

ETC



Jeff Koons ou la perte de la conscience ironique
Access/Excess (accès/excès), Ontario College of Art (OCA),
Toronto, 31 mars, 2 et 6 avril 1992

Jennifer Couëlle

Numéro 19, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35938ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Couëlle, J. (1992). Compte rendu de [Jeff Koons ou la perte de la conscience ironique / *Access/Excess (accès/excès)*], Ontario College of Art (OCA), Toronto, 31 mars, 2 et 6 avril 1992]. *ETC*, (19), 40–42.

JEFF KOONS OU LA PERTE DE LA CONSCIENCE IRONIQUE

Access/Excess (accès/excès), Ontario College of Art (OCA), Toronto; 31 mars, 2 et 6 avril 1992

Au mois d'avril dernier, Visual arts Ontario en collaboration avec l'Ontario College of Art (OCA) présenta à l'OCA de Toronto le troisième volet d'une série de conférences intitulée *Access/ Excess (accès/excès)*. Ce projet avait comme objet d'explorer l'accessibilité publique de l'art, l'architecture et le design. L'architecte et designer américain Michael Graves nous a introduit à son travail en soulignant le caractère utilitaire de son esthétique, soit la présence constante d'une interaction entre l'architecture, le design et un public cible. Shirley Thomson, directeur du Musée des beaux-arts du Canada, a tenu un discours sur le rôle de l'institution qu'elle dirige en ce qui concerne la nécessité croissante de répondre aux besoins des maintes couches des diverses communautés culturelles du pays. Et finalement, pour clore cette série, le 6 avril 1992, l'artiste américain Jeff Koons, qu'on se représente aujourd'hui davantage comme une vedette sans frontière, a présenté chronologiquement le développement de son œuvre au cours de la dernière décennie.

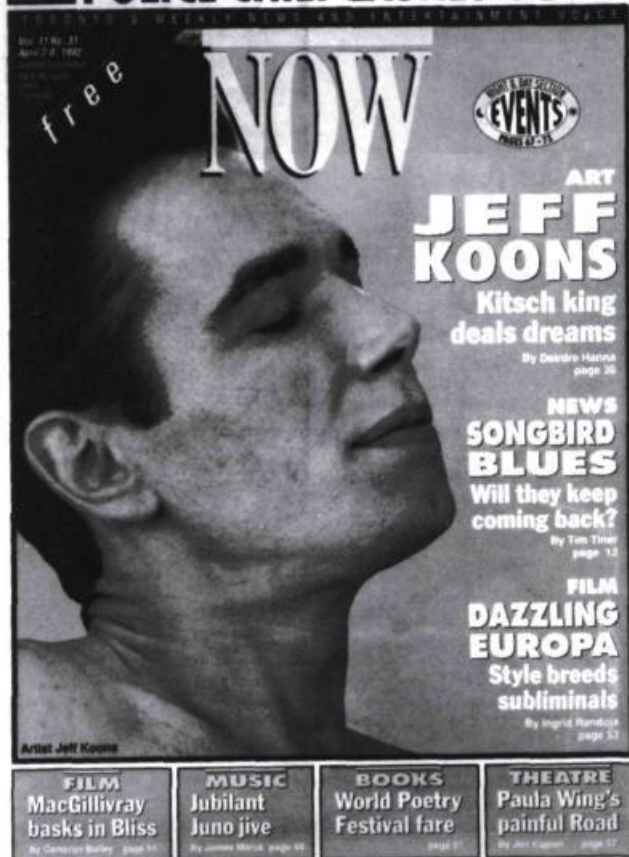
N'ayant pas explicitement abordé le sujet du public et de l'accessibilité ou de la non-accessibilité de sa production, il faut croire que Koons fut choisi comme conférencier pour la simple place prépondérante qu'il occupe depuis quelques années au sein des media. On constatera à cet effet que parallèlement au déplacement du noyau critique dans le travail de Koons d'un concept se réalisant, entre autres, à travers la plasticité de l'œuvre, soit dans son apport critique au sujet à une représentation prenant sens presque exclusivement à travers la simple projection de son sujet, se produit une chute dans l'intérêt suscité par Koons dans la presse spécialisée et une hausse croissante dans l'attention que lui porte les media du grand public. Des œuvres comme *New Hoover Convertible* (1980) ou *2 Balls 50/50 Tank* (1985) et même l'énigmatique *Rabbit* (1986) en acier inoxydable contribuent plastiquement à l'élaboration des concepts analytiques que proposaient l'artiste. Nombreux furent les articles commentant la subtile relation entre les matériaux employés par l'artiste et le sujet représenté, ou plutôt, le sujet auquel l'œuvre se référait (souvent un des effets auto-destructeurs promu par l'hyperconsommation de notre société actuelle), puisque les formes plastiques n'étaient pas alors autoréférentielles comme elles le sont deve-

