans doute les objets jouent un rôle régulateur de la vie quotidienne, en eux s'abolissent bien des névroses, se recueillent bien des tensions et des énergies en deuil, c'est ce qui leur donne une « âme », c'est ce qui les fait « nôtres », mais c'est aussi ce qui en fait le décor d'une mythologie tenace, le décor idéal d'un équilibre névrotique.

Didier Semin, *Curieux ?*, Actes Sud / Musée de Grenoble, 2005, p.25



Pierre Ardouvin, Vue de l'exposition *Helpless*, CRAC Sète, 2013. À gauche, *Ohlala*, à droite, *Sad Song*. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florent Gadin © CRAC Sète. © Adagp, Paris 2016.



Jean Arp, *Objet casanier*, 1956.
Moulage original avec traces
de couture, gomme-laque et pon-
çage taillé, ayant servi de moulage
à la gélatine à la fonte, plâtre.
36x16x25 cm. Centre Pompidou,
Photo G.Blot © Rmn

Jean Arp (1886-1966), peintre, sculpteur et poète franco-allemand, participe à la fondation du mouvement Dada en 1916 avec Tristan Tzara (1896-1963) avant d'être proche des surréalistes une décennie plus tard. Il produit des textes, des collages, reliefs et peintures abstraites aux formes anthropomorphiques. En 1925, Jean Arp invente son vocabulaire propre, dit biomorphique, en relation étroite avec ses contacts rapprochés avec les surréalistes et appuie sa pratique en partie sur l'exploration des rêves et des mots qu'il fait surgir par le biais de l'écriture automatique.

L'écriture automatique formalisée par André Breton (1896-1968), est un mode d'écriture dans lequel n'interviennent ni la conscience ni la volonté, permettant de s'émanciper de l'étroitesse de la pensée régie par la raison. Elle consiste à écrire le plus rapidement possible, sans contrôle de la raison, sans préoccupations esthétique ou morale, voire sans aucun souci de cohérence grammaticale ou de respect du vocabulaire. L'état nécessaire à la bonne réalisation est un état de lâcher-prise, entre le sommeil et le réveil, proche d'un état hypnotique.

Les mots qui montent des profondeurs de l'inconscient sont accueillis comme une matière première qui sera utilisée ensuite aussi bien pour des poèmes que pour ces œuvres en volumes. Ces mots sont d'une part matériau linguistique, on pourrait dire des réalités linguistiques pour faire pendant à « réalités plastiques », qu'Arp lui-même appliquera à ces collages, mais quand ces mots évoquent des formes, ils peuvent donner lieu également à ce que l'on pourrait appeler des formes-objets. Dans ses œuvres plastiques proprement dites, Arp va alors mettre en espace ces formes-objets. Pendant la période surréaliste se développe ainsi parallèlement un langage de formes-objets dans l'œuvre plastique et un « langage-objet » dans sa poésie.

Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada circuit Total*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 2005, p.117



- Pierre Ardouvin, *Perpetuum mobile 1*, 2016. Meubles, barres d'acier, systèmes d'attaches et câbles, moteurs, dimensions variables. Production MAC VAL. Photo © Pierre Ardouvin, © Adagp 2016

Le rêveur a le pouvoir de faire danser des œufs gros comme des maisons, de lier des faisceaux d'éclairs, de faire planer au-dessus d'une petite table branlante et misérable, qui ressemble à une momie de chèvre, une énorme montagne qui rêve d'un nombril et de deux ancrés. [...] Quand l'artiste sculpte, on ne devrait pas dire qu'il travaille, mais qu'il rêve.

Jean Arp, *Fables d'atelier*, Arche, Zurich, 1955, p.96

Sur-naturel

Notre principe adulte de la réalité nous fait fuir ces perceptions, et renoncer au remodelage instantané du réel. Nous avons accepté l'idée que semblable passage à l'acte était folie : les œuvres nous permettent de le vivre par procuration en toute sécurité. [...] Une des sources privilégiées de l'étrangeté semble être l'incertitude quant aux frontières entre nature et sculpture. Le brouillage peut tenir du procédé tout simple, [...], qui consiste à représenter un fait de nature avec un matériau aussi inapproprié que possible, aussi marqué que possible par l'industrie et la civilisation.

Didier Semin, « Solite et insolite... », In *Curieux ?*, Actes Sud / Musée de Grenoble, 2005, p.19



- Pierre Ardouvin, *L'île*, 2007. Installation mixte, bois, linoléum imitation bois, porte-manteau, vêtements, néons colorés bleus, 193×540×323 cm. Photographie de l'installation dans le Parcours#3 des collections permanentes du MAC VAL en 2008. Photo © Jacques Faujour. © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



- Pierre Ardouvin, *Soleil couchant*, 2005. Altuglas, réglette fluorescente, 120×150 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.



Peter Weir, *The Truman Show*, 1998, 103 minutes. © Paramount Pictures.

Avec ces représentations d'un monde « d'après-nature », où les rivières sont faites de supports en bois aggloméré et de faux rochers en plastique, où le couché de soleil n'est un plus qu'un néon orange posé au sol, au pied du mur, Pierre Ardouvin développe avec une grande économie de moyens un horizon « idyllique » mais factice. Cette nature en plastique, pratique et inoffensive, ne résiste pas longtemps à son effet illusionniste mais au contraire laissent rapidement place une forme de (dés)illusion. Au son reposant de l'écoulement d'un petit ruisseau succède la vision apocalyptique d'une eau noire.



