

Dossier
éducatif :

Exposition
MYTHOLOGIES

AMÉRICAINES

Du 13 octobre 2023 au 19 février 2024

Bourse
de Commerce
Pinault
Collection

Bienvenue à la Bourse de Commerce — Pinault Collection,

inaugurée le 22 mai 2021, un musée où s'expose la collection constituée par François Pinault depuis près de cinquante ans. Pour donner à voir et à comprendre l'art de notre temps, à travers le regard du collectionneur, la Bourse de Commerce — Pinault Collection présente des expositions, des événements, des performances, des conférences, des projections... Il y a toujours quelque chose à voir, à entendre, et cela tout au long de l'année.

Vous êtes invités à découvrir un point de vue singulier et engagé sur l'art des années 1960 à nos jours. La Bourse de Commerce propose pour tous les publics des parcours, des documents pédagogiques, une application d'aide à la visite gratuite et sans téléchargement, et l'attention bienveillante de médiateurs-conférenciers présents dans le musée.

Les visites et ateliers mis en place pour les groupes dans un cadre éducatif (scolaires et périscolaires, étudiants, champ social et accessibilité) reposent sur l'expérience des œuvres et sur le développement d'une qualité du regard. Sensibles, intuitifs, aiguisés, analytiques ou synthétiques, ces regards sont un point d'appui pour des expérimentations collectives: trouver les mots pour décrire les œuvres, découvrir des postures pour regarder, entendre ou percevoir, chacun à sa façon.

Quelle que soit votre structure, vous êtes les bienvenus pour une exploration de la Bourse de Commerce et des expositions de Pinault Collection, accompagnés par notre équipe de médiation dans le cadre de visites guidées, d'ateliers ou d'une visite autonome dont le parcours sera conduit par vos soins.

Faisant suite à l'exposition de la Bourse de Commerce — Pinault Collection intitulée « Avant l'orage » traitant du dérèglement climatique et de nos façons d'être-au-monde, la nouvelle saison d'exposition « Mythologies américaines » présente le travail de quatre artistes américains de générations différentes. Chacun à leur manière, ces artistes livrent — dès les années 1960 pour Lee Lozano, les décennies 1970-1980 pour Mira Schor et Mike Kelley, et 2010-2020 pour Ser Serpas —, un œuvre à la fois intime et collectif. Ensemble, ils dressent un portrait acerbe de l'Amérique du Nord et de ses mythes, avec autant d'autodérision que de profondeur, de dureté que de poésie.

Nous vous invitons à suivre les ouvertures et fermetures des salles d'exposition: <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce>

Sommaire

01. Explorer la Bourse de Commerce accompagnés par un médiateur culturel	03
Les visites guidées « éducation »	03
Les ateliers « éducation »	04
Autres offres de visites guidées	04
02. Guider son groupe en toute liberté	05
<u>Lee Lozano – Strike</u>	06
La mécanique de Lee Lozano	06
Le sexe comme sujet et objet d'émancipation	07
Acte radical de contestation : la grève	08
<u>Mira Schor – Moon Room</u>	09
La peinture comme manifeste	09
Des robes et des masques : la panoplie féministe de Mira Schor	10
Écriture, effacement, recouvrement	11
<i>Genius loci</i> , l'esprit du lieu selon Mira Schor	12
<u>Ser Serpas – I fear (j'ai peur)</u>	13
Inquiétante étrangeté	13
Le fugitif, le transitoire et le contingent chez Ser Serpas	14
<u>Mike Kelley – Ghost and Spirit</u>	15
Mike Kelley, un style : « The uncanny » (l'inquiétante étrangeté)	15
Half a man : fantôme ou super-héros ?	17
« Destroy all monsters ». Secouer les mœurs de la société américaine, parodier les pratiques	21
Home, sweet home... Le nid, l'univers domestique et l'école : des espaces inquiétants	24
Pas-sages : enfance et adolescence chez Mike Kelley	27
Mémoire, matière, espace	29
03. Biographies	31
Mike Kelley	31
Lee Lozano	32
Mira Schor	32
Ser Serpas	33
04. Ressources pédagogiques	34
Les ressources en ligne	34
Les outils de médiation digitale	34
05. Nous avons hâte de vous accueillir	36
Informations pratiques	36
Les tarifs des groupes éducation	37
Venir au musée	38

01. Explorer la Bourse de Commerce accompagnés par un médiateur culturel

LES VISITES GUIDÉES « ÉDUCATION »

Les grandes thématiques traversant les expositions sont abordées par les médiateurs-conférenciers lors de visites guidées favorisant une participation active du groupe.

Les médiateurs-conférenciers s'appuient sur les œuvres exposées pour engager des discussions, enclencher des expérimentations collectives, éduquer le regard et libérer la prise de parole. Ces visites sont aussi le moyen de se familiariser avec des éléments fondamentaux de l'histoire de l'art, du point de vue des termes et des sujets comme des mouvements historiques.

D'une durée de 1h15, elles s'adressent aux publics du champ scolaire ou étudiant comme aux groupes du champ social ou en situation de handicap. Conçues en regard des objectifs pédagogiques de l'Éducation nationale, elles peuvent être adaptées à chaque niveau et à chaque classe d'âge, depuis la maternelle (3-6 ans), la primaire (6-11 ans), le collège (11-14 ans), le lycée (15-18 ans) jusqu'à l'enseignement supérieur.

L'Archi-visite

Vue de l'extérieur, dessinant un cercle parfait, unique dans le paysage parisien, la Bourse de Commerce est un « ovni architectural ». Décollage immédiat : cette visite vous propose un étonnant voyage à travers les cinq siècles d'histoire et de transformations architecturales du bâtiment. Découvrez « le palais de la reine », « le garde-manger de la ville », « le magasin mondial », « le musée d'art contemporain » et observez tous les éléments qui composent cette architecture singulière.

Le Tour des expositions

Peintures, sculptures, vidéos, photographies, œuvres sonores, installations : s'intéressant aux œuvres qui font déjà l'histoire de l'art contemporain comme aux artistes les plus émergents, la collection offre un regard sur l'art de notre temps. Cette visite guidée vous invite à faire le tour des expositions du moment et vous propose, en pratiquant l'observation active, de partager votre expérience face aux œuvres.

On est où ?

D'où viennent les œuvres d'art ? Qui choisit de les exposer ? Comment les installe-t-on ? Qu'est-ce qu'un cartel ? Une visite pour répondre à toutes ces questions et entrevoir le fonctionnement d'un musée.

La visite contée (3-5 ans) « Esprit farceur, es-tu là ? »

Venez découvrir l'histoire d'un petit esprit farceur qui décide un beau jour de s'aventurer vers une destination inconnue : un musée d'art contemporain. Il y découvre des univers surprenants et inoubliables. Au cours de son exploration, il rencontre d'autres esprits qui vont lui transmettre... le plus beau des messages.

Cette visite contée propose un éveil à l'art en suivant le fil d'un récit amusant et tout en rythme. Au cœur des expositions, les enfants partent à la rencontre des œuvres et de tous les imaginaires qu'elles projettent.

LES ATELIERS «ÉDUCATION»

Conçus en lien avec les expositions, les ateliers invitent les jeunes visiteurs à explorer la création contemporaine par le regard et la pratique.

D'une durée de 1h30, ces ateliers s'adressent aux groupes d'enfants de 6 à 12 ans, du champ scolaire comme du champ social et de l'accessibilité.

L'atelier «Archi» (1h30) « L'archi donne le tournis »

Cet atelier propose aux enfants de découvrir l'architecture de la Bourse de Commerce à travers leurs sensations physiques, sonores ou visuelles. Après une visite ludique abordant le bâtiment sous le prisme de leurs ressentis et de leurs émotions, les enfants réaliseront une petite maquette comme une boîte à trésors ou à souvenirs, donnant forme à leur expérience au musée.

L'atelier «Expo» (1h30) conçu par l'artiste Tarek Atoui

« La Ruche: sur la vibration et la résonance » jusqu'au 22 décembre.

Mis en lien avec l'exposition de Mike Kelley, l'atelier conçu par l'artiste Tarek Atoui invite les enfants à jouer des instruments de manière détournée et créative. Il les initie à la notion de vibration, au son qui voyage dans l'air et dans différents matériaux aux qualités sonores étonnantes. En combinant des instruments de percussion, des éléments organiques, avec des objets quotidiens, motorisés et vibrants, les enfants construisent un paysage sonore collectif qui interagit avec son espace et son environnement.

« Le Moulin: Rotation et cycles » jusqu'au 9 février.

Mis en lien avec l'exposition de Mike Kelley, l'atelier conçu par l'artiste Tarek Atoui initie les enfants aux pratiques des DJs et des platines, ainsi qu'aux idées de bouclage et de séquençage utilisées dans les musiques électroniques et informatiques. À travers l'utilisation de moteurs mécaniques et d'objets trouvés, les enfants expérimentent la rotation, les éléments qui tournent et produisent des sons répétitifs et non répétitifs. L'atelier se conclut par une session d'écoute collective et d'improvisation avec la création d'un paysage sonore évoquant les moulins à vent tournant.

AUTRES OFFRES DE VISITES GUIDÉES

Pour le public individuel en visite à la Bourse de Commerce

Le Tour de la Bourse de Commerce (1h15)

Cette visite guidée vous invite à une découverte des expositions du moment. Elle met également en lumière toutes les beautés historiques de la Bourse de Commerce: ses grands décors restaurés, ses vestiges préservés, en dialogue avec l'intervention radicale et méditative de Tadao Ando.

Pour les groupes d'adultes en visite à la Bourse de Commerce

Le Tour des expositions, à la rencontre des œuvres et des artistes (1h15)

Après une introduction retraçant l'histoire et l'architecture du bâtiment emblématique de la Bourse de Commerce, cette visite guidée vous invite à une découverte des expositions du moment. En proposant des points de vue, elle favorise la rencontre avec une sélection d'œuvres et une première approche de leurs créateurs.

Le Parcours architectural, à la rencontre de l'histoire et de l'architecture (1h15)

Faites un voyage dans l'histoire du monument au fil d'un parcours architectural. Dans l'édifice et ses alentours, cette visite, à travers cinq siècles d'architecture, met en lumière les beautés historiques de la Bourse de Commerce et de ses grands décors, en dialogue avec l'art radical de Tadao Ando, l'un des architectes de sa transformation contemporaine.

02. Guider son groupe en toute liberté

Visitez aussi la Bourse de Commerce — Pinault Collection en autonomie avec vos groupes. Retrouvez les grandes thématiques traversant l'exposition « Mythologies américaines » ainsi que des ressources pédagogiques et les biographies d'artistes afin de vous permettre de préparer au mieux votre visite.

Un vent de rébellion se lève sur la Bourse de Commerce–Pinault Collection avec la nouvelle saison « Mythologies américaines » qui invite Lee Lozano, Mira Schor et Ser Serpas à dialoguer avec l'œuvre protéiforme, profonde et insolente de Mike Kelley. Ces quatre artistes, tous États-Uniens mais de générations différentes, déconstruisent les stéréotypes et l'imaginaire de leur culture, ou s'en moquent avec ironie, afin de mettre en lumière les failles, les zones d'inconfort et de réinterroger les fondements de la société américaine.

Dans le titre dévolu à cette saison résonnent les *Mythologies* (1957) de Roland Barthes qui proposaient une lecture de la société française à travers le prisme d'objets, de matériaux ou de figures archétypales caractéristiques de l'époque naissante de la société de consommation (la nouvelle Citroën, les saponides et détergents, le plastique, Greta Garbo/Audrey Hepburn...). L'exposition de La Bourse de Commerce prolonge cette démarche sociologique tout en dépassant le constat, en proposant des œuvres fortes, qui s'appuient sur les contre-cultures. Ces œuvres (dessins, installations, sculptures, performances, film, masques...) bousculent le regard pour justement déstabiliser les normes établies par la société depuis l'après-guerre, mais aussi par les différentes instances du monde de l'art.