nues progressivement par la suite. Depuis que Koons a réorienté sa cible vers sa propre personne et plus tard, vers le couple Jeff-Ilona (La Cicciolina), en passant par l'effigie de Michael Jackson, *Michael Jackson and Bubbles* (1988), les media spécialisés en sont venus à se taire de plus en plus, sinon à chercher en vain la distanciation critique de toute apparence inexistante. La relève a été rapidement prise par Time, Vogue, Connoisseur et Cosmopolitain, pour n'en nommer que quelques-uns.

Ce n'est pas dire que le milieu des arts a fait une croix sur Jeff Koons – pas si l'on se rappelle sa participation à la dernière Biennale de Venise et aux inévitables écrits qui s'en suivirent. Mais c'est croire que l'œuvre de Koons déborde amplement des limites toujours existantes du discours et de la théorie de l'art. C'est aussi suggérer que cet artiste nous force à repenser ces mêmes limites – à mille lieues alors des termes posés par le modernisme, en ce qui a trait à l'autonomie de l'œuvre d'art ou, plus récemment, à la capacité qu'a l'œuvre d'art de nous sensibiliser à tel ou tel aspect de notre histoire passée ou présente, et ce, toujours au moyen d'une puissante interaction entre le langage plastique et le sujet en question. Si ce ne sont pas les limites de l'art que nous devons repenser, devons-nous alors discréditer Jeff Koons en tant qu'artiste ?

La une d'un numéro d'avril 1992 de l'hebdomadaire torontois *Now* affichait un avant-goût de l'événement Koons à Toronto, en reproduisant le profil d'un Jeff Koons à l'air on ne peut plus satisfait. Ce fut la venue d'une célébrité, la salle étant complète en quelques jours seulement. À Toronto, Koons fut accueilli comme un roi. Un roi poudré, aux mollets biens roulés, jubilant d'une extravagance dont l'ambiguïté persiste toujours. Chez Koons comme chez le souverain régnant à l'apogée d'une monarchie en état de décadence, le silence sème ses doutes. Ce qui vint peut-être à troubler le roi fut l'apparent mutisme que permirent les complots à huis-clos, le calme avant la tempête, qui grondait pourtant depuis longtemps. Koons, en revanche, ne donne pas l'impression de s'inquiéter outre mesure. Au contraire, il semble savourer copieusement les fruits du paradis qu'il a lui-même signés.

Au royaume de Jeff Koons le silence est le nôtre.