- Pierre Ardouvin, *Ruisseau*, 2005. Rochers artificiels en plastique, bois, pompe à eau, 720×130×80 cm. Collection Lafayette Anticipation — Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

**À VENDRE
RUISSEAU À TRUITES D'OCCASION
IL FAUT LE VOIR POUR L'APPRÉCIER**

[...] Et puis un vendeur s'est approché de moi et m'a dit d'une voix agréable: « Je peux vous être utile ?
– Oui, j'ai dit. Je voudrais des renseignements sur ce ruisseau à truites que vous avez en vente. Vous pourriez m'en parler un peu ? Comment vous le vendez ?
– Nous le vendons au mètre. Vous pouvez en acheter un tout petit bout comme vous pouvez prendre ce qui nous reste. Un monsieur est venu ce matin et il nous en prit 168 mètres. Il va l'offrir à sa nièce pour son anniversaire, a dit le vendeur. Bien sûr, nous vendons les cascades à part, de même que les arbres et les oiseaux; les fleurs, l'herbe, les fougères, c'est également en supplément. Les insectes, on les donne en prime pour un achat minimal de trois mètres de ruisseau.
– Et le ruisseau vous le vendez combien ? J'ai demandé.
– Six dollars cinquante le mètre, dit-il. Pour les cents premiers mètres. Au-delà, c'est cinq dollars le mètre.
– Et les oiseaux, c'est combien ? J'ai demandé.
– Trente-cinq cent pièce, m'a-t-il dit. Mais bien sûr ils sont d'occasion. On ne peut rien vous garantir.
– Il fait combien de largeur le ruisseau ? J'ai demandé. Vous m'avez bien dit que vous le vendiez à la mesure, n'est-ce pas ?
– Oui, dit-il. Nous le vendons à la mesure. Sa largeur varie d'un mètre cinquante à trois mètres. Il n'y a pas de supplément pour la largeur. Il n'est pas très grand comme ruisseau, mais il est agréable.

Richard Brautigan, *La pêche à la truite en Amérique*, In *Le général sudiste de Big Sur, La pêche à la truite en Amérique, Sucre de pastèque*, Christian Bourgeois Éditeur, 1974, p.314

Richard Brautigan (1935 - 1984) écrivain et poète américain de la Beat Generation, publie en 1967 *La pêche à la truite en Amérique*. Ce recueil n'est pas un guide pour pêcheur, mais plutôt une sorte de parodie. S'il parle effectivement de pêche et de truite, Richard Brautigan aborde le sujet de manière ironique et s'en sert surtout comme support de ses autres récits. Composé d'une cinquantaine de textes courts, le recueil ne semble suivre aucune logique, aucun schéma narratif. Chaque petite nouvelle, totalement indépendante de la précédente, développe fugitivement une pensée soudaine de l'auteur. Sans vraiment de début ni encore moins de fin, les nouvelles de Brautigan paraissent toutes suivre un maître mot : la digression.



Gloria Friedmann, *Rivière d'une nuit d'hiver*, 1983. Chambres à air, bois, clous, plexiglas, 200 x 285 x 15 cm. © Adagp, Paris 2016

Dans une démarche tout autre que celle de Pierre Ardouvin, mais proche plastiquement dans ce procédé de brouillage des repères, Gloria Friedmann (1950), se tourne dans des années 1980 vers la pratique sculpturale et propose des travaux tentant de traduire de façon détournée le lexique de la nature avec des éléments issus de la production industrielle. Les produits industriels sont alors chargés d'une dimension narrative et émotionnelle. Attachées aux paysages (physiques et mentaux), les œuvres de Gloria Friedmann traitent de la posture de l'homme au sein et vis-à-vis de son environnement.

Rivière d'une nuit d'hiver est emblématique des premiers travaux sculpturaux de l'artiste. L'œuvre repose sur une opposition entre un archétype du paysage naturel suscité par le titre et le choix de matériaux issus de l'industrie et de la société de consommation pour sa représentation. Selon Gloria Friedmann, cette œuvre doit « évoquer dans la mémoire du spectateur quelque chose qu'il a déjà vu. Avec des chambres à air, un matériau industriel le plus étranger à la nature, je recrée un état naturel ». L'artiste joue une fois de plus sur les contradictions de l'être humain, son inclinaison à fantasmer une image de la nature. Cependant, lorsque la transparence de l'eau est exprimée par l'opacité du caoutchouc, que la fluidité et la légèreté de la rivière sont rejouées par la rigidité et le poids de la matière industrielle, c'est une vision sombre, glacée et nouée du paysage qui apparaît.

Annexes

Aube de l'odyssée

Aube de l'odyssée, 2015. Pneu de tracteur, toboggan, boule à facettes, 103×124×103 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

L'expression «aube de l'odyssée» suggère les prémices d'un long voyage s'annonçant plus ou moins mouvementé et rempli d'aventures singulières.

C'est aussi le nom d'une opération militaire internationale lancée en mars 2011 en Libye, suite au sommet international de Paris, fédérant une coalition de plusieurs pays menés par la France. L'OTAN reprendra ensuite officiellement le commandement des opérations militaires. Les missions annoncées de cette opération furent de stopper les forces de Mouammar Kadhafi, de faire respecter une zone d'exclusion aérienne permettant l'avancée des troupes de l'opposition libyenne à Kadhafi, d'imposer un cessez-le-feu et de protéger la population. L'OTAN annonce la fin de la mission en octobre 2011, le lendemain du décès de Mouammar Kadhafi.

C'est la plus importante intervention militaire menée dans le monde arabe depuis la troisième guerre du Golfe, c'est-à-dire l'invasion de l'Irak en 2003.

Au théâtre ce soir

Au théâtre ce soir, 2006. Matériaux mixtes, 305×525×555 cm. Collection Lafayette Anticipation – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

«Au théâtre ce soir» est une émission de télévision française présentée par Pierre Sabbagh. Entre 1966 et 1985, ce programme diffusa plus de 400 pièces de théâtre enregistrées au cours de représentations publiques aux théâtres Marigny ou Edouard VII, à Paris. Les comédies de mœurs légères et les pièces de théâtre de boulevard qui étaient alors proposées suscitèrent l'engouement du public se comptant en dizaine de millions de spectateurs.