Malgré des contextes de création différents pour ces quatre artistes, les années 1960 pour Lee Lozano, les décennies 1970-1980 pour Mike Kelley et Mira Schor, et les années 2010-2020 pour Ser Serpas, tous se retrouvent dans leur radicalité, dans l'expérience intime de l'art qu'ils exhibent et qui, pourtant, se développe au collectif. Tous ces artistes interrogent les histoires mineures et parallèles à celles normées et figées par la société et les institutions qui la régissent; elles et il s'attachent à démontrer les formes de conditionnements de nos actes et de notre façon de nous définir, commandés par l'école, la religion, la télévision, ou éclairent encore l'invisibilité des femmes dans le milieu artistique. Leurs travaux désarticulent férocement les convenances, sans être privés d'humour et de poésie.

Outre les sujets de société qui les rassemblent et qui dépassent leur contexte d'apparition, il existe d'autres points communs à ces artistes: une représentation crue de la sexualité, des corps fragmentés comme des identités dispersées, insondables, fantomatiques, la recherche d'un suprasensible, d'une entité qui dépasserait notre condition, et la conscience aigüe des illusions perdues.

Ces visions désenchantées du monde, ancrées dans les années 1960 jusqu'à nos jours, font des matériaux récupérés et abîmés, du sale et du trash, leur vocabulaire de prédilection. La fragilité, l'instabilité et le dérisoire sont les modalités d'expression de ces travaux qui renient la doxa, cet ensemble d'opinions communément admises sur le bon comportement social.



Écoutez l'audiocommentaire d'Emma Lavigne



LEE LOZANO **Strike**

Galerie 2, rez-de-chaussée



Lee Lozano, *No title (Toilet Lid)*, 1962-1963, huile sur bois, 37,5 x 33,5 x 2 cm, Pinault Collection.
Courtesy de Hauser & Wirth ©The Estate of Lee Lozano.

Lee Lozano (née en 1930 et décédée en 1999) est une dessinatrice et peintre, formée à Chicago. Aujourd'hui quelque peu oubliée, elle a pourtant été une icône des milieux activistes new-yorkais des années 1960-1970. Lee Lozano a fréquenté les artistes Carl Andre, Joseph Kosuth, Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt, Vito Acconci ou encore Dan Graham : des noms que l'histoire de l'art, majoritairement écrite par des hommes, a choisi de retenir.

LA MÉCANIQUE DE LEE LOZANO

Lee Lozano s'oppose farouchement à l'idéal de la classe bourgeoise américaine, qui confère à la femme un rôle très circonscrit et réducteur (objet de désir puis de reproduction qui veillera à l'équilibre du foyer), et déconstruit l'*American Way of Life* en refusant les présupposés accordés à la féminité. Pour cela, elle s'attaque aux représentations de la masculinité.

De 1960 à 1971, à contre-courant du pop art attractif, lisse, qui véhicule une image positive de la société de consommation et de la culture américaine, et évoluant à mi-chemin entre l'art conceptuel (qui repose non plus sur l'esthétique, mais sur le concept de l'œuvre) et l'art minimal (fondé sur une économie de moyens et produisant des objets tridimensionnels de forme abstraite et géométrique, souvent répétée en série), Lee Lozano développe un langage singulier qui se plaît à retourner contre eux les principes de ces mouvements artistiques ayant fait la gloire de l'art américain.

À la prédominance masculine dans les milieux intellectuel et artistique, Lee Lozano répondra par des dessins érotisant des objets considérés comme virils, car techniques, durs et froids (série *No Title*, 1962-1964) ; c'est ainsi que vis, marteaux, vilebrequins, scies, clés à molette – ces outils qui l'entourent dans son atelier et font partie de son quotidien – se transforment en objets phalliques. Le corps masculin est associé à une machine et à son implacable mécanisme. C'est ce que mettait déjà en relief le peintre français Francis Picabia en 1915 dans ses dessins « mécanomorphes » à la précision d'ingénieur (*Voilà la femme*, 1915), donnant à voir l'union du piston et du cylindre creux. Lee Lozano reprend cette dynamique primaire des corps qu'elle s'approprie pour renverser ordre et pouvoir phallocratiques.

Le ridicule non dénué de violence qui traverse ces associations visuelles explicites, sans parler de la dimension scatologique de certaines (*No Title*, 1962-1963), annonce le graphisme pop des artistes américains Claes Oldenburg et Tom Wesselmann: les objets détournés, quasi personnifiés, qui viennent pénétrer des orifices représentés par des boulons, miment les affrontements des champs d'action du masculin et du féminin. En réalité, ces objets renvoient au corps féminin objectifié et réduit à des fragments (seins, bouche, fessier, pubis) par la société de consommation que le pop art a élevé en emblèmes de la sexualité et que raille Lee Lozano. Pour les mêmes raisons, elle transgresse les codes de la peinture surréaliste façon René Magritte (*ass-kisser*, 1962) ou biomorphique façon Hans-Jean Arp ou Pablo Picasso (*No Title*, 1962).

Mais c'est aussi l'irrévérence de Marcel Duchamp (1887-1968, artiste majeur d'origine française et naturalisé américain en 1955) que rappellent ces dessins sexués: comment ne pas déceler en effet dans plusieurs d'entre eux, indifféremment nommés *No Title*, les curieux objets de Duchamp que sont *Not a Shoe* (1950), *Feuille de vigne femelle* (1950-1951) et *Coin de chasteté* (1954-1963), tous reliés à *Étant donné: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage* (1946-1966), puisqu'il s'agit de « morceaux choisis » tirés de la célèbre installation de Duchamp et résultant d'un moulage du sexe du modèle.



Lee Lozano, *No title*, 1963-1969. Courtesy de Hauser & Wirth ©The Estate of Lee Lozano.
 Vue de l'exposition «Strike» de Lee Lozano, Pinacoteca Agnelli, Turin (Italie), 2023. Photo: Sebastiano Pellion di Persano

LE SEXE COMME SUJET D'ÉMANCIPATION

Une huile sur toile au même titre indéfini, *No Title* (1962), est bel et bien une citation à plusieurs strates: faisant référence autant à *Étant donné* (1946-1966) de Marcel Duchamp qu'à *L'Origine du monde* (1866) du peintre réaliste Gustave Courbet (1819-1877) pour la pose aux cuisses largement ouvertes du modèle, Lee Lozano joue des associations formelles en transformant une vulve en fente dans laquelle une pièce de monnaie est sur le point d'être insérée. La monnaie (*coin* en anglais) rejoint donc le « con » (appellation vulgaire pour désigner le sexe féminin) par l'étymologie que ces deux mots partagent, à savoir « cunnus » qui désigne la forme d'un coin. C'est cette iconographie de la féminité vaillante et combattante que réactiveront par leurs performances certaines artistes en exposant leur sexe, telles l'Autrichienne Valie Export (*Genital Panic*, 1969) et la Française Orlan (*Le Baiser de l'artiste*, 1977), afin de dénoncer le cliché de la femme facile, objet du désir masculin, et rappeler que les femmes doivent être à l'avant-garde des luttes.

À ce moment de la pensée féministe où la question de l'orgasme féminin est un véritable sujet, Lee Lozano s'amuse de ces raccourcis formels immédiatement reconnaissables, qu'elle complète de nombreux écrits. Ces petits carnets remplis de notes personnelles, sur sa vie sexuelle notamment, sont considérés comme des œuvres à part entière pour leur esthétique percutante et parce qu'ils renferment des protocoles d'action. Le langage fait partie de l'œuvre de Lee Lozano : elle s'amuse du double sens des mots (*No Title* — « *he gave her a good screwing he said* », 1962) et décline en peinture une série de verbes à l'infinitif (*Clamp*, 1965; *Cram*, 1965; *Swap*, 1966; *Crook*, 1968) qui évoquent des actions techniques, mais ont aussi une connotation sexuelle.



Lee Lozano, *No title*, 1962. Collection privée.

Courtesy de Hauser & Wirth ©The Estate of Lee Lozano. Vue de l'exposition «Strike», Pinacoteca Agnelli, Turin (Italie), 2023
Photo: Sebastiano Pellion di Persano

ACTE RADICAL DE CONTESTATION: LA GRÈVE

Bien qu'elle soit membre de l'Art Worker's Coalition et soutenue par Lucy Lippard, éminente représentante de la critique féministe aux États-Unis, Lee Lozano prend, à la fin des années 1960, des décisions radicales qui l'amènent vers l'effacement de sa personne. En 1969, avec *General Strike Piece*, elle se retire volontairement de la scène artistique new-yorkaise puis, en 1971, décide brutalement de couper tout lien avec les femmes dans une démarche de dénonciation de la domination masculine sur le monde de l'art et sur la société en général : *Decide to Boycott Women* sera son œuvre testamentaire. Elle avait choisi, dans un « rejet de la destinée traditionnelle d'une femme américaine issue de la classe américaine », de se faire appeler par un prénom neutre, « Lee », alors que née Lenore, et souhaitera, au milieu des années 1970, être nommée « E ». Décédée en 1999 à Dallas, elle y a été enterrée, à sa demande, avec une pierre tombale dépourvue d'inscription.



Écoutez l'audiocommentaire des commissaires de l'exposition :



Exposition en collaboration avec la Pinacoteca Agnelli (Turin).
Commissariat : Sarah Cosulich et Lucrezia Calabrò Visconti.

02. Explorer la Bourse de Commerce — Pinault Collection
en autonomie

MIRA SCHOR Moon Room

Studio, niveau -2



Mira Schor, *Time/spirit (New Red Moon Room)*, 2022. Acrylique, huile, pastel et encre sur toile. 182,9 × 269,2 cm. Pinault Collection. Photo: Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et Marcelle Alix, Paris.

Le Studio de la Bourse de Commerce convie le visiteur à une expérience sensible et déstabilisant les repères : dans un espace aux murs et au sol blancs semblent flotter, comme en suspension dans le temps, des masques et des robes, ainsi qu'une peinture qui saisit d'emblée le regard.

Cet ensemble intrigant et poétique est l'œuvre de Mira Schor, artiste et écrivaine américaine née en 1950, qui travaille à New York. Élève du programme féministe des artistes Miriam Schapiro et Judy Chicago à la CalArts (Los Angeles), elle a tôt fait de conjuguer art avec militantisme et de mêler l'intime au politique dans son œuvre. Mira Schor est connue pour sa défense de la peinture figurative, ses recherches sur la matérialité de ce médium alternant réflexion sur le corps et le genre, et sa représentation par le langage : écriture et figuration humaine sont en effet les deux pôles de son travail.

Les œuvres assemblées ici articulent ces aspects politique et esthétique, et permettent de retisser un lien dans le parcours de l'artiste en faisant dialoguer des pièces jamais montrées ensemble.

LA PEINTURE COMME MANIFESTE

Ce n'est qu'à partir des années 1980 que Mira Schor affronte la peinture à laquelle elle se refusait jusque-là parce qu'il s'agissait du médium par excellence des Beaux-Arts. Mais c'est un langage pictural très différent des codes classiques de son époque qu'elle emploie. Comme elle le confie en 1992 dans le magazine *Wet*, c'est « précisément l'intersection du visuel, de la sexualité et l'impulsion manuelle qui [l'a] fait devenir peintre ».

La toile proposée ici, *Time/Spirit (New Red Moon Room)*, réalisée en 2022, articule ces dimensions et confère une nouvelle vibration à *Red Moon Room* dont elle est une reprise, une sorte d'autocitation dans le paysage pictural de l'artiste. En effet, Mira Schor en exécuta la première version cinquante ans plus tôt, à l'occasion de la célèbre exposition « Womanhouse », organisée en 1972 à Los Angeles par Miriam Schapiro et Judy Chicago, à laquelle elle participa alors qu'elle était étudiante.

Réactualiser une peinture ayant pour sujet le corps féminin et l'aura flamboyante de la lune, astre associé à la féminité, revient à s'interroger en tant que femme et en tant qu'artiste : c'est pourquoi, à la femme debout de 1972, répond celle, plus âgée, de 2022, non pas alanguie, à la manière sensuelle des odalisques, ces femmes de harem qui peuplent et envoûtent l'histoire de la peinture occidentale, mais étendue sur un lit et plongée dans la lecture d'un ouvrage barré du titre « Time/Spirit ». Le titre même du livre rappelle le temps qui s'est écoulé et renvoie à l'esprit d'une peinture et d'un corps féminin toujours placés sous les auspices de la lune, mais aussi, avec ironie, à cet « esprit du temps » (Zeitgeist) qu'a mis en avant la critique d'art des années 1980-1990 et dans lequel l'artiste ne s'est jamais reconnue.

