

Patrick Javault

LE BON EXEMPLE

Jeff Koons

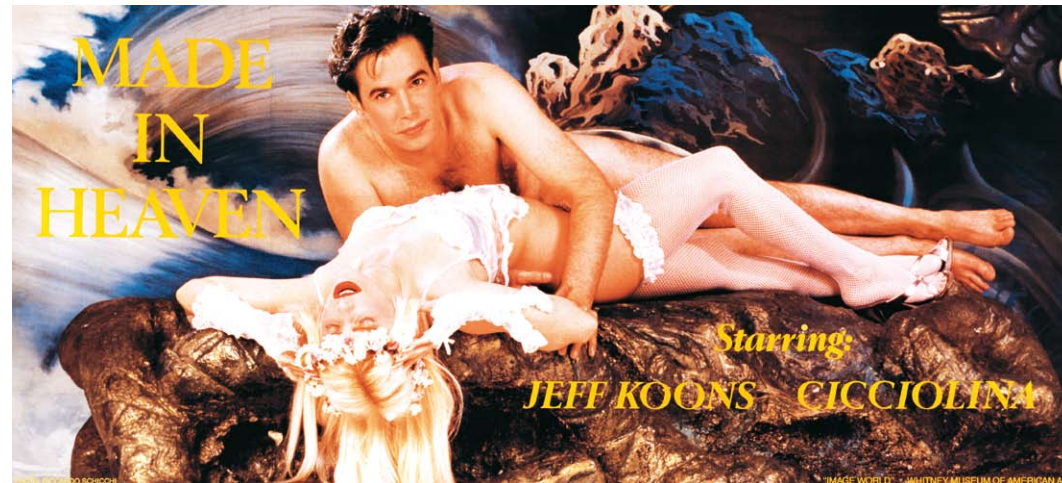


Jeff Koons, *Rabbit*, 1986, acier inoxydable, 104,1 x 48,3 x 30,5 cm, © Jeff Koons

Même en faisant l'économie de considérations sur le kitsch ou le marché de l'art, écrire sur Jeff Koons oblige à mettre au moins un pied dans la banalité et la redite. Par ailleurs, l'anti-koonsisme n'étant même plus aujourd'hui sérieusement incarné dans des positions critiques, s'essayer à une défense ne pourrait être, au mieux, qu'un exercice de style. Nul ne songe à nier que Koons aura marqué l'art et la réflexion sur l'art à son époque, ni qu'il est l'auteur d'une série d'œuvres nécessaires pour raconter ce que furent les années 1980 et 1990. Cette œuvre trouve presque naturellement sa place dans une tradition américaine, et on peut même dire que le souci d'occuper cette place en est l'un des moteurs. On ne voit pas en quoi *Puppy* (1992) aurait à rougir devant *Monogram* (1955-1959) de Robert Rauschenberg ou *Rabbit* (1986) devant le chef-d'œuvre reconnu qu'est *Painted Bronze* (1960) de Jasper Johns. Koons, que l'on dit si souvent au service du marché et flattant le goût des collectionneurs, est avant tout celui qui a modifié un tant soit peu les règles, par exemple en produisant chaque sculpture comme une édition à cinq exemplaires – contraignant ses collectionneurs à jouer tantôt à : « j'ai la même », tantôt à : « celle-là tu ne l'as pas » – ou en s'imposant à travers une esthétique et des préoccupations apparemment coupées de son époque, et sans avoir bénéficié des instruments de reconnaissance que sont les participations aux grandes expositions internationales biennales ou quinquennales, ni même eu droit à une rétrospective dans un très grand musée. Il est aussi capable d'enchaîner une exposition à la Kunsthalle de Bielefeld (qui n'est pas franchement une capitale de l'art), en 2002, une au Château de Versailles, en 2008, et une autre à la Serpentine Gallery (excellent pour l'image), en 2009.

127

Appartenant à une génération d'artistes qui s'est trouvée dispensée de produire des récits fondateurs, Koons a néanmoins fourni trois épisodes biographiques non négligeables dans la construction et la réception de son œuvre, et qui tous témoignent de son engagement. Ce sont, outre la série *Made in Heaven*, débutée en 1989, dans laquelle l'artiste se met en scène avec sa future femme, la Cicciolina, l'épisode du courtier en matières premières et celui de l'exposition « Celebration » au Guggenheim, annulée à la dernière minute ou presque, fin 1996. Alors qu'au début des années 1980 s'imposait la figure du trader, comme anti-héros moderne, choisir de s'enrichir à travers la spéculation boursière à seule fin de pouvoir produire ses œuvres était un beau renversement des valeurs. Ce qui aurait dû valoir à Koons au moins la reconnaissance de son intégrité fut, au contraire, souvent utilisé à charge contre lui. Quant à l'annulation d'une exposition en raison de coûts de production impossibles à couvrir par les collectionneurs engagés dans l'acquisition des œuvres, cela peut se comparer à ce qui arrive au cinéma plutôt que dans un monde de l'art où les enjeux financiers – et dans ce cas-là également symboliques – sont autrement gérés.



Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1989, panneau lithographique, 317,5 x 690,9 cm, © Jeff Koons



Jeff Koons, *Plate Set*, 1995-1998, huile sur toile, 295 x 319,4 cm, © Jeff Koons

Écrire sur Jeff Koons et feindre d'ignorer qu'il est l'auteur d'une production abondante de tableaux qui ne jouent pratiquement aucun rôle dans la gloire qui est la sienne ? Il y a, il est vrai, de la difficulté à se saisir desdits tableaux, en raison de leur lien marqué avec le pop historique et de leur mode de production qui prive l'amateur d'art de ce qu'il aime trouver dans un tableau : le geste de l'artiste et, à travers lui, une certaine dramaturgie de la création. Ces tableaux peuvent prendre place dans des séries comprenant aussi des sculptures – *Celebration* (1994), *Popeye* (2002) – ou bien se constituer en ensembles à part entière – *Easyfun* (1999-2000), *Easyfun Ethereal* (2000-2002). La façon dont ces tableaux tantôt se positionnent par rapport aux sculptures (qu'ils les annoncent comme œuvres à venir ou, au contraire, les citent comme pièces historiques), tantôt se développent de façon autonome, permet d'entrevoir un certain dessein, celui de la propagation, de la diffusion d'une idée générale de l'art et d'une prise en charge par l'artiste du discours interprétatif. Nul ne doute que ces tableaux se vendent bien et soient recherchés, mais aucun jusqu'ici n'a eu de véritable impact, aucune exposition exclusivement consacrée aux peintures n'a été jugée marquante. Koons réussit en somme un nouvel exploit, celui d'être, en même temps qu'un artiste déjà historique, un peintre méconnu mais dont le gigantesque atelier ignore les effets de la crise.

Le Jeff Koons pour tous, l'auteur d'un record de *smash hits* de l'art inégalé, continue de lancer des défis (le prochain étant la réalisation d'une locomotive suspendue à la verticale devant le Los Angeles County Museum of Art), de provoquer de l'émerveillement et de tenir à peu près le même discours devant chaque micro qui lui est tendu, avec parfois des nuances de ton qui trahissent le plus souvent un souci d'adaptation aux attentes de son interlocuteur. Simple et clair face à Peter Klaus Schuster, son interviewer dans le catalogue de l'exposition « *Celebration* » (2008) à la Neue Nationalgalerie¹, qui le questionne de façon normale et flatte son sens de la tradition. Plutôt emprunté lorsque Hans-Ulrich Obrist (dans le catalogue de l'exposition de la série *Popeye* à la Serpentine²) l'interroge sur le rapport de son œuvre au structuralisme ou à l'archétype jungien. C'est dans la première interview qu'il lâche les propos les plus intéressants, notamment au sujet de Versailles et des artistes officiels qui, selon lui, ne sont pas au service du pouvoir mais bien ceux qui déterminent les paramètres, ou quand il souligne l'importance du dialogue transcontinental entre Warhol et Beuys auquel il compare les échanges qu'il eut autrefois avec Martin Kippenberger. Venant après *Made in Heaven* (1989-1991), entamé avec *Celebration*, l'œuvre peint de Koons apparaît comme une façon de se poser en tant qu'artiste moderne-classique, en se citant parfois comme s'il s'agissait d'explicitier le contenu latent des sculptures, d'en livrer le commentaire. Au moment où il est devenu un artiste historique et à un âge où nombre de héros ont connu passage à vide ou effondrement artistique (que l'on songe à Warhol ou à Johns), on peut voir là comme l'affirmation d'un désir de durer en sacrifiant à ce qui reste le premier objet de l'art, et en arrondissant les angles d'une attitude unanimement jugée provocatrice. Il n'y a aucune raison de faire grief à Koons d'avoir le goût du succès puisque celui-ci est indissociable de l'image qu'il se fait de l'artiste et qu'il y a longtemps que le mot « succès » est, en art, devenu l'exact synonyme de « reconnaissance ». Se proposer de réaliser un art à vocation publique et devoir être considéré comme un artiste pour artistes serait un échec esthétique, avant d'être celui d'une carrière.

Pour édifier ses grandes machines picturales, Koons réalise d'abord des collages obtenus par traitement informatique et convertis en tableau, ceux-ci réussissant à être à la fois prévisibles et expérimentaux. Aujourd'hui, avec la série *Popeye*, ou avec *Hulk Elvis* (2005-2009), l'artiste se présente à nous comme un maître qui, ayant fait le tour de ses inventions et innovations, éprouverait le besoin de revenir aux sources de son œuvre en se chargeant de ce qu'il nomme