Chaque émission suivait un rituel immuable: elle s'ouvrait par quelques plans sur la salle de théâtre, son décorum, ses dorures, ses lampes, puis le titre de l'émission s'affichait, suivi de plans sur le public en train de s'installer et les traditionnels coups de bâton annonçant l'ouverture des rideaux. Chaque retransmission se terminait, juste avant la tombée de rideau, par une phrase passée à la postérité: «les décors sont de Roger Harth et les costumes de Donald Cardwell».

Bettina

Bettina, 2016. Planeur de type Janus B, peinture noir mat, 862×1820×150 cm. Dessin préparatoire. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2016.

Bettina est le nom d'une opération militaire à Vassieux-en-Vercors menée par les soldats allemands pendant la Seconde Guerre mondiale contre la résistance établie sur le massif du Vercors. Plusieurs planeurs et avions allemands se posèrent les 21, 23 et 24 juillet 1944 sur le val de Vassieux-en-Vercors, déposant plusieurs centaines de soldats d'élite allemands. Cet épisode fut marqué par l'intensité des combats et des exactions commises par les attaquants. Le village et les hameaux de Vassieux-en-Vercors furent pratiquement détruits.

Le planeur de type Janus B a été construit par Schempp-Hirth, une société allemande de construction aéronautique fondée par Martin Schempp en 1935 à Göppingen. Ce type de planeur vola pour la première fois en 1974, trente ans après l'événement de Vassieux-en-Vercors. C'est le premier planeur biplace au monde en composite verre et résine. Produit jusqu'en 1978, cette version connut un grand succès, devenant une référence pour l'école du vol sur la campagne.

[Source: Alain Coustaury/[<http://museedelaresistanceenligne.org/media597-OpA>]

Bonne nuit les petits

Bonne nuit les petits, 2008.

Lettres en bois peint, lumières et cabochons multicolores, chenillard, 70×750×15 cm. Collection FRAC Alsace, Sélestat. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2016.

«Bonne nuit les petits» est une émission de télévision française diffusée à partir de 1962. Elle était destinée à marquer une coupure signifiant aux enfants qu'il était l'heure pour eux d'aller se coucher, avant que les parents puissent regarder le journal télévisé. On y voyait tantôt Ours ou Nounours venir raconter une histoire à deux enfants, Nicolas et Pimprenelle. Celui-ci terminait par un «Bonne nuit les petits, faites de beaux rêves», alors que le marchand de sable versait une poignée de sable doré sur les enfants pour les endormir.

Dans un entretien, Pierre Ardouvin explique: «Par exemple, *Bonne nuit les petits* reprend le titre d'une ancienne émission TV qui, tous les soirs, préparait les enfants à aller dormir avec une petite histoire. J'ai repris cette phrase avec des lettres clignotantes en volume, comme une enseigne publicitaire. J'ai voulu parler des médias, du pouvoir et de leur manière de nous endormir.»

[Entretien entre Timothée Chaillou et Pierre Ardouvin, revue *ETC* – n°87, Septembre/Novembre 2009; consultation en ligne: <http://www.timotheechaillou.com/conversations/pierre-ardouvin/>]

Desert storm

Desert Storm, 2014. Bois, pierres, bureau d'écolier, 120×80×100 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

«Desert Storm» (Tempête du désert) est le nom d'une opération militaire de la guerre du Koweït – le second des conflits qui touchent la région du Golfe depuis les années 1980, et qui sont liés, entre autres, aux intérêts pétroliers des diverses nations qui s'y impliquent.

Ce conflit opposa l'Irak de Saddam Hussein à une coalition de 34 Etats soutenue par l'Organisation des Nations Unies, entre janvier 1990 et février 1991. L'invasion par l'armée irakienne du Koweït voisin en août 1990 avait provoqué le

déclenchement du conflit, qui se solda par la victoire de la coalition et la libération du Koweït.

Cette opération menée par les États-Unis alors présidés par George H. W. Bush constitue la phase la plus violente de la seconde guerre du Golfe.

De nombreux civils furent victimes des bombardements, d'une crise humanitaire et du désastre écologique résultant de ce conflit.

L'après-guerre fut marqué par le massacre de populations kurdes et chiites que la coalition avait incitées à se révolter contre Saddam Hussein pour tenter de mettre fin au régime baasiste exerçant un pouvoir absolu depuis 1968.

Elephant man

Elephant Man, 2008. Cheminée en médium, feu électrique, vase en céramique, buste modelé en plasticine peint, 125×125×38 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

«Elephant Man» (l'homme éléphant) est le surnom donné au Britannique Joseph Carey Merrick (1862 - 1890), connu et présenté comme phénomène de foire dans divers pays d'Europe, en raison de la difformité extrême de son corps – Joseph Merrick était atteint du syndrome de Protée, une maladie génétique affectant les tissus de la peau.

Son histoire inspira plusieurs œuvres de fictions, du théâtre à l'opéra, en passant par la littérature et la bande dessinée. La plus connue d'entre elles est le film *The Elephant Man* que David Lynch réalisa en 1980 à partir de la biographie que le chirurgien Frederick Treves lui consacre en 1923, intitulée *L'homme Éléphant et autres souvenirs*. Sous la caméra de David Lynch, J. Merrick interprété par John Hurt incarne la figure d'un homme concentrant peurs et fantasmes. Monstre aux yeux de la foule, il se révèle être un homme meurtri, d'une intelligence fine et d'une grande sensibilité. (voir p.45)

Ruisseau

Ruisseau, 2005. Rochers artificiels en plastique, bois, pompe à eau, 720×130×80 cm. Collection Lafayette Anticipation – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp, Paris 2016.

Le « Ruisseau » de Pierre Ardouvin est inspiré du recueil de l'écrivain et poète américain Richard Brautigan (1935-1984) intitulé *La pêche à la truite en Amérique* (*Trout Fishing in America*). Publié en 1967 aux États-Unis, ce recueil regroupe des textes sombres et fantastiques. On y découvre une scène où l'un des personnages s'apprête à acheter un bout de ruisseau à truites d'occasion pour l'installer chez lui. (voir p.51)

Tempête

La Tempête, 2011. Arbre, terre, fauteuil, 500×350×270 cm. Production CCC OD Tours. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo François Fernandez © CCC Tours. © Adagp, Paris 2016.