Si sa peinture se plaçait en contrepoint du travail conceptuel et des performances féministes des années 1970 puis allait à l'encontre du postmodernisme des années 1980, elle est désormais en parfait accord avec les préoccupations de notre société et de l'art contemporain.

DES ROBES ET DES MASQUES : LA PANOPLIE FÉMINISTE DE MIRA SCHOR

L'artiste assume la continuité de son travail et de ses expérimentations à travers les décennies en réalisant régulièrement certains « objets », tels qu'elle les nomme : des masques et des robes faits en papier de riz. Les masques, très rarement montrés (ici pour la première fois dans une institution française), sont des œuvres de jeunesse : le premier que Mira Schor a créé était un accessoire pour un film à la fin des années 1970. D'autres ont suivi et ont été exposés de manière ponctuelle, mais une présentation de cette ampleur est inédite.

Ce qui intéresse Mira Schor, ce sont le corps, le visage, la figure humaine et sa présence, ce que le philosophe Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) nomme la corporéité, qui « n'est que la charnière du monde », en précisant que « sa pesanteur n'est que celle du monde. Elle n'est que la puissance d'un léger écart par rapport au monde ».



Mira Schor, *Mask*, 1977. Pigment sec, encre, poudre métallique, gel acrylique et vernis sur papier de riz. 31,4 × 23,7 × 0,3 cm. Pinault Collection.

Présentés chacun sous un cadre, dont l'un des bords est fixé au mur, ces masques ont la particularité de pouvoir être appréhendés des deux côtés, ce qui permet au regardeur d'en prendre, en quelque sorte, possession, et d'observer son semblable comme dans un jeu de miroir, tout en accédant de façon symbolique à l'intériorité de l'artiste qui y a apposé des annotations personnelles. Ces masques invitent à un face à face, voire un corps à corps, en même temps qu'à l'introspection.

Leur matérialité apporte une autre dimension : ces masques sont constitués d'une superposition de couches de papier de riz — matériau délicat — sur lesquelles des pigments sont déposés et se mélangent. Les yeux sont percés soit par brûlure, soit au contact de l'eau qui humidifie et fragilise le papier. Certains masques s'ouvrent tels des livres. Nombre d'entre eux ont l'écriture pour signe distinctif, comme un tatouage. Mira Schor cherche à rendre palpable le corps tout en révélant sa vulnérabilité, sa contingence. D'ailleurs, l'artiste, lorsqu'elle s'est représentée allongée dans *Time/Spirit*, a aussi dépeint son visage de façon sommaire, tel un masque posé sur ses propres traits (à la différence de ceux qu'elle peignait dans les années 1970). Le détail compte moins que la dimension physique, matérielle du corps.

ÉCRITURE, EFFACEMENT, RECOUVREMENT

L'assemblée de masques, anonymes et tous singuliers, placés à hauteur d'yeux, nous regarde : leur humanité tient dans la fragilité de leur matériau, qui agit comme une membrane entre le musée et le spectateur, entre l'intimité de l'artiste et son public. Comme un livre attend son lecteur pour résonner et vivre, chaque masque attend son visiteur pour être complété et activé. Ceci est d'autant plus vrai que Mira Schor a créé des masques-livres et qu'elle fait de l'écriture un matériau à part entière.

Ce rapport à l'écrit lui vient de ses origines. Issue d'une famille juive, Mira Schor a vu son père peintre et sa mère créatrice d'objets inclure des lettres hébraïques dans leurs œuvres. Si elle n'a pas connaissance de l'hébreu, elle a une sensibilité particulière à l'écriture de cette langue qu'elle travaille, façonne comme une image, la faisant apparaître, la recouvrant ou la cachant, à la manière des rouleaux que contiennent les *mezouzot* apposées au chambranle des portes des maisons juives ou des *meguilot* inscrites et enfouies dans les camps de concentration, près des fours crématoires, ultime témoignage et trace matérielle laissés en héritage par les victimes de la Shoah.



Mira Schor, *Mask «Little Blue»*, 1977. Pigment sec, gel acrylique et vernis sur papier de riz. 21 x 16,8 x 0,1 cm. Pinault Collection.

GENIUS LOCI, L'ESPRIT DU LIEU SELON MIRA SCHOR

Cette impression de présence fantomatique, en apesanteur, se ressent également devant les robes, fragiles silhouettes faites du même papier de riz, tenues par des épingles de tailleur — l'une des trois étant dotée de pans colorés superposés qui créent l'illusion d'une épaisseur, d'une vie intérieure. Des robes, disposées à quelques centimètres du sol, que tout un chacun pourrait revêtir en s'en approchant.

Mira Schor fait dialoguer ici, dans une sorte de sainte conversation, ses œuvres et leurs temporalités, son corps et celui du visiteur, en convoquant les absents, comme cette femme exclue et marginalisée, parlant un langage incompréhensible dans les rues de New York, qui lui a inspiré la robe un peu punk intitulée *Crazy Lady* (1978).

Mira Schor nous accueille dans le cercle de ses amis, réels ou imaginaires, dans ses récits en palimpseste, se superposant et se recouvrant les uns les autres, et nous offre la possibilité d'incarner toutes ces personnes — dont l'étymologie latine, *persona*, signifie « masque » —, et de ressentir leur histoire.

C'est aussi par cette assemblée de personnes silencieuses et translucides que Mira Schor redonne le pouvoir aux femmes: derrière l'apparente fragilité du papier de riz qu'elle sculpte à sa façon se dessine une communauté apte à se dresser contre l'injustice et l'oppression. Indéniablement, ces œuvres, ensemble, réservent une surprise qui fait leur puissance et leur capacité à émouvoir.



Mira Schor, *Dress: Crazy Lady*, 1978. Gouache, pigment sec, épingles droites et vernis sur papier de riz. 153 x 71,5 x 9,5 cm. Pinault Collection.



Écoutez l'audiocommentaire de l'artiste Mira Schor



Commissariat: Alexandra Bordes, responsable de projets au sein de Pinault Collection.

02. Explorer la Bourse de Commerce — Pinault Collection
en autonomie

SER SERPAS | fear

Galerie 3, 1^{er} étage

Figure majeure de la scène artistique actuelle, Ser Serpas réinvestit la Bourse de Commerce avec « I fear (j'ai peur) », sa première exposition personnelle en France. Cette jeune artiste, née en 1995 à Los Angeles et nourrie de multiples influences (cinéma, mode et musique), propose une peinture figurative dans laquelle le corps, offert dans son intimité et dans un cadrage très serré, tend parfois à s'effacer dans une sorte d'abstraction picturale. Après l'exposition « Ouverture » en 2021, qui avait présenté une série de petits formats, c'est dans de nouvelles dimensions que se déploie sa peinture pour cette nouvelle saison d'expositions.



Ser Serpas dans son atelier.

Courtesy de Pinault Collection. Photo: Florent Michel / 11h45.

INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

Le visiteur pénètre en Galerie 3 comme dans un grenier, avec l'impression que les choses disposées au sol et suspendues sont en attente. Ces objets trouvés (ou *found materials*) évoquent la réappropriation des rebuts et objets de seconde main par les mouvements artistiques de la première moitié du 20^e siècle (dada et surréalisme) comme de la seconde (Nouveau Réalisme et *Combines* de Robert Rauschenberg). Cependant ici, ils semblent avoir conservé la trace de leurs anciens usagers, comme si les corps que Ser Serpas observe et représente inlassablement pouvaient revenir habiter et animer ces sculptures placées çà et là dans l'espace.

Des sculptures qui sont recouvertes d'un drap, à la manière des effets personnels que nous finissons par délaisser, oublier, et que nous tenons à distance sans vraiment nous décider à nous en séparer. Si ces sculptures sont le résultat d'assemblages d'objets récupérés dans la rue et empilés de façon sensuelle, les peintures, des huiles sur toile « cendreuse » suspendues à une barre qui traverse la pièce, ont quant à elles eu pour modèle des photographies d'anciennes relations amoureuses ou de parties du corps prises avant et après une opération chirurgicale dans le but de reconstruire ou modifier une identité ou un genre, deux notions que l'artiste ne cesse d'interroger.

LE FUGITIF, LE TRANSITOIRE ET LE CONTINGENT CHEZ SER SERPAS

Il est question d'apparitions et d'évanescences dans cette peinture de corps morcelé, de présence et d'absence dans l'accumulation et l'association de ces rebuts ramassés, réinvestis puis à nouveau abandonnés. Ser Serpas interroge selon sa propre temporalité les qualités de la modernité selon Charles Baudelaire, à savoir le fugitif, le transitoire et le contingent.

Ces corps qu'elle place pêle-mêle dans un lieu transformé en grenier sont examinés de façon très rapprochée: nous en voyons des détails, mais jamais leur identité n'est dévoilée. Masculins, féminins, non binaires, ces corps ont quelque chose de flottant, d'incomplet, et tendent à se métamorphoser et à se dissoudre sous nos yeux dans l'épaisseur charnelle de leur matière picturale.



Ser Serpas, *Untitled (détail)*, 2022. Huile sur toile. Pinault Collection.
Courtesy de l'artiste et Maxwell Graham, New York. Photo Jean Yves Lacotte.

Ser Serpas remet sur le devant de la scène ce qui aurait dû être relégué au passé et donne une nouvelle dimension tant aux objets devenus rebuts qu'aux transformations du corps et aux fantômes que l'on y projette, aux zones indéterminées du désir et des réminiscences.

C'est une mosaïque d'impressions transitoires, de souvenirs troubles et troublants, d'effets dispersés, disloqués, que nous propose de traverser l'artiste: une galerie de fantômes (ou de fantômes) où le figuratif, l'abstrait, le palpable et l'indéfini s'entrelacent et nous frôlent. Ser Serpas serait cette peintre de la vie moderne actuelle.

Enfin, qu'il soit clairement représenté et assumé dans son intimité, ou totalement effacé, sinon indéterminé ou en retrait, le corps est partout. Au cours d'un DJ set conçu par Ser Serpas à l'ouverture de l'exposition le 9 septembre 2023, les assemblages disposés dans l'espace ont été agencés par des performeurs selon les suggestions de l'artiste, ainsi qu'elle l'a déjà pratiqué en 2017 au musée MoMA PS1, à New York, en confiant à des intervenants qu'elle avait recrutés et placés dans le public la tâche de créer de petites sculptures à partir de déchets qu'elle leur avait fournis. Le démontage de l'exposition fera aussi l'objet d'un DJ set performatif à la fin du mois de janvier 2024.

Les présences fugitives, sinon fantomatiques accompagnent l'artiste, dont la jeunesse a été bercée par des films d'épouvante (*The Others* (2001) d'Alejandro Amenábar est une de ses inspirations). Quelque chose d'inquiétant plane dans la galerie, on pourrait croire entendre résonner des voix...



Écoutez l'audiocommentaire de l'artiste Ser Serpas



Commissariat: Caroline Bourgeois, conservatrice en chef de Pinault Collection.

MIKE KELLEY «Ghost and Spirit»

Rotonde, galeries du 2^{ème} étage et Auditorium niveau -2



Mike Kelley, *Ectoplasm Photograph 13*, 1978/2009. Détail d'une série de 15 photographies (C-print), 35,6 x 25,4 cm. Édition de 5 (1 épreuve d'artiste).
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

Mike Kelley (1954 - 2012), originaire de Détroit et figure centrale de la scène californienne, fut simultanément musicien, performeur, dessinateur, sculpteur, peintre, metteur en scène. Il a transformé la manière de faire de l'art par une ouverture précoce à toutes les disciplines, hors des conventions. Il n'aura cessé de mettre également en scène le rôle de l'artiste et la manière dont celui-ci apparaît ou disparaît. Cette rétrospective, qui se déploie du Salon, à la Rotonde, sur tout le deuxième étage ainsi qu'au sous-sol réunit certaines de ses plus importantes pièces, dont plusieurs appartiennent à la Collection Pinault.

