Marges

Revue d'art contemporain

20 | 2015

Dispositif(s) dans l'art contemporain

« Jeff Koons. La rétrospective »

Paris, Centre Pompidou – 26 novembre 2014 – 27 avril 2015

Jérôme Glicenstein

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/962>

DOI : 10.4000/marges.962

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 172-173

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « « Jeff Koons. La rétrospective » », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/962> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.962>

« Jeff Koons. La rétrospective »

Paris, Centre Pompidou

26 novembre 2014 – 27 avril 2015

L'œuvre de Jeff Koons peut sembler difficile à défendre. C'est, dit-on, un artiste dont le travail, excessivement kitsch, consiste à décorer les palais des financiers internationaux ; c'est un ancien *trader* dont les œuvres sont parmi les plus chères au monde en dépit de leur vacuité démonstrative ; c'est quelqu'un qui nourrit les journaux *people* de sa vie brillante (et vaguement « scandaleuse »)... Il a tout pour déplaire à la plupart des amateurs d'art.

L'entrée dans l'exposition ne fait que renforcer cette idée : la première chose que l'on voit, ce sont les noms des multiples sponsors et partenaires. Il est même presque amusant de remarquer qu'une distinction a été établie entre des simples mécènes et des grands mécènes (au premier rang desquels figure la galerie Gagosian). Pour le reste, et indépendamment de ce que l'on peut penser de Koons, l'exposition est sans doute trop éclectique. Il s'agit d'une rétrospective et à ce titre le choix a été fait de ne retenir que deux ou trois œuvres de chaque période, sacrificiant au passage la cohérence de certaines parties. Le seul moment où ce principe est un

peu laissé de côté est le début, avec une présentation assez large des premières œuvres de l'artiste, ce qui permet de constater la récurrence dans sa carrière de certaines thématiques ou formes (notamment les lapins et fleurs en plastique). L'éclectisme des choix, couplé avec la volonté de laisser l'espace largement ouvert, donne malheureusement lieu à des raccourcis un peu brusques qui ne permettent pas de bien apprécier certains ensembles. C'est particulièrement le cas pour *Made in Heaven*, la série réalisée en 1989-91, où l'artiste met en scène sa vie sentimentale et sexuelle en compagnie de la Cicciolina. Les présentations qui en avaient été faites à l'époque — entre sex-shop et magasin de décoration —, étaient beaucoup plus perturbantes pour l'amateur d'art contemporain que ce qui est montré à Beaubourg. Il manque également toutes les œuvres monumentales, dont une grande partie de l'intérêt tient justement au ridicule de leur démesure (*Puppy*, 1992 ; *Split-Rocker*, 2000).

Le parti pris de ne montrer qu'un nombre réduit d'œuvres, en mélangeant les séries et les époques, dessert largement le propos de

l'artiste. La même chose peut sans doute être dite de la propension qu'ont eu les organisateurs à relier les œuvres à des références jugées légitimes. On nous dit ainsi que la série des *Inflatables* « cite ostensiblement Smithson », que *Michael Jackson et Bubbles* (1988) fait penser à la *Piéta* de Michel-Ange ou que la maquette de *Split-Rocker* (2000) rappelle la sculpture cubiste. De même, on peut lire dans le dépliant d'aide à la visite, que telle œuvre est peinte « à la main dans un format monumental, marquant la volonté de l'artiste de renouer avec la tradition classique ». Ces remarques, sans doute faites pour rassurer le grand public, ont malheureusement pour contrepartie de diminuer la part d'agressivité et de crudité de nombre des projets. Les choses sont en effet plus complexes qu'il n'y paraît et la plus mauvaise idée pour juger des œuvres de Koons est sans doute de s'en remettre aux propos de l'artiste (ce que font quasiment tous les commentateurs). S'il a des modèles, ce ne sont pas des modèles formels, pris dans l'histoire de l'art, mais plutôt des modèles de comportement. Le premier de ceux-ci s'inspire d'Andy Warhol. Il affecte ainsi, comme son prédécesseur, d'apparaître publiquement comme un esprit vide, un artiste sans tourments, dont le seul but serait de parvenir à réussir socialement tout en gagnant beaucoup d'argent. Comme Warhol, il recycle l'imagerie populaire américaine et la publicité (il recycle d'ailleurs Warhol lui-même dans plusieurs de ses œuvres; notamment le *Superman* de 1961 dans *Olive Oyl*, 2003). Comme son modèle, il affecte de prendre au sérieux les choses les plus triviales et cherche à mettre sur un pied d'égalité des éléments issus de la haute et de la basse culture. Warhol le faisait au moyen de la sérigraphie et Koons le fait au moyen de l'inox et des surfaces polies-miroir qui renvoient au spectateur sa propre image.

Ce procédé n'est pas anodin; d'autant plus qu'il finit par rendre proprement illisibles certaines formes, comme dans le cas de *Pluton et Proserpine* (2010-2013).

Au fond, ce qui caractérise Koons, plus que le mauvais goût, c'est sans doute l'idée d'un excès par la superposition: c'est l'ajout de reflets inutiles sur des sculptures classiques (ce qui contribue à en renforcer le caractère kitsch); la transformation d'objets dérisoires en monuments par l'agrandissement ou l'utilisation injustifiée de matériaux précieux, bronze, marbre, porcelaine, etc. Ce phénomène est particulièrement visible avec les travaux basés sur des superpositions d'images numérisées issues de sources hétérogènes (pornographie, histoire de l'art, magazines grand public), patiemment agrandies et certaines reproduites à la peinture à l'huile sur toile. Il n'y a rien qui justifie un tel parti pris, si ce n'est de montrer le caractère dérisoire du travail patient et artisanal des artistes qu'il emploie, tout en jouant sur le désir absurde de ses commanditaires de posséder de « vraies peintures ». Il y a là sans doute plus de sarcasme que de vrai cynisme. La plus grande différence avec Warhol se trouve ici: pour Koons, il ne s'agit pas tant de faire preuve d'indifférence (ou de feindre l'indifférence) face aux questions de distinction esthétique mais, en nivelant bon et mauvais goût, de prendre très clairement le parti de la basse culture contre la haute culture. C'est sans doute pour cela que Koons a mauvaise presse chez les vrais amateurs d'art.

Jérôme Glicenstein