La Tempête (*The Tempest*), est une pièce de théâtre en cinq actes écrite par William Shakespeare vers 1610-1611. C'est l'une des dernières pièces du dramaturge.

Dans cette pièce, le duc de Milan et sorcier Prospéro, déchu et exilé par son frère, se retrouve avec sa fille Miranda sur une île déserte. Grâce à la magie que lui confèrent ses livres, il maîtrise les éléments naturels et les esprits, positifs – ceux de l'air et du souffle de vie – comme négatifs – ceux de la terre, de la violence et de la mort. La première scène s'ouvre sur le naufrage d'un navire où se trouvent les ennemis de Prospéro. Celui-ci, usant de sa magie et de l'illusion, fait subir aux personnages échoués sur l'île diverses épreuves destinées à les punir de leur trahison, mais qui ont également un caractère initiatique.

[source: <http://www.lemanege.com/manege/documents/dossier-pedagogiquelatempete3394.pdf>]

The future is going to be boring

The future is going to be boring (J.G. Ballard), 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 240×140 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. © Adagp, Paris 2016.

«The future is going to be boring», que l'on peut traduire par «l'avenir va être ennuyeux», est le début d'une citation de James Graham Ballard (1930-2009, Londres) auteur britannique de science-fiction et d'anticipation sociale.

La phrase entière dit: «The future is going to be boring. The suburbanisation of the planet will continue, and the suburbanisation of the soul will follow soon after» – ou en français «L'avenir va être ennuyeux. La banlieusardisation de la planète continue, et la banlieusardisation de l'âme suivra bientôt».

This is an illusion

This is an illusion (Philip K. Dick), 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 180×125 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. © Adagp, Paris 2016.

«This is an illusion» ou «Ceci est une illusion» est une citation extraite de l'ouvrage *Le Dieu venu du Centaure* (titre original en anglais *The Three stigmata of Palmer Eldritch*) de Philip Kindred Dick (1928-1982), auteur américain de science-fiction.

Paru en 1965, ce roman voit s'effacer les frontières entre réalité, fiction et mondes hallucinatoires. L'un des personnages lit une note fixée sur le mur de sa salle de bain à côté de son miroir où il est écrit:

CECI EST UNE ILLUSION. TU ES SAM REGAN, COLON SUR LA PLANÈTE MARS. PROFITE BIEN DE TON TEMPS DE TRANSLATION, VIEUX. APPELLE TOUT DE SUITE PAT!

(« THIS IS AN ILLUSION. YOU ARE SAM REGAN, A COLONIST ON MARS. MAKE USE OF YOUR TIME OF TRANSLATION, BUDDY BOY. CALL UP PAT PRONTO! »)

Dans nombre des romans de P. K. Dick – notamment *Le Temps désarticulé* (1959) et *Simulacres* (1964) – l’atmosphère est sombre et le faux, perçu comme vrai, régit le monde et se doit d’être démasqué. L’interrogation « qu’est-ce que le réel ? » constitue l’une des thématiques centrales de son œuvre.

Tout est affaire de décor

Le titre de l’exposition provient de la chanson de Léo Ferré, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* (1961) qui reprend le texte du poème de Louis Aragon, *Bierstube Magie allemande*, du recueil *Le Roman inachevé* (1956). Le regard non victorieux qu’Aragon pose sur le monde, dans une période trouble marquée par la guerre, est rapporté ici à notre présent par Pierre Ardouvin.

Où étais-tu ?

This is an illusion (Philip K. Dick), 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 180 × 125 cm. Simulation. Courtesy Pierre

Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris.

Le titre de l’œuvre fait référence aux premières strophes de la chanson « In the Pines » aussi connue sous les titres « Black Girl » ou « Where did you sleep last night ? » :

« My girl, my girl, don’t lie to me
Tell me where did you sleep last night
In the pines, in the pines
Where the sun don’t ever shine
I would shiver the whole night
through ... »

« Ma chérie, ma chérie
ne me mens pas
Dis-moi, où étais-tu la nuit dernière ?
Dans les pins, dans les pins
Là où le soleil ne brille jamais
Je frissonnerais la nuit entière... »

Cette chanson folk américaine remontant aux années 1870 a été interprétée par de nombreux artistes et popularisée auprès d’une nouvelle génération par le groupe de musique grunge Nirvana qui la joua pour la première fois lors d’un concert en 1993.

Perpetuum mobile

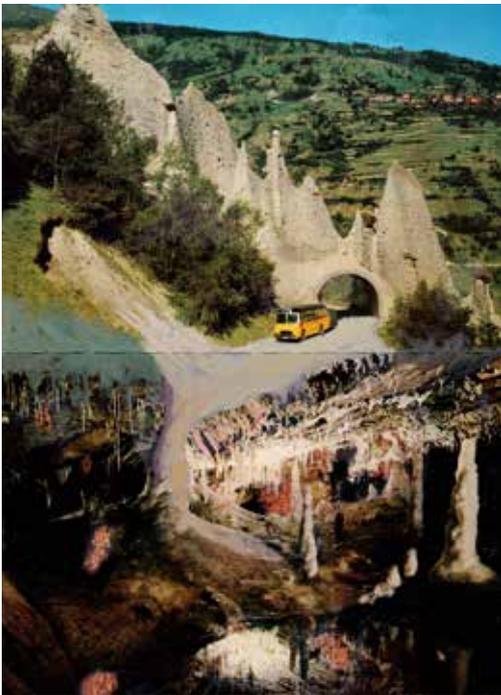
Perpetuum mobile 1, 2 et 3, 2016.