MIKE KELLEY, UN STYLE: «THE UNCANNY» (L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ)

Mike Kelley naît à Détroit, dans l'État du Michigan, au sein d'une famille catholique ouvrière d'origine irlandaise. Certains éléments marquants de ce contexte, notamment la place de la religion catholique dans son éducation, viendront régulièrement nourrir ses œuvres. Le pavillon familial, la banlieue ouvrière de Détroit seront également une source dans laquelle il puisera.

Il entretient une relation tumultueuse avec ses parents qu'il provoque délibérément: en apprenant le tricot et le crochet, alors qu'il est demandé à tous les jeunes garçons de son âge de pratiquer un sport; en s'habillant d'une robe trouvée dans une friperie pour aller au lycée; et en rejetant la religion.

En 1972, à 18 ans, il entre à l'université du Michigan. Son choix de devenir artiste s'inscrit probablement dans la lignée des contestations de son éducation familiale. Cette direction s'affirme au cours de sa formation à la légendaire CalArts (California Institute of the Arts dans la banlieue de Los Angeles), qui, au moment de l'inscription de Kelley, était une jeune institution, ouverte en 1971. Cette école se distinguait par son ambition de créer un campus interdisciplinaire avec une approche pédagogique innovante.

Deux voies d'enseignement proposées par la CalArts marqueront et inspireront Kelley : d'une part, le programme d'art féministe impulsé par Judy Chicago (pionnière de l'écoféminisme, un courant de l'écologie qui pose la question des relations de genre et de domination dans l'approche de la protection environnementale) et Miriam Schapiro ; d'autre part, le conceptualisme enseigné par John Baldessari, Douglas Huebler et David Askevold que Mike Kelley suivra.

Ce passage par la CalArts dont il sort diplômé en 1978 conforte Kelley dans son désir artistique et dans ses pratiques. Il deviendra un artiste majeur de la scène californienne des années 1980-1990.

La diversité de médiums à travers lesquels Mike Kelley s'est exprimé durant sa carrière (allant du dessin à la performance en passant par l'écriture, la musique, mais aussi la réalisation de films, la peinture ou la sculpture) le rend difficilement classable et définit son esprit frondeur : échapper au système de l'art et à ses canons, se soustraire aux différents formatages de la société qui programment les individus dès l'enfance et partager une angoisse existentielle bien souvent mise de côté.

Kelley fait volontiers appel aux formes populaires de l'art, se reconnaissant dans tous les aspects de la contre-culture (esthétique *do it yourself*, trash, musique protopunk...) en réaction à la *high culture*, et s'appuie pour cela sur des figures triviales ou des objets d'une simplicité apparente, souvent récupérés et abîmés, pour mieux mettre en relief les dysfonctionnements ou les croyances de la société américaine, mais aussi pour déconstruire les mythes dont l'imaginaire collectif est emprunt.

En 1993, il réalise une exposition d'envergure qu'il intitule « The Uncanny », l'« inquiétante étrangeté », formulée par Sigmund Freud en psychanalyse. Il choisit de faire dialoguer la représentation figurative humaine (à travers des sculptures anthropomorphes, des poupées, des mannequins, des statues peintes ou encore des robots) et le fétichisme de la collection. Fin théoricien, Kelley pose là le socle de son travail et dévoile par le titre même de l'exposition, « The Uncanny », la couleur donnée à son œuvre depuis ses premiers travaux d'étudiant à la CalArts.

L'adolescence est par définition une délicate période de passage de l'enfance à l'âge adulte, un moment de renoncement et de transformation, tant physique qu'intellectuelle, qui implique l'élan de la rébellion et de la transgression, et génère des réflexions nouvelles devant conduire à l'affirmation d'une identité. Or, Kelley démontre que cet état transitoire relève justement de cette « inquiétante étrangeté » qui voit apparaître une cohorte de gênes et un mal-être psychologique profond notamment dus aux instances (familiale, scolaire, religieuse) éduquant l'adolescent. Le désir sexuel, biologiquement lié à cette transformation, y est nié. Pour Kelley, ces structures rigides entourant l'adolescent provoquent de nombreux traumatismes qu'il répertorie et met en scène tantôt par la performance, tantôt par le dessin ou la réalisation de saynètes photographiées et filmées. L'artiste explore ce qu'est « l'esprit de l'adolescence », qu'il rapproche du fantôme et du créateur, en s'emparant du ton grivois des bandes dessinées, en rejouant des rituels lycéens ou universitaires, en élaborant des situations potentiellement ambiguës et dérangeantes... De la même façon, l'enfance et la perte de l'innocence sont interrogées par Kelley, en particulier par le biais des peluches qui l'ont rendu célèbre.

La musique est une autre forme d'expression largement mobilisée par Mike Kelley. C'est un champ d'expérimentation qu'il a imbriqué à ses performances, vidéos et installations tout au long de sa vie. Kelley a fait partie de plusieurs groupes de musique (le plus connu étant Destroy All Monsters, fondé en 1973), dont certaines formations réunissaient ses amis artistes Jim Shaw, Tony Oursler, Dave Muller ou encore Paul McCarthy.

Art de scène, la musique a orienté le jeune Mike Kelley vers la performance: c'est en assistant à Détroit à des concerts punks tournant parfois en bagarres qu'il a décidé d'utiliser le langage théâtral et de prendre pour référence les avant-gardes dada et futuriste (mouvements artistiques du début du 20^e siècle qui brisèrent les codes de l'art et toutes les formes d'ordre et de morale pour remettre en question les fondements de la société). De quoi plaire à l'adolescent dont Kelley reconstitue les états d'âme et activités.

Pourtant, tous ces échantillons capturés de la réalité adolescente ne sont pas que des capsules temporelles composées de photos, de dessins, d'objets caractéristiques d'une époque ou d'une tranche de vie que le regard du spectateur viendrait réactiver le temps d'une exposition. L'œuvre de Kelley, en parlant d'un âge révolu, n'a rien d'infantile. Au contraire, sous couvert de prolonger l'ambiance clownesque et exubérante des fêtes foraines, et de nous faire assister à la grande parade de ses protagonistes — un peu farfelus et dégingués, voire monstrueux —, il nous embarque à bord d'un train fantôme. L'inquiétante étrangeté, toujours.

La mémoire est le fil rouge de sa démarche, de sa réflexion, si ce n'est de son inquiétude. Kelley sonde à la fois sa mémoire, en revenant sur son éducation, ses souvenirs d'enfance ou encore ses dessins de jeunesse, mais aussi la mémoire collective, en écrivant des fictions, comme les scripts de *Timeless/Authorless* (« Sans âge/Sans auteur », 1995), récits de perversions extrascolaires basées sur des images réelles et des faits divers inventés, amenant le spectateur à s'identifier à la victime.

À partir des années 1990, la mémoire devient matière plastique et sujet de Kelley. Il emprunte notamment une technique d'art populaire, nommée « memory ware » au Canada (titre qu'il donnera à cette série), qui consiste à accumuler des objets usuels et décoratifs (tels que boutons, coquillages, bijoux de pacotille, badges...) dans du ciment et de l'argile, que lui transpose dans le champ de la peinture. Cette pratique rejoint l'obsession de la collection qui anime par ailleurs Kelley.



Écoutez les audiocommentaires de l'exposition :



HALF A MAN : FANTÔME OU SUPER-HÉROS ?

Dès ses premiers travaux, Mike Kelley interroge l'identité que façonnent dès la plus tendre enfance les structures familiales et institutionnelles dans l'Amérique capitaliste postmoderne. C'est pourquoi il s'intéresse de près à l'école, à l'Église, mais aussi au contexte familial. Chacune de ces sphères sociales est critiquée par l'artiste comme étant le creuset de rapports de pouvoir implicites et le terreau d'humiliations qui ne cesseront de poursuivre l'enfant puis l'adolescent.

Des objets caractéristiques de ces sphères (peluches, bannières, photographies d'étudiants dans les trombinoscopes...), mais aussi certaines traditions (comme celle des yearbooks, ces livres réalisés par les lycéens et les étudiants dans lesquels ils recueillent des photos, anecdotes et adresses de l'année écoulée) seront ainsi récupérés par Kelley et détournés afin d'en subvertir les codes et transgresser les messages.

Ce questionnement soulevé par le passage quasi incontournable de l'individu par chacun de ces environnements en engendre un autre sur ce qui compose et définit — voire pervertit — la personnalité, l'identité: en témoignent de nombreux travaux aux titres évocateurs tels que *Personality Crisis (Untitled #1-3)* (1982), mais aussi, évidemment, le genre de la performance, dont il s'empare — et qui le distingue dans le milieu artistique par l'usage qu'il en fait — afin de dissenter, de se mettre en scène dans la peau de divers personnages, de rejouer certaines séquences humiliantes, d'exorciser des peurs enfouies depuis l'enfance et de dépasser le trauma par l'engagement du corps et de la mémoire.

Kelley va également déconstruire l'image de l'artiste comme médium (au sens d'extralucide) supposé avoir un accès privilégié à l'altérité et à une certaine transcendence. Suivant les pas d'une longue tradition spirite, Kelley s'amuse à saper l'adage surréaliste « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es », en sous-entendant, par son approche parodique, que celui-ci est à peu près impossible à honorer. L'artiste serait un imposteur, et l'identité et l'intériorité seraient insaisissables, aussi évanescentes que le fantôme ou l'esprit, deux entités que Mike Kelley, obsédé par le travail de la mémoire, sonde régulièrement.

Dès sa première apparition publique aux côtés de son ami Jim Shaw pour *The Futurist Ballet* (1973), un happening punk décalé et déjanté qui s'appuyait sur de faux flyers distribués aux étudiants de l'université du Michigan et faisait entendre la musique d'aspirateurs branchés (caractéristique de la noise music, ou « musique bruiteuse », qui utilise et assemble des sons considérés comme déplaisants), il se met en scène dans un costume particulièrement étrange exploitant l'iconographie du fantôme.

Parmi les premières performances de l'artiste, beaucoup ont pour thème le spiritisme, l'occulte, la superstition comme en témoigne *The Poltergeist* (« L'Esprit frappeur ») en 1979 ou les notes pour la performance *Under a Sheet/Existence (sic) Problems* (« Sous un drap/Problèmes d'existence », début des années 1980). La conceptualisation des performances de Kelley passe par la fusion du texte et du dessin ; les accessoires manipulés pendant ces performances sont aussi des sculptures et sont accompagnés de « notices » (série « Title Drawings ») (*Title Drawing for a Spirit Collector*, « Dessin-titre pour un collecteur d'esprit », 1978). Les dessins et objets peuvent alimenter les projets avant ou après la réalisation de la performance. Ce collecteur d'esprit par exemple, qui prolonge la performance *Spirit Voices* pratiquée entre 1977 et 1979, rappelle les nichoirs et avait pour but de générer et d'interrompre du *white noise* (« bruit blanc », renvoyant aux sons utilisés pour en masquer d'autres que l'on entend naturellement dans notre environnement) dans lequel des voix de l'au-delà auraient été perceptibles...

La fin des années 1970 et le début des années 1980 correspondent chez Kelley au développement de la performance. *The Poltergeist* (1979) est une espèce de farce dans laquelle Kelley campe un médium censé être en connexion avec des esprits. Le résultat nous est transmis par des photographies teintées d'un spiritisme fin de siècle : des ectoplasmes, grossièrement représentés par des excréments de coton aux formes intestinales, surgissent des orifices de son visage. Ils pourraient être assimilés à la manifestation de la création, plaçant l'artiste-médium dans un état proche de la transe, traversé par des forces métaphysiques invisibles, rejoignant presque en cela le sens antique donné au mot « enthousiasme », à savoir, le délire sacré qui saisit l'interprète du divin, du suprasensible.

Non seulement Mike Kelley se joue des projections et des fantasmes romantiques que l'on accole à l'image de l'artiste — visionnaire, passeur entre le visible et l'invisible, connecté à l'au-delà —, mais il injecte également une dimension sexuelle aux excréments qui sortent de son corps. Alors qu'il s'interrogeait sur la différence entre fantôme et esprit (le premier, selon Kelley, disparaissant, à l'inverse du second qui survit et continue d'influencer profondément), Kelley nous met face à un esprit farceur, adolescent, qui flirte avec la mort et s'en rit à la fois tout en ridiculisant ce type de rituel.