Meubles, barres d’acier, systèmes d’attaches et câbles, moteurs, dimensions variables. Dessin préparatoire. Production MAC VAL - Musée d’art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2016.

L’expression *perpetuum mobile* signifie « mouvement perpétuel » en latin.

En musique, elle désigne un morceau qui peut se répéter indéfiniment. C’est aussi le titre d’une œuvre pour orchestre écrite en 1963 par le compositeur estonien associé au mouvement de musique minimaliste Arvo Pärt (1935).

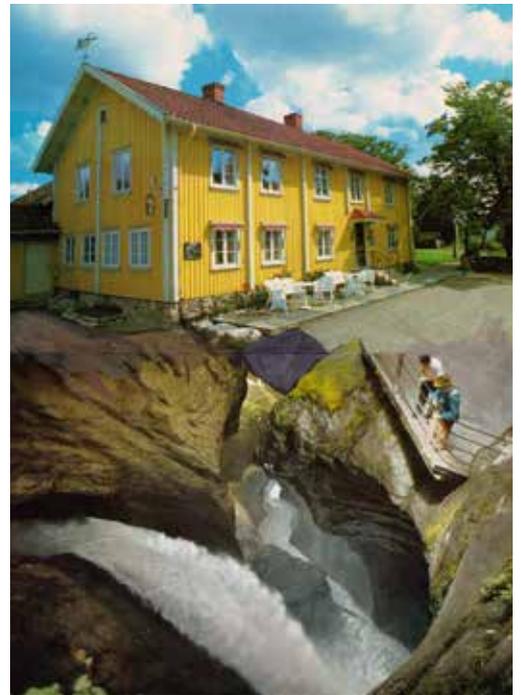
En littérature, c’est à la fois une nouvelle d’Anton Tchekhov (1860 -1904) parue pour la première fois en mars 1884, dans la revue russe *Les Éclats*, et une œuvre littéraire de science-fiction écrite par Paul Scheerbart (1863-1915) en 1910. Cet écrivain, dessinateur et humoriste allemand passa deux ans de sa vie à tenter avec succès de réaliser un mobile dont le mouvement serait perpétuel. C’est de cette expérience qu’il rend compte dans ce texte.



1



2



3



4



5

Œuvres exposées

1 *L'excursion*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234×176 cm. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. 2 *Suspense*, 2006. Feu artificiel, jerrican, alimentation électrique, 31×25×52 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin. 3 *La maison jaune*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234×176 cm. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. 4 *La Tempête*, 2011. Arbre, terre, fauteuil, 500×350×270 cm. Production CCC OD Tours. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo François Fernandez © CCC Tours. 5 *Éclair*, 2007. Système électrique, plastique, métal, ampoules, 253×223×10 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour.



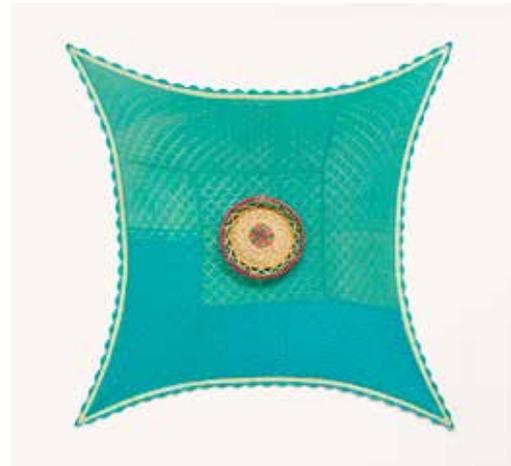
6



7



8

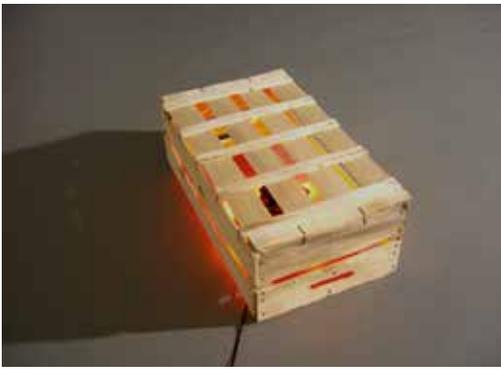


9

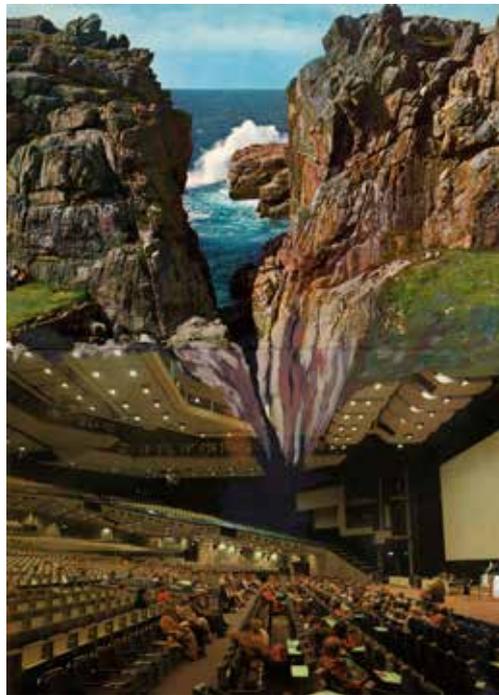


10

6 *Bonne nuit les petits*, 2008. Lettres en bois peint, lumières et cabochons multicolores, chenillard, 70×750×15 cm. Collection FRAC Alsace, Sélestat. Photo © Marc Damage. 7 *Le Déguisement 1*, 2010. Costume, patère, 160×23 cm, 1/3. Collection agnès b. Photo © Florian Kleinfenn. 8 *Mirage*, 2009. Parasol, boules de Noël, fil argenté, 200×200×200 cm. Collection Famille Servais, Bruxelles. Photo © Pierre Ardouvin. 9 *Le Mandala (un jour sans nuage)*, 1995. Laine, osier, 160×160 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florian Kleinfenn. 10 *Élagage*, 1995. Sapin synthétique taillé, 160×150 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Jean-François Rocheboz.