L'aspect fantomatique de nombre de ses œuvres est à relier à l'intérêt de l'artiste pour la mémoire, aux souvenirs cachés pouvant réapparaître, à ce qui se grave ou au contraire demeure refoulé, à ce qui relève du trou noir et du trauma.



Mike Kelley, *Red Stain*, 1986. Acrylique sur coton avec franges et pompons, 190,5 × 213,4 cm.
Photo: Joshua White / JWPictures.com. Pinault Collection. © Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

Red Stain (« Tache rouge », 1986) s’inscrit dans cette veine : sur un grand tissu sont imprimées la silhouette fantomatique d’un corps visiblement masculin, nu, présenté de face, excepté la tête, vue de profil, et une tache rouge difficilement identifiable, dont la forme évoque à la fois le batracien, le dessin en coupe de l’appareil génital féminin et un test de Rorschach (outil d’évaluation psychologique qui consiste en une série de planches graphiques reproduisant des taches a priori non figuratives mais symétriques, lesquelles sont données à la libre interprétation de la personne examinée). Une fausse symétrie existe entre ces deux figures que tout sépare visuellement. Pourtant flotte derrière elles l’image spectrale d’une relique, celles du Suaire de Turin (représentation du visage du Christ fixé sur un linge après sa mise au tombeau, dont la véracité est fortement contestée depuis son apparition au 14^e siècle) ou du voile de sainte Véronique (selon les évangiles apocryphes, ce voile aurait été tendu au Christ portant la croix par une femme prénommée Véronique pour essuyer sa sueur et son sang lors de sa montée sur le mont Golgotha ; il aurait gardé l’empreinte exacte du visage du Christ). Comme si l’essence d’un individu pouvait être capturée par empreinte, enfermée dans celle-ci, puis étudiée et définie de façon circonscrite (ce que prétend, en quelque sorte, le diagnostic psychologique élaboré par Hermann Rorschach). Cette idée est néanmoins immédiatement contrebalancée par l’esthétique kitsch des pompons ornant le pourtour du tissu. Toutefois, si l’humour de Kelley se tapit, non loin, dans un coin de l’image, cette tache rouge pourrait aussi faire référence à la flaque de sang dans laquelle le peintre Mark Rothko — figure mythique de l’abstraction américaine — fut retrouvé mort en 1970 dans son atelier à New York. Quelque chose de grinçant et de macabre s’est introduit sur ce drap aux allures mystiques : la trace d’une scène médico-légale, la tentative d’approcher l’artiste par-delà le trépas.

Si Mike Kelley s’interroge sur les esprits et leur capacité à persister dans le temps, ce sont d’autres figures qu’il ramène à la vie, celles qui, tantôt ont imprégné son enfance et son adolescence, tantôt y sont rattachées mais à distance, par le biais de vagues souvenirs qu’il tente de ranimer.



Portrait de Mike Kelley avec le costume de The Banana Man. Photo: Jim McHugh © Jim McHugh.
 © Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adapp, Paris, 2023.

Tout Français, enfant, a entendu parler d'un certain Toto, dont les histoires et les blagues circulent dans les cours de récréation depuis, paraît-il, la fin du 19^e siècle, et que Georges Feydeau a mis en scène dans *On purge bébé* en 1910. Ce petit garnement d'environ 7 ans, cancre par ailleurs, n'a pas de visage connu, mais il n'est pas sans rappeler un personnage qu'endosse Mike Kelley pour embarrasser les adultes avec ses gestes un peu grossiers et ses questions dérangeantes. L'artiste a essayé de se souvenir du personnage de « Banana Man » (« L'Homme banane »), lequel apparaissait dans un programme télévisé pour enfants, *Captain Kangaroo*, dont il fantasmait les épisodes que lui racontaient ses camarades d'école, lui-même n'ayant jamais vu le programme en question. Puisant dans sa mémoire des bribes d'images inventées à partir des récits de ses camarades, l'artiste redonne une épaisseur à ce personnage de fiction : il recrée son costume (*Banana Man Costume*, 1981-1982), tente de retrouver son esprit, son identité (*études pour The Banana Man*, 1981-1982) et l'incarne enfin à l'occasion d'une performance filmée.

Une blague veut que Toto ait élu Superman « le roi des bananes » : peut-être est-ce là la preuve d'un universalisme à la Mike Kelley.

C'est en quelque sorte le même petit garçon extrêmement cultivé, mais un peu en marge, que nous retrouvons, à la fin des années 1990, fasciné par Superman, ce personnage surhumain, doté de super-pouvoirs, mais habité par la solitude due à sa condition et la nostalgie de sa cité inaccessible, Kandor, laquelle a été capturée et miniaturisée par son ennemi Brainiac. Le Superman version Mike Kelley est un individu qui se cherche et regrette probablement d'être « hors du commun des mortels ». S'il en vient, dans une vidéo, à réciter des extraits du roman *The Bell Jar* (« La Cloche de détresse ») de Sylvia Plath, c'est parce que, comme l'héroïne de ce récit à la première personne publié dans les années 1960, il se sent « à côté », incompris, incapable de s'inclure socialement, tout en se rêvant un autre destin (*Superman Recites Selections from The Bell Jar and Other Works by Sylvia Plath*, 1999). Que Kelley ait été sensible à la fin tragique de Sylvia Plath rappelle combien l'artiste a porté la voix des histoires mineures et, à travers son style unique, un comique sérieux, a mis sur le devant de la scène les questions du genre et de l'élaboration des caractères masculin et féminin tels que fixés par les injonctions de la société américaine.

Mike Kelley n'a cessé de faire parader bruyamment et de façon outrageusement provocante cette « moitié d'homme » dégingandée (en référence au corpus titré « Half a Man »), chargeant le public d'en reconstituer l'enfance, le parcours scolaire, le formatage, en somme d'entrer en complicité avec lui, de sentir un peu d'empathie à son égard en raison de son désarroi, de son errance.

Lors de la Documenta 5, manifestation artistique internationale qui s'est tenue à Cassel en 1972, plusieurs artistes européens ont été réunis, car ils développaient, à peu près parallèlement aux recherches de Mike Kelley menées à Los Angeles, leurs « mythologies individuelles » (selon le titre d'une section de cette manifestation ainsi intitulée par le critique Harald Szeemann, commissaire de la Documenta 1972), c'est-à-dire un art au croisement du mythe et de l'« écriture du je » : l'artiste français Christian Boltanski (1944-2021) est un représentant de cette tendance. L'œuvre du plasticien français interroge elle aussi l'enfance, en réactivant des photographies et pseudoarchives, en leur inventant des narrations, en jouant certains souvenirs ; et, tout comme celle de Kelley, son œuvre est hantée par les fantômes, ceux de ses théâtres d'ombres bricolés, ceux des disparus de la Shoah.

Kelley, entre Banana Man et Superman, fait le choix de la dissolution de l'artiste. Cette crise d'identité sera explorée autant que sa réflexion menée sur la mémoire.

« DESTROY ALL MONSTERS ». SECOUER LES MŒURS DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE, PARODIER LES PRATIQUES

Monkey Island

Monkey Island (« L'Île aux singes », 1982-1983) est une pièce particulièrement intéressante pour la compréhension de l'œuvre de l'artiste, pour saisir notamment le processus de ramifications de son travail. Ce titre désigne à la fois un texte, publié avec des dessins dans le magazine *Cave Canem* en 1982, une exposition, qui prend des allures d'installation avec divers sculptures, dessins et objets au mur et au sol, ainsi qu'une performance. La Galerie 4 de la Bourse de Commerce présente une tentative de reconstitution partielle de cette exposition à partir de photographies de celle-ci.



Vue de l'installation Monkey Island de Mike Kelley, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1983.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

Par cette expérience immersive, le visiteur peut observer la complexité assumée de la démarche artistique de Mike Kelley et la manière dont ses textes et performances ont trouvé peu à peu d'autres formes d'existence et d'exposition.

Commençons par le titre « Monkey Island », on peut le deviner, fait référence à un territoire bien identifié qu'est l'île aux singes d'un zoo situé près de Los Angeles. Cette île a été le déclencheur des dessins et du script de la performance. Elle est devenue, dans le récit de voyage d'un marin inventé par Kelley, un espace à explorer.

Kelley part de ce lieu pour en observer les habitants et leur modalité d'existence. Des singes sont présentés aux humains derrière des grillages dont le maillage en métal repose sur l'entrecroisement de lignes qui duplique la forme du double losange affronté. De cette forme, reproductible à l'infini, l'artiste se saisit comme d'une matrice. La prétendue fascination des singes pour le losange est vraisemblablement celle de l'artiste qui voit dans ce contour des paysages insulaires autant que des visages d'insectes (*Insect Face*, 1981-1982), des divisions cellulaires (*Cell Dividing*, 1981-1982) ou... les fesses d'un singe (*Monkey's Ass*, 1981-1982). Mike Kelley va à l'encontre de la supposée perfection symétrique de ces losanges formant réseau et des qualités attribuées aux catégories, en soulignant leur porosité: sauvage/civilisé, science/art.

De ce regard de l'artiste posée sur son environnement et sur un motif dérivent d'autres formes inattendues: une guirlande d'intestins (*Intestinal Garland*, 1982-1983) et des trompes de Fallope (*Fallopian Tube*, 1983). En imaginant une épopée fantastique vers l'île aux singes, c'est l'espèce humaine qu'ausculte et dissèque Mike Kelley.



Mike Kelley, *Shock*, 1982-1983 Acrylique et Mercurochrome sur papier, 4 parties 1 dessin: 61 x 48,3 cm; 3 dessins: 121,3 x 95,3 cm.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

Loi des canons de l'art contemporain: détourner l'art minimal et l'art conceptuel

Cette série de losanges associée à des visuels incongrus déjoue la neutralité géométrique des « structures primaires » et répétitives de l'art minimal, mouvement apparu aux États-Unis au début des années 1960 en réaction à l'expressionnisme abstrait et au pop art. Il refuse la subjectivité et vise à limiter l'intervention de l'artiste en prônant les formes basiques comme le rond, le carré et la ligne, souvent répétées, ainsi que les matériaux simples et bruts). De la même façon, les *Birdhouses* (« nichoirs ») construits par Mike Kelley pour son diplôme de fin d'études à la CalArts en 1978 peuvent être vus comme un pied de nez du jeune artiste à l'idée de « module » chère aux minimalistes; de même que leur fabrication artisanale selon la devise *do it yourself* est à l'opposé des fabrications usinées des sculptures minimales.

Les losanges détournés, les nichoirs blancs ou encore les accessoires que Kelley réalise et utilise pour ses performances (*Performance Related Objects*, 1998) présentent certains caractères du minimalisme (géométrie et monochromie, série, répétition et obsession, rapport à l'espace et au corps) tout en dérogeant à d'autres tels que leur matérialité (bois, tubes et cônes en carton, boîte à chaussures, ballons de baudruche, élastique...) et leur usage. En effet, malgré la forme du losange que ces objets prolongent dans le volume, leur fonction est d'abriter des oiseaux ou de porter la voix. Dans les deux cas, la matérialité d'un corps dans l'espace est pensée à travers des objets pouvant être habités ou activés, dans un esprit *do It Yourself* et prosaïque que l'artiste impose à une forme a priori minimale. Il tacle aussi l'art conceptuel, qui prône la primauté de l'idée sur le faire.

Ainsi *Birdhouse for a Bird that is Near and a Bird that is Far* (« Nichoir pour un oiseau qui est proche et un oiseau qui est éloigné », 1978) — dont le titre est en soi un programme — est une combinaison de modules superposés du *Perspectaphone* (1977-1978), objet-sculpture jouant sur la perspective rétinienne. L'art conceptuel se retrouve également parodié par les dessins, intitulés *Title Drawing*, qui accompagnent ces premiers objets-sculptures et les explicitent en une phrase de titre. Ainsi *Gothic Birdhouse* (« Nichoir gothique », 1978) vise à l'élévation spirituelle, *Catholic Birdhouse* (« Nichoir catholique », 1978) est un parcours impliquant une certaine souffrance pour atteindre la foi révélée — qui n'est pas sans rappeler le traumatisme que fut le catéchisme pour l'artiste —, etc.



Mike Kelley, *Birdhouse for a Bird that is Near and a Bird that is Far*, 1978.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés.
© Adagp, Paris, 2023.



Mike Kelley, *Gothic Birdhouse*, 1978. Bois peint, Plexiglas 48 x 33 x 35,5 cm.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés.
© Adagp, Paris, 2023.

À ces nichoirs, omniprésents dans la culture vernaculaire américaine et dont des modèles à construire sont proposés dans des magazines de bricolage, Mike Kelley confère une dimension spirituelle décalée : le burlesque entre en scène, la question religieuse étant traitée par le biais d'une maison (d'un drôle) d'oiseau...

Ces petites sculptures parodient l'air de rien les œuvres produites par les scènes artistiques minimale et conceptuelle des années 1960-1970, tout en s'attaquant, non sans humour, à d'autres repères culturels tels la croyance ou le foyer, le tout participant d'une redéfinition de l'art.



Mike Kelley, *Perspectaphone*, performance au Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), 1978.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

HOME, SWEET HOME... LE NID, L'UNIVERS DOMESTIQUE ET L'ÉCOLE: DES ESPACES INQUIÉTANTS

Le nid, la maison : zone d'inconfort

Ces nichoirs sont peu hospitaliers : leur volume et leur accessibilité sont conçus pour faire barrage ou rendre difficile toute entrée. Ils ont un rôle d'illustration. Il semblerait que Mike Kelley sonde ici, comme dans *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)* (« Reconstitution projective d'activités extrascolaires #1 (Une scène domestique) », 2000), les dissonances habituellement imperceptibles de la sphère domestique : la maison n'est plus un refuge, un espace de protection, mais une zone d'inconfort.

Si la pratique du bricolage et du *do It Yourself*, très ancrée dans la culture populaire américaine, est ici détournée et élevée en processus créatif, la maison quant à elle, l'un des mythes de l'*American Way of Life*, n'a plus rien de la « *sweet home* ». Elle est au contraire pour Mike Kelley potentiellement un lieu d'oppression et de conditionnement. La bannière *Daddy* (« Papa », 1987), composée d'éléments fascistes (faisceaux de lecteurs romains, francisques) et d'un œil évoquant la surveillance et le contrôle parental, traduit cette idée d'une dictature, ou du moins d'une emprise, qui ne dit pas son nom. Pour échapper à cet enfermement, l'artiste suggère que tuer symboliquement le père serait une issue (*Hierarchical Figure*, 1989).

La série de bannières semble être placée sous le mot d'ordre suivant : *Let's Talk About Disobeying* (« Parlons de la désobéissance », slogan apparaissant sur la bannière *Let's Talk*, 1987). En reprenant le concept des bannières présentes dans les églises et en y injectant des messages potaches (*Three Point Program/Four Eyes*, 1987) ou subversifs (*Symbiotic Relationships*, 1991), Mike Kelley donne à lire une histoire en mode mineur et laisse s'exprimer ce qui est habituellement tu ou refoulé.



Mike Kelley, *Let's Talk*, 1987. Feutrine, 240 x 149,9 cm.
 © Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés.
 © Adagp, Paris, 2023.



Mike Kelley, *Symbiotic Relationships*, 1991. Feutrine et tissu, 238,8 x 151,1 cm.
 © Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

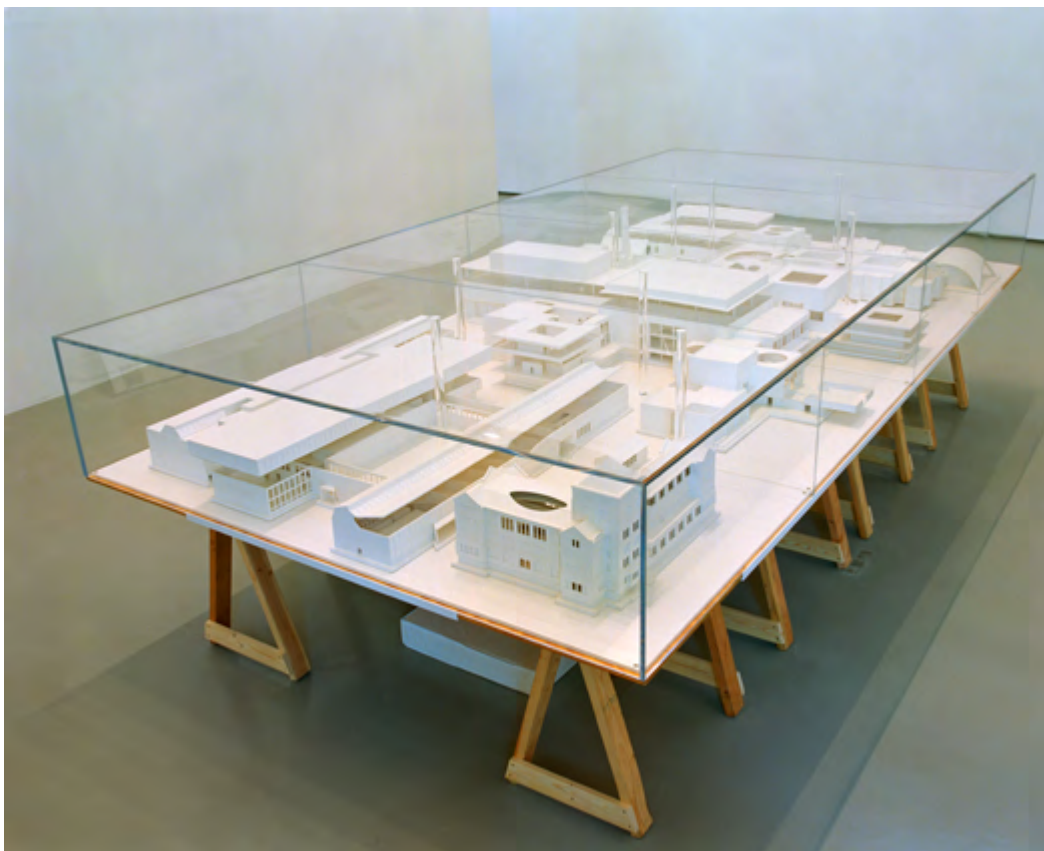
L'école et autres institutions : construction du traumatisme

Alors que l'école, comme l'éducation reçue des parents, est censée participer à la construction identitaire de l'enfant et de l'adolescent, Mike Kelley en démonte les mécanismes afin de mettre en relief une certaine perversité pouvant provoquer des traumatismes. C'est ce qu'expriment les travaux rassemblés sous les termes très symptomatiques de « Half a Man » ou encore « Educational Complex ».

Ce que démontre Kelley, d'un ensemble de travaux à un autre, c'est l'emprise morale des adultes sur la psychologie d'un esprit en formation : une emprise qui poursuit l'être en devenir, de la sphère familiale en passant par le catéchisme ou l'école, quelle qu'elle soit. Ainsi Mike Kelley va-t-il tenter de désapprendre le langage pictural en se défaisant des théories qui lui ont été imposées lors de son cursus à CalArts (*Timeless Painting*, « Peinture intemporelle », 1995).

Son décryptage sociologique remonte plus loin, dès son enfance et son adolescence. De ses années de scolarité, Kelley se remémore des espaces : sa mémoire se projette dans ces lieux qu'il reconstitue et assemble par la maquette en Carton Plume, confrontant ses souvenirs aux plans exacts des établissements qu'il a fréquentés (*Architecture Site Drawing from Memory*, « Dessins de lieux architecturaux réalisés de mémoire », 1994, et *Educational Complex* « Complexe éducatif », 1995). Aux zones d'ombre — littéralement aux trous de mémoire, lorsque la mémoire semble défaillante et est incapable de restituer un morceau d'architecture —, Kelley place sur ses maquettes des trous ou des surfaces lisses, et soutient qu'un traumatisme (humiliation, bizutage) a pu y advenir. L'artiste donne forme et relief à la théorie, alors en vogue, du refoulement de la mémoire traumatique, selon laquelle notre mémoire pourrait bloquer l'accès à certains souvenirs. Il retourne dans les banlieues populaires de Détroit où il a grandi, prête une attention particulière aux « histoires mineures » (par exemple au procès de l'école maternelle McMartin, qui s'est déroulé de 1987 à 1990, dont les enseignants étaient accusés par les parents d'agresser les enfants dans un réseau de galeries souterraines).

Toutes les maquettes étant peintes en blanc, ce qui passait à l'origine pour des formes relativement génériques de l'architecture du milieu du 20^e siècle, ressemble désormais à une sorte d'utopie architecturale moderniste. À travers sa blancheur et son agencement soigneusement ordonné, *Educational Complex* est devenu l'expression idéale du concept de souvenir oublié ou refoulé.



Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995. Acrylique, latex, carton plume, fibre de verre, bois, 146,8 x 488,2 x 244,2 cm.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

PAS-SAGES: ENFANCE ET ADOLESCENCE CHEZ MIKE KELLEY

Les peluches: objets déglingués pour rassurer ?

Dans la panoplie des accessoires que détourne Mike Kelley pour pointer du doigt une vision inattendue et non communément admise de l'enfance, la peluche occupe une place particulière.

Les modèles que manipule l'artiste (poupée de chiffon, chien, singe, lapin, ourson, serpent, abeille...) sont des objets d'occasion, souvent faits à la main, usés, abîmés et salis. Comme un enfant qui les aurait emportés un peu partout avec lui et les soumettrait à diverses situations inconfortables, les écartelant, les jetant ou les suspendant, l'artiste les présente au mur (*Manly Craft #2*, « Artisanat masculin #2 » 1989), d'où ils peuvent se répandre jusqu'au sol (*Eviscerated Corpse*, « Cadavre éviscéré », 1989), ou disposés en file indienne.



Mike Kelley, *Eviscerated Corpse*, 1989. Peluches trouvées, 181.6 × 252.7 × 421.6 cm.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

Mike Kelley réunit ces peluches autour d'une nappe faisant office de table (*Arena #7 (Bears)*, 1990), les fait bruyamment converser dans des saynètes philosophiques où elles interrogent le sens de l'existence (*Dialogue #1*, 1991), rappelant que la peluche — ce fameux « objet transitionnel » défini par le pédopsychiatre britannique Donald Winnicott — est un substitut de la mère pour l'enfant lorsque celui-ci sera confronté à la séparation.

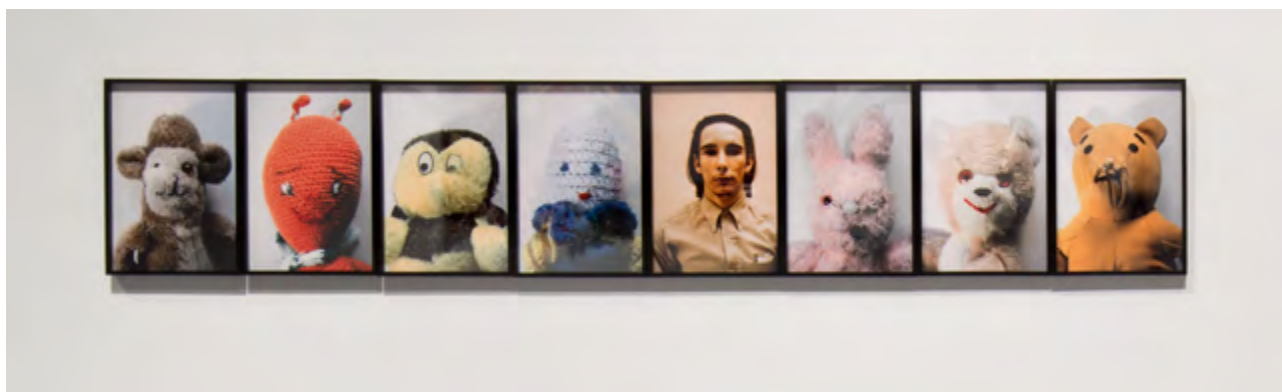
Étonnamment, le public n'a jamais voulu croire au propos de Kelley, convaincu de voir dans l'usage de ces peluches abîmées, par une inévitable empathie, quelque signe d'abus subis par l'artiste durant son enfance. Bien qu'il ait toujours contesté cette interprétation, il a fait de ce malentendu l'expression d'un trauma collectif qu'il considère comme symptomatique de l'ère de la *victim culture* que traversent les États-Unis dans les années 1980 et 1990.