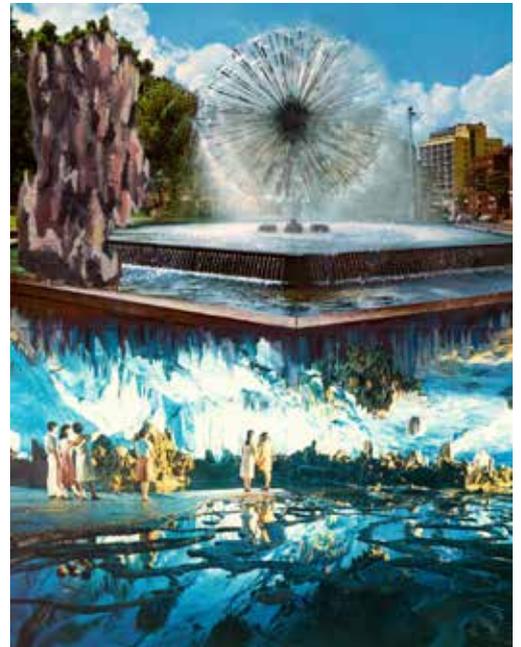
11



13



12



14



15

11 *Petit feu (2)*, 2006. Cagette en bois, ampoules scintillantes, 40×60×25 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 12 *Desert Storm*, 2014. Bois, pierres, bureau d'écolier, 120×80×100 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 13 *La conférence*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234×176 cm. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. 14 *La vision*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234×176 cm. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. 15 *Ohlala*, 2013. Portique de jeu, sculpture de dent agrandie, 450×350×600 cm. Production CRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo Florent Gadin © CRAC Sète.



16



17



18



19

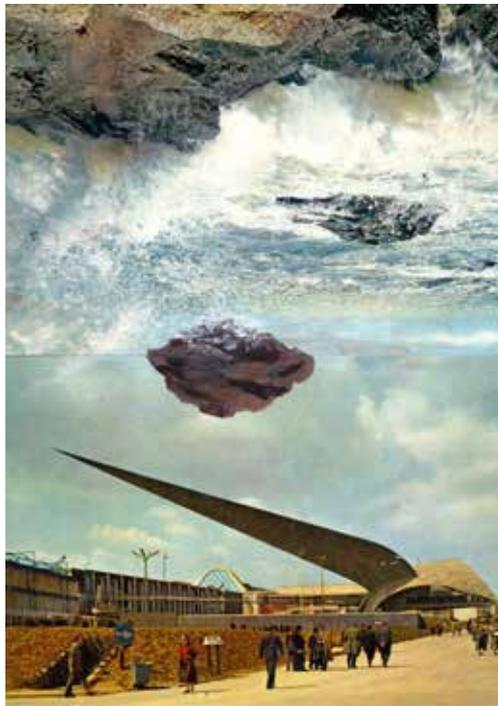


20

16 *Elephant Man*, 2008. Cheminée en médium, feu électrique, vase en céramique, buste modelé en plastiline peint, 125×125×38 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 17 *Manteau troué*, 1996. Manteau de laine, fusil, cintre, 220×220×100 cm. Collection Gérard Mavalais et François Michel. Photo © Pierre Ardouvin. 18 *Au théâtre ce soir*, 2006. Matériaux mixtes, 305×525×555 cm. Collection Lafayette Anticipation — Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 19 *Les Corneilles*, 2011. Aquarelle et crayon sur papier, 120×160 cm. Centre national des arts plastiques. Inv. Fnac n° 2013-0179. Photo © Pierre Ardouvin. 20 *Soleil couchant*, 2005. Altuglas, réglette fluorescente, 120×150 cm. Collection privée. Photo © Pierre Ardouvin.



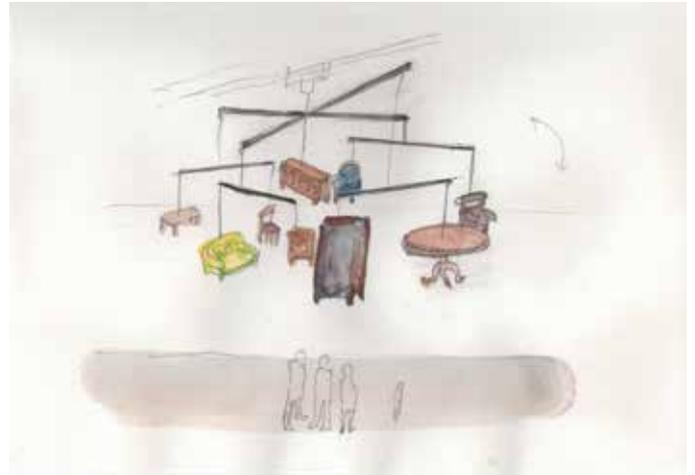
21



22



23



24



25

21 *Ruisseau*, 2005. Rochers artificiels en plastique, bois, pompe à eau, 720×130×80 cm. Collection Lafayette Anticipation — Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 22 *La flèche du progrès*, 2016. Série « Écran de veille ». Impression sur toile, résine, paillettes, cadre, 234×176 cm. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Pierre Ardouvin. 23 *Aube de l'odyssée*, 2015. Pneu de tracteur, toboggan, boule à facettes, 103×124×103 cm. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 24 *Perpetuum mobile 1, 2 et 3*, 2016. Meubles, barres d'acier, systèmes d'attaches et câbles, moteurs, dimensions variables. Dessin préparatoire. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. 25 *Bettina*, 2016. Planeur de type Janus B, peinture noir mat, 862×1820×150 cm. Dessin préparatoire. Production MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.