L'angoisse, rarement associée à l'univers de l'enfance, pointe son nez dans *Moaner* (1990), *Ouija* (1990) ou *Storehouse* (1990), lesquels montrent des reliques d'animaux domestiques ou de peluches absentes ou recouvertes et cachées (*Arena #4 (Zen Garden)*, 1990). Que cherchent à dire dans ce jeu de cache-cache les compagnons des bambins ? Qu'ont-ils subi pour se retrouver dans pareilles postures ? Que doit-on également comprendre de cette accumulation de peluche accrochées au mur que sont *More Love Hours than Can Ever Be Repaid* (« Plus d'heures d'amour qu'il ne pourra être possible d'en rembourser un jour ») et *The Wages of Sin* (« Le Salaire du péché »), toutes deux de 1987, si ce n'est l'instauration d'une relation et d'une prédominance ambiguës de l'adulte sur l'enfant ? voire les prémices du système capitaliste mis en place dès la tendre enfance ?

Le malaise se dissipe grâce à l'esthétique trash et décalée de Mike Kelley, lequel, dans un équilibre assez savant, porte notre attention sur des zones peu étudiées et parfois dérangementes, tout en nous en tenant à distance. Les drôles d'assemblages, les étranges chorégraphies de peluches orchestrées par l'artiste ont évidemment quelque chose de risible — voire de ridicule —, et l'humour qui s'en dégage permet, comme le masque au théâtre, de souligner certains traits du caractère humain, de grossir des comportements tout en les interrogeant et nous renvoyant à nos propres habitudes et croyances.

La vie d'ado, mode d'emploi

L'assimilation de la peluche à l'humain, et inversement, se retrouve dans la mise en scène d'une série de portraits, *Ahh... Youth !* (1991), dans laquelle un adolescent désabusé (Mike Kelley lui-même, grîmé en adolescent boutonneux) pose aux côtés de peluches abîmées et rafistolées. Cette série de photographies, qui renvoie à la tradition des *yearbooks* américains, mais aligne ici des portraits de peluches à côté de celui de l'artiste, connaîtra un grand succès en faisant la couverture de la pochette de l'album *Dirty* du groupe de rock Sonic Youth en 1992. Kelley met en lumière le mal-être des adolescents, le difficile passage du monde de l'enfance à celui de l'adulte, et l'incompréhension qui en résulte. L'artiste ausculte de façon obsessionnelle cette transition d'un état à un autre pour tenter de déceler les contextes qui, potentiellement, génèrent un sentiment d'inconfort, voire d'humiliation, chez l'individu, pouvant engendrer de véritables traumatismes.



Mike Kelley, *Ahh... Youth!*, 1991/2008. Tirages pigmentaires, 8 parties 49,85 x 32,7 cm chaque.
© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

À travers la série « Extracurricular Activity Projective Reconstructions » (2000-2011), Mike Kelley s'ingénie à inventorier tout ce qui, en dehors du temps scolaire, est constitutif de la structuration d'une personnalité adolescente. À partir de photographies réelles trouvées dans des *yearbooks*, il imagine des événements qui pourraient s'être produits dans le monde adolescent : spectacle de fin d'année, danse, travestissements, cérémonies... Dans une grande série d'installations et de vidéos, il élabore une sorte de comédie musicale dont l'intrigue fantastique fait intervenir des vampires, des personnages bibliques et carnavalesques ainsi que divers acteurs.

De ces expériences qui nous mettent face à différents rituels extrascolaires imaginaires, Mike Kelley a compilé, sous la forme d'un film à l'esprit de fête foraine titré *Day is Done* (« La journée est finie », 2005-2006), cinquante deux vidéos dérivées de ces photos (sur les 365 initialement prévues) et diffusées dans les installations. Fidèle à ses passions, Kelley a travaillé le son avec un ami musicien, souhaitant immerger le spectateur dans une œuvre d'art totale.

Le visiteur peut découvrir la reconstitution d'une partie de ce dernier grand projet de l'artiste en Galerie 5 et assister à la projection du film à l'Auditorium de la Bourse de Commerce.

MÉMOIRE, MATIÈRE, ESPACE

Si Mike Kelley tente de donner une architecture à la mémoire, convoquée à travers les lieux de vie scolaire qu'il reconstitue dans *Educational Complex* (1995) puis *Double Contour with Side Bars* (2000), ce sont les sites emblématiques de son enfance et son adolescence dans les banlieues de Détroit qu'il revisite dans *Reconstructed History* (« Histoire reconstruite », 1989) et *Photo Show Portrays The Familiar* (« Une expo photo tire le portrait du familier », 2001).

Afin de mener une comparaison entre souvenirs et réalité d'un lieu capturé au présent, Kelley est retourné dans les lieux qui l'ont marqué enfant ou qui auraient pu avoir une influence sur sa sensibilité et son désir de devenir artiste (*Photo Show Portrays the Familiar*, 2001).

L'expérience littéraire d'une autre série photographique, *Black Out (Detroit River)* (2001) est en elle-même révélatrice : l'artiste déroule, sur dix mètres de long, des images des environs de Détroit sur lesquelles une zone noire est apparue au développement en raison d'un défaut technique de l'appareil, rendant illisible le paysage, lequel devient en partie un « trou noir » ou trou de mémoire (*black out* en anglais); de sorte que ce paysage, reconstitué par alternance, s'approche du fonctionnement de la mémoire fait d'impressions, d'approximations, d'enfouissements, de dissolution et de réécriture.



Mike Kelley, *Black Out (Detroit River)* (détail), 2001. Cibachromes montés sur panneaux, 8 parties, 67,3 x 127,3 cm chacune, dimensions totales encadrées: 71,1 x 1036 cm. Pinault Collection.

© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

De cette quête émerge, au début des années 2000, la série « Memory Ware », qui semble une autre façon de dénicher la mémoire dans la matière, de lui donner corps à travers des éléments de parure ou de vaisselle ordinaires (colliers, pendentifs, bracelets, clés, badges, pin's, boutons) collés sur un panneau de bois par de l'argile synthétique et donnant lieu à un lacs de formes, à un labyrinthe chatoyant de souvenirs...

On retrouve enfin la figure de Superman à travers l'histoire d'enfance du super-héros et de sa ville non moins mythique, Kandor City, que Brainiac, alias Vrill Drox (scientifique extraterrestre doté d'une grande intelligence et ennemi juré de Superman),



Mike Kelley, *Kandors Full Set* (détail), 2005-2009. 21 villes: résine uréthane teintée; 21 bouteilles: verre pyrex coloré à la main; 18 bouchons de bouteille: caoutchouc de silicone et résine d'uréthane teintée; 6 socles pour les bouteilles: MDF, placage de bois, Plexiglas et dispositif d'éclairage; 20 socles ronds pour les villes: MDF, placage de bois, verre trempé et dispositif d'éclairage. Dimensions variables.
Photo: Fredrik Nilsen. Pinault Collection.

© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

miniaturisa en arrivant sur la planète Krypton et enferma sous cloche afin de la préserver et l'étudier. Superman parvient à la récupérer et la garde comme un souvenir de son passé et un rappel de sa condition sur Terre, séparé des siens par une cloche de verre.

L'espace de la Rotonde est dédié à la présentation des différentes variations de la ville de Kandor, avec ou sans cloche, en résine ou en verre coloré (*Kandors Full Set*, 2005-2009). Ce qui fascine Kelley dans Kandor, c'est sa représentation changeante d'un épisode à un autre, comme si la mémoire, à nouveau, vacillait et ne voulait pas se rappeler avec précision de tous les lieux.

Qu'il s'agisse d'*Educational Complex* ou de Kandor, on mesure à quel point la relation entre espace et mémoire est cruciale chez Kelley et rejoint une longue tradition européenne qui a été transmise des Grecs aux orateurs romains avant de prendre des formes occultistes à la Renaissance: ce que l'historienne Frances Yates a nommé « l'art de la mémoire », qu'elle décrit comme étant fondé sur des images et des lieux, mais aussi lié à la magie, à l'hermétisme ainsi qu'à la naissance de la méthode scientifique.

Pour Kelley, donner une architecture au souvenir, qu'il soit réel ou fictif, permettrait d'accéder à une part de l'identité, tout en interrogeant la porosité entre réalité et imagination que le rationalisme du philosophe Blaise Pascal envisageait comme « maîtresse d'erreur et de fausseté ».

Avec *Balanced by Mass and Personification* (« Équilibré grâce à la masse et la personnification », 2001), Kelley taquine l'apparence des choses qu'orchestre tout artiste: sur deux piédestaux lisses noir et blanc fonctionnant en paire sont posés, d'une part, une cloche recouverte de boutons, perles colorées, coquillages et autres petits éléments, à la façon de *Memory Ware Flat #17* (2001), de l'autre, un baril blanc de taille plus modeste sur lequel Kelley a collé un bouton en guise de nez, deux autres pour les yeux, et a suggéré la bouche par un ovale. On devrait a priori se tourner vers l'objet revêtu de détails brillants et en relief, comme autant de souvenirs accumulés, pourtant, c'est vers le bonhomme blanc un peu grotesque, à l'allure de fantôme rieur, que le regard se porte. Or, ce baril n'est autre qu'un bidon de produit de nettoyage, obsession de l'artiste (dont le père était concierge et qui lui-même exerça ce métier pour gagner sa vie). Le déchet devient plus intéressant que les dorures parce qu'il est devenu fantomatique. Ultime pied de nez de Mike Kelley au public.

Exposition organisée par Tate Modern (Londres) en collaboration avec Pinault Collection (Paris), K21 — Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf) et Moderna Museet (Stockholm). Commissariat général: Catherine Wood, Director of Programme, et Fiontán Moran, Curator, International Art, Tate Modern. Commissariat Bourse de Commerce: Jean-Marie Gallais, conservateur au sein de la Collection Pinault.

03. Biographies

MIKE KELLEY (1954-2012)

Mike Kelley, originaire de Détroit et figure centrale de la scène artistique californienne, fut simultanément musicien, performeur, dessinateur, sculpteur, peintre, metteur en scène. Ses créations singulières et subversives ont fortement marqué les années 1980 à 2000.

Son œuvre se nourrit de références sous-culturelles, underground et savantes, matérialisant une tension entre la profondeur de la pensée critique qu'il développait et l'apparente superficialité d'une esthétique trash ou pop jouant parfois sur la séduction. Visionnaire, Mike Kelley a été un grand explorateur de notions toujours actuelles dans le feu des débats contemporains : enfance et éducation, sexualité, mémoire collective et individuelle, rapports de genres, de classes sociales, etc.



Portrait de Mike Kelley avec le costume de The Banana Man

Photo © Jim McHugh.

© Mike Kelley Foundation for the Arts. Tous droits réservés. © Adagp, Paris, 2023.

LEE LOZANO (1930-1999)

Peintre et artiste visuelle et conceptuelle présente dans la Collection Pinault, Lee Lozano est une figure incontournable et pionnière de la scène artistique new-yorkaise des années 1960. Au cœur d'un environnement artistique dominé par le pop art, le minimalisme et l'art conceptuel, ses œuvres protéiformes et originales, marquées par son extrême radicalisme, constituent une critique mordante de la discrimination ayant cours dans le monde de l'art, un milieu qu'elle décide purement et simplement de quitter en 1972.



Lee Lozano, 1963, épreuve argentique, 20,3 x 25,4 cm © Collection Albright-Knox Art Gallery
Photo © Hollis Frampton.

MIRA SCHOR

Artiste américaine, née en 1950, Mira Schor est connue pour sa pratique de la peinture et ses contributions à l'histoire de l'art féministe. Ses recherches, portées par des préoccupations philosophiques, existentielles et politiques, associent le « plaisir visuel » à l'art pictural au travers d'œuvres ancrées dans sa vie intérieure, qui renforcent son intérêt pour la narration et l'autobiographie. Son travail s'empare de la représentation du corps et du langage dans le dessin et la peinture, et traitent de l'appropriation et de la subjectivation du corps de la femme.



Portrait de Mira Schor, novembre 2019. Courtesy de l'artiste.
Photo © Brad Ogbonna.

SER SERPAS

Née en 1995 dans un quartier de Los Angeles imprégné d'une forte histoire d'activisme radical de gauche, Ser Serpas exprime son militantisme à travers l'art et la poésie. Sa pratique célèbre autant qu'elle critique la valeur (ou l'absence de valeur) des objets matériels. Détritus trouvés dans la rue ou tissus offerts par des amis, l'artiste manipule ces matériaux, les assemble ou les peint, pour produire un art qui perturbe les notions de valeur et donne un sens à ce qui était jusqu'alors un rebut.



Ser Serpas dans son atelier. Courtesy de Pinault Collection.
Photo: Florent Michel / 11h45.

04. Ressources pédagogiques

LES RESSOURCES EN LIGNE

Des ressources pédagogiques sont à disposition pour préparer au mieux votre visite, mais aussi pour la prolonger et poursuivre la réflexion engagée suite à la découverte du lieu et des expositions.

Retrouvez l'ensemble des ressources sur le site internet de la Bourse de Commerce: www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce, et sur la page dédiée au public «Éducation»: www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/publics/education

Des visuels ainsi que des notices d'œuvres de la Pinault Collection sont disponibles sur: lesoeuvres.pinaultcollection.com/nav

L'app en ligne, gratuite et sans téléchargement, est une application d'aide à la visite qui propose des pistes sonores pour tout savoir de l'histoire de la Bourse de Commerce ainsi que des audio commentaires autour des expositions, accessibles via le lien: visite.boursedecommerce.fr

LES OUTILS DE MÉDIATION DIGITALE

Aborder les œuvres autrement

Des audiocommentaires, pour se laisser guider

Nous vous invitons à parcourir l'exposition, guidés par différentes voix et des regards singuliers. Commissaires, artistes, écrivains et psychanalystes, autant de spécialistes qui se saisissent d'une ou plusieurs thématiques présentées au sein de l'exposition « Mythologies américaines » afin d'apporter un autre éclairage aux problématiques que celle-ci soulève.

Écoutez les commentaires de:

Michka Assayas, Journaliste, écrivain et critique musical

Lucrezia Calabrò Visconti et Sarah Cosulich, Commissaires d'exposition invitées de la Pinacoteca Agnelli

Jean-Marie Gallais, Commissaire d'exposition auprès de la collection

Anne Imhof, Artiste

Emma Lavigne, Conservatrice générale, directrice générale de la collection

Serge Tisseron, Psychiatre, psychanalyste et docteur en psychologie



Aborder les artistes autrement

Les podcasts: voyager à la rencontre des artistes

Coproduits par la Bourse de Commerce—Pinault Collection et Binge Audio, la série de podcasts intitulée « Ça a commencé comme ça » vous invite à découvrir les démarches artistiques poétiques et engagées d'artistes phares de l'art de notre temps. Ils proposent 20 minutes d'immersion sonore par épisode, pour voyager auprès des artistes, des œuvres, des époques, des scènes artistiques, en explorant leurs moments clés et leur singularité.

Podcasts en lien avec la saison « Mythologies américaines » :

Saison 3, épisode n°1

Mike Kelley

Pourquoi l'art est-il considéré comme de l'art? Et quelles symboliques se cachent derrière les objets et rituels du quotidien?

Mike Kelley, né près de Détroit en 1954, est un artiste conceptuel qui s'inspira aussi bien de la culture populaire que de la psychanalyse pour explorer son vécu et la société américaine d'après-guerre. Il interroge les émotions associées à l'enfance ou encore les années lycées en se jouant des contrastes et en associant des éléments disparates, jusqu'à la subversion. En effet, Mike Kelley, qui n'a jamais caché ses tendances dépressives, décrivait l'art comme le moyen qui lui a permis de « domestiquer sa rébellion », au risque sinon de se transformer en véritable bête sauvage...

[Écouter sur Spotify](#)

Saison 1, épisode n°4

Lee Lozano

« Les idées sont les choses les plus fortes dans ce monde ». Pour Lee Lozano, née Lenore Knaster en 1930, impossible de vivre le destin traditionnel des femmes de la classe moyenne de son époque. L'indignation suscitée par la domination masculine fait rapidement d'elle une figure artistique mais aussi politique. Après des peintures provocantes représentant phallus et autres vulves, elle inaugure le début de l'art conceptuel en allant jusqu'à boycotter les femmes. Pourquoi, comment, et pendant combien de temps ?

[Écouter sur Spotify](#)

05. Nous avons hâte de vous accueillir

La Bourse de Commerce présente un programme régulièrement renouvelé d'expositions thématiques, monographiques et de cartes blanches. Ce programme est disponible sur www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/programme?type=expo

Pour rester informé des actualités, abonnez-vous à la newsletter Éducation sur la page dédiée :
www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/publics/education

INFORMATIONS PRATIQUES

Ouverture

Du lundi au dimanche jusqu'à 19h
Nocturne le vendredi jusqu'à 21h
Le premier samedi du mois, nocturne gratuite de 17h à 21h
Fermeture le mardi et le 1^{er} mai.

Horaires pour les groupes éducatifs

Les groupes sont accueillis toute la semaine aux horaires d'ouverture au public, et des matinées (9h-11h) leur sont réservées pour des conditions de visite privilégiées.

Comment réserver ?

En ligne, par carte bancaire, sur billetterie-groupes.pinaultcollection.com

- 1) Choisissez la visite souhaitée
- 2) Sélectionnez la date et l'horaire de votre visite
- 3) Choisissez la thématique
- 4) Renseignez les informations du groupe
- 5) Sélectionnez le forfait/les frais de réservation et le nombre prévu de participants
- 6) Connectez-vous ou créez-vous un compte professionnel
- 7) Procédez au paiement par carte bancaire en ligne

Vous pouvez accéder à votre réservation et imprimer vos billets à tout moment dans votre compte professionnel.

Par téléphone au +33 (0)1 55 04 60 70, pour régler par carte bancaire, chèque, virement ou mandat administratif

Consultez nos Conditions générales de vente :

<https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/cgvgroupes>

Retrouvez nos offres éducatives sur la plateforme ADAGE.



Contactez-nous

Par mail à groupes@pinaultcollection.com

Par téléphone au +33 (0)1 55 04 60 70 (du lundi au vendredi de 10h à 17h)

LES TARIFS DES GROUPES ÉDUCATION

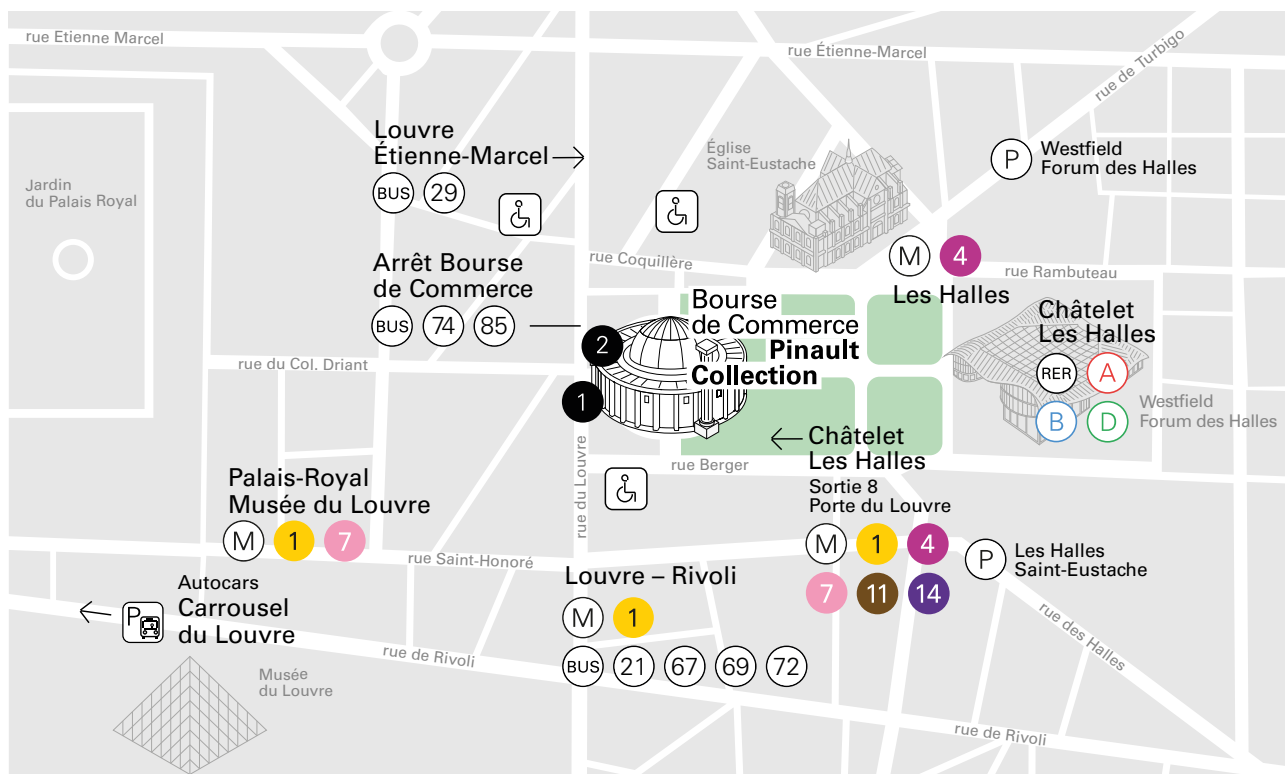
	Accompagnés par un médiateur-conférencier				En autonomie	
	Visite guidée		Atelier		Visite libre	
	Nb max participants*	Tarif	Nb max participants	Tarif	Nb max participants	Tarif
Scolaires	35	75€	25	100€	35	30€
Étudiants	35	75€			35	30€
Champ social	20	35€	20	50€	20	15€
Accessibilité	20	35€	20	50€	20	gratuit

*Accompagnateurs compris. Les audiophones, à partir du collège, sont inclus dans le prix de la visite.

VENIR AU MUSÉE

Accès

La Bourse de Commerce se situe au 2 rue de Viarmes, 75001 Paris.



1 Information-Tickets 2 Entrée principale / Main entrance

Modalités d'arrivée des groupes éducatifs

Pour encadrer la visite de groupes Éducation, la Bourse de Commerce demande l'assistance minimum :

- d'un accompagnateur pour 8 élèves pour les classes de maternelle ;
- d'un accompagnateur pour 15 élèves pour les classes élémentaires ou centres de loisirs ;
- de deux accompagnateurs pour 30 élèves pour les classes de collège ;
- d'un accompagnateur pour 30 élèves pour les classes de lycée et étudiants.

Avant votre visite, nous vous prions d'imprimer ou de télécharger vos billets disponibles depuis votre compte professionnel.

Le jour de votre visite :

Nous vous remercions de vous présenter sur place 15 minutes avant l'horaire de début de visite.

— Si vous avez réservé une visite libre et que vous souhaitez acheter les billets manquants pour les membres de votre groupe, rendez-vous à l'Information-Tickets, notre espace d'accueil et de billetterie situé en face de l'entrée du musée, au 40 rue du Louvre.

— Empruntez la file prioritaire pour accéder au musée, présentez les billets des membres de votre groupe, puis rendez-vous à l'Accueil des groupes au sous-sol -2 pour commencer votre visite.

2, rue de Viarmes
75 001 Paris

Ouverture du lundi au dimanche de 11h à 19h
Fermeture le mardi
Nocturne jusqu'à 21h le vendredi

t 01 55 04 60 60
info.boursedecommerce@pinaultcollection.com

Pour rester informé(e) des offres pour les groupes dans un cadre éducatif,
inscrivez-vous à notre newsletter Éducation.

pinaultcollection.com