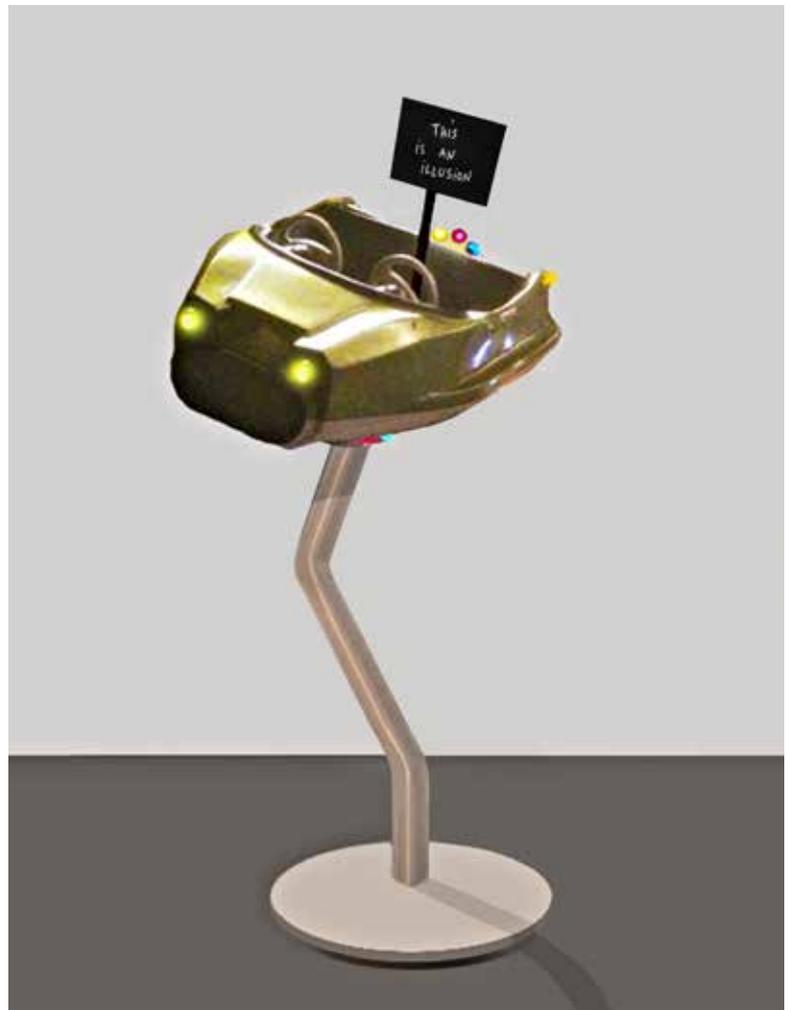
26



27



28



29

26 *Les quatre saisons*, 2010. Plateau tournant, canapés, guirlandes de fanions multicolores, hauteur: 235 cm, diamètre: 386 cm. Bande son: « *Les 4 saisons* » d'Antonio Vivaldi, par Louis Kaufman, Henry Swoboda, Orchestre à cordes Musical Masterpiece (1947). Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Florent Kleinfenn. 27 *Le bonhomme de neige (4)*, 2007. Résine, 160×167×177 cm, 4/5. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Photo © Pierre Ardouvin. 28 *The future is going to be boring (J.G. Ballard)*, 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 240×140 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. 29 *This is an illusion (Philip K. Dick)*, 2016. Socle sur pied, finition acier brossé, éclairage clignotant, cabochons colorés, 180×125 cm. Simulation. Courtesy Pierre Ardouvin & Praz-Delavallade, Paris. Pour toutes reproductions des œuvres de Pierre Ardouvin: © ADAGP, Paris 2016.

Pierre Ardouvin est né en 1955.

Il vit et travaille à Paris.

www.pierreardouvin.com

Ouvrages sur l'artiste disponibles au
Centre de documentation du MAC VAL

Monographies et expositions personnelles

Désanges, Guillaume, *Pierre Ardouvin : Eschatologic Park*, Dijon, Les Presses du réel, 2010. 264 p.

Giquel, Pierre, *Pierre Ardouvin*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 2000. n.p.

Guislain, Clara, *Helpless, Pierre Ardouvin : du 28 juin au 22 septembre 2013*, Sète, Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, 2013. 31 p.

Wetterwald, Elisabeth, *Pierre Ardouvin : déjà vu*, Paris, Galerie Chez Valentin, 2004. 128 p.

Expositions collectives (sélection)

Auger, Sophie, *Ever living ornament*, Vélizy-Villacoublay, Micro Onde - centre d'art contemporain de l'Onde; Versailles La Maréchalerie - centre d'art contemporain; Paris, B42, 2012. 154 p.

Bordaz, Jean-Pierre, *Le Prix Marcel Duchamp 2007*, Clermont-Ferrand, Un, deux... quatre éditions, 2007. 48 p.

Carlotti, Barbara, Clerc, Thomas, Darrieussecq, Marie, et al. *Itinéraire bis*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2011. 2 vol. (102 - 47 p.)

Denan, Pierre, *2860 grams of art*, Paris, M19, 2007. n.p.

Fabre Alexia, *Parcours #3 2009/2010 : Je reviendrai*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009. 176 p.

Fabre, Alexia, *Parcours #4 2010/2011 : Nevermore*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2010. 169 p.

Lamy, Frank, *Let's dance*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2010. 213 p.

Muhlen, Kevin, *Ceci n'est pas un casino*, Luxembourg, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, 2010. 177 p.

Poret, Jérôme, *1998-2003 au Transpalette*, Bourges, Emmetrop, 2004. 176 p.

Quentel, Judith, *Au pied de la lettre : Domaine départemental de Chamarande, centre d'art contemporain*, Evry, Conseil général de l'Essonne, 2009. 165 p.

Vasseur, Bernard, *La ville, vues d'artistes*, Paris, Cercle d'art, 2010. 63 p. (Découvrons l'art : XX^e siècle)

Vidéos

Bergmeier, Antonie. *A propos de "L'île" - A propos de "Holidays" : entretien avec Pierre Ardouvin*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009. 1 DVD (13 mn 25, 12 mn 25)

Consultable sur place uniquement

Documents numériques

(visibles soit en ligne soit sur le portail documentaire)

Dossier artistique « Pierre Ardouvin ». Galerie Chez Valentin (édité le 01/01/2007)
Visible sur le portail documentaire

Fiches pédagogiques et dossiers de presse : « Pierre Ardouvin, La foule », [exposition, FRAC Alsace, 13 juin au 23 août 2009]

Source : <http://www.culture-alsace.org/exposition-pierre-ardouvin,18344,fr.html>

Également visible sur le portail documentaire

Dossier de presse. « Chttt.... Le merveilleux dans l'art contemporain. » [exposition, Crac Alsace, 08 février-10 mai 2009]

Visible sur le portail documentaire

Dossier de presse. « Pierre Ardouvin, La fin du monde », [exposition, Villa du Parc, 05 décembre 2008 _ 21 février 2009] (édité le 01/11/2008)

Visible sur le portail documentaire

Dossier de presse. « Paysages divers : Pierre Ardouvin, Valère Costes, Herman de Vries, Bertrand Lamarche, Glenda Leòn, Paul Pouvreau, Nathalie Wetzels » [exposition, 23 novembre 07 _ 26 janvier 08]

Dossier de presse. « Pierre Ardouvin : la maison vide » [exposition, CCC, Tours, 9 avril-4 septembre 2011]

L'équipe des publics

Responsable des publics

et de l'action culturelle
Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et

partenariats éducatifs
Pauline Cortinovic
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovic@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean, professeur
relais de la DAAC du rectorat
de l'Académie de Créteil, accom-
pagne la réflexion de l'équipe
des publics pour un accueil
adapté aux publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Catalogue de l'exposition
« Pierre Ardouvin »

Textes de Bruce Bégout, Xavier

Boissel, François Bon, Sophie
Divry, Célia Houdart, Lorent Idir,
Hélène Villovitch, Alexia Fabre,
Frank Lamy

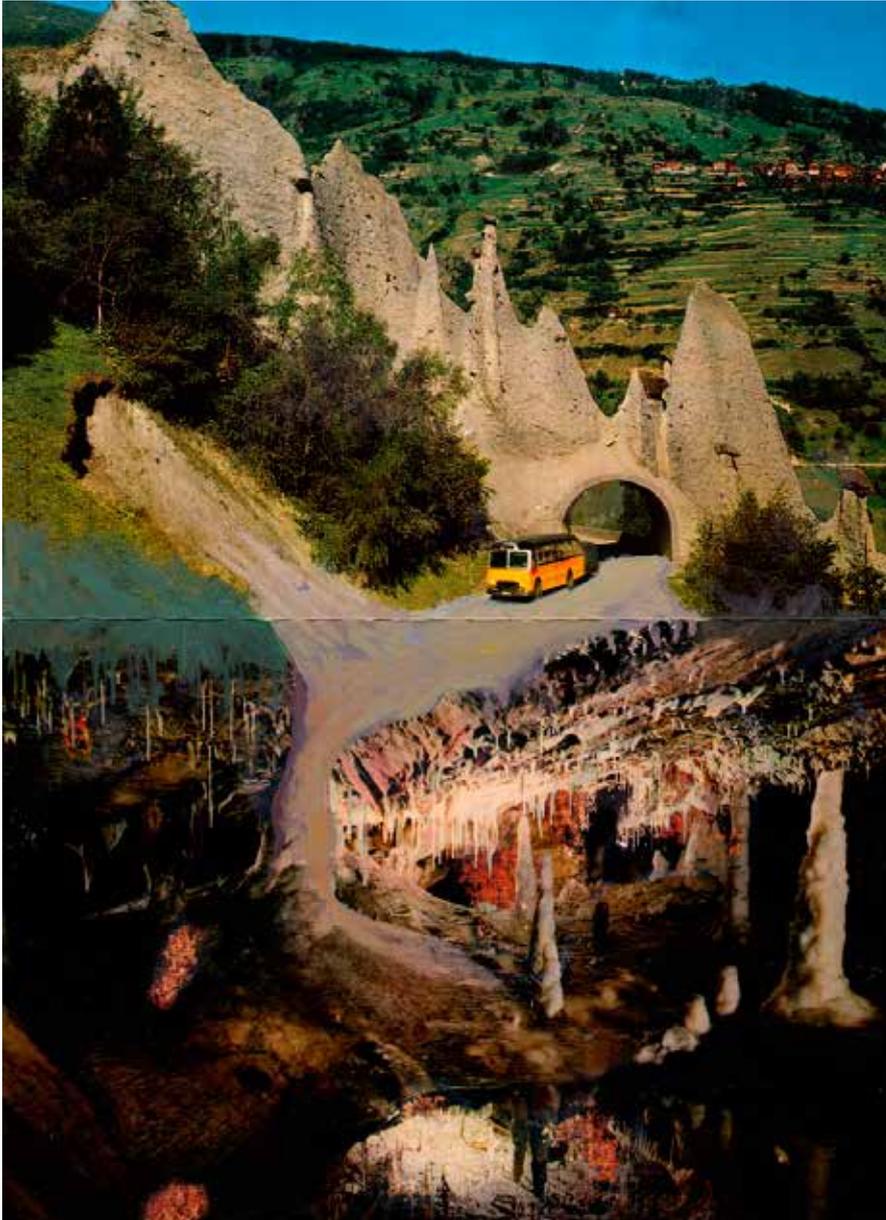
MAC VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

Place de la Libération 94400
Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr



MAC VAL



Pierre Ardouvin, *L'excursion*,
2016. Série «Écran de veille».
Impression sur toile, résine, pail-
lettes, cadre, 234 x 176 cm.
Production MAC VAL - Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Pierre Ardouvin. © Adagp,
Paris 2016.