Il devient progressivement difficile de se prononcer sur un phénomène – reconnaissons que nous sommes ici confrontés moins à un artiste et à sa production qu'à un véritable phénomène issu du milieu des arts – dont la seule emprise sur un contexte de réalité est justement d'y échapper. Koons se distancie non plus de son sujet, mais bel et bien de la réalité – à tout le moins de celle de l'impérative conscience critique et sensible du contexte de l'art. Il réfléchit coup sur coup des sujets plausibles, auxquels nous prêtons sans effort un contexte réel, voire même familier, sans pour autant les commenter, sans même en modifier notre perception. Devant ce spectacle de paroles sans fond et d'images *a priori* provocantes, mais dénudées, à présent, de tout sens et contexte, nous ne pouvons que douter de leur signification. Nous cherchons – en vain peut-être – à

donner sens, non pas spécialement à l'intention de l'artiste, mais à tout le moins à la résonance de sa production dans un contexte réel, quel qu'il soit. Bref, nous restons un moment muets – le temps de nous frayer un chemin de lisibilité, ne serait-ce que parce que ce serait trop bête de détourner le regard.

Dans l'espace d'une heure, à peine deux, Koons nous a fait part de ses réalisations au cours des dix dernières années. Commentant une des premières diapositives projetées – un lapin de caoutchouc gonflable approprié par l'artiste (1978-79) – Koons affirme avoir rapidement délaissé toute idée de peindre, puisque « la peinture est trop subjective, elle est une forme de masturbation ». ¹ En mentionnant brièvement l'influence qu'a eue Duchamp sur sa production, il souligne sa volonté consciente de ne travailler, dès la fin des années 1970, qu'avec des objets tridimensionnels. En peu de temps, au rythme accéléré des diapositives projetées, Koons nous a fait traverser consciencieusement

Page couverture du journal NOW, Volume 11, numéro 31.

les sept ou huit premières années de son travail. Ses propos éclairés, mais aseptisés, laissent transparaître un commentaire maîtrisé, offert sans doute plusieurs fois auparavant. Parsemé d'allusions sexuelles du style « Si je voulais pénétrer (le monde de l'art), c'était maintenant ou jamais » ², le discours de Koons vacillait – toujours sur le même ton neutre – entre une certaine objectivité critique et l'absurde devenu banal.

À partir de 1985, Koons délaissa en définitive son approche minimaliste, où des objets souvent encaissés, aux formes épurées, affichaient un contenu thématique s'inspirant de l'art conceptuel des années 1960 et 1970, mais aussi des *ready-mades* de Marcel Duchamp. Sa production progresse dès lors vers une nette manifestation de kitsch. Présentant, entre autres, comme exemple *Baccarat Crystal Set* (1986) ³, Koons situe lui-même ce point tournant en affirmant que « dès que quelque chose devient accessible aux

masses, il y a inévitablement un appel à la monarchie, pour un monarque; c'est pour ça que je suis venu, pour libérer le monde de l'art ».4 À savoir, si Koons entend réellement nous « sensibiliser à la conscience populaire », comme il le mentionne durant son discours, ou si l'ambiguïté de son énoncé « ...un appel (...) pour un monarque, c'est pour ça que je suis venu... » ne justifie pas notre mutisme devant ce qui pourrait se prêter à être perçu comme du narcissisme pur et dur.

Il est vrai que Koons nous a maintenu un certain temps dans le doute. Il est vrai aussi qu'il a stimulé l'imagination de certains avec la tension résultante de la confusion autour de la signification de ses interventions. Avec un peu de recul cependant – tel que celui qu'offrait la conférence du 6 avril – il devient possible de mesurer la production de l'artiste dans son ensemble, et surtout, en relation à sa démarche actuelle. Pouvons-nous, en toute franchise, affirmer que les figurines de porcelaine créées par l'artiste, répliques du style Louis XIV, ou que le service de Baccarat en acier inoxydable soient en mesure de pourvoir un glissement de sens signifiant ? D'accord, le baccarat d'acier devient accessible à tous, les « parvenus » de la classe moyenne sont la risée, mais il demeure que Koons en refait faire (car lui-même ne fabrique rien, mais fait minutieusement exécuter ses concepts par des artisans italiens) un objet de luxe, ne prenant sens qu'entre les quatre murs d'une galerie, d'un musée ou de la salle de montre du collectionneur privé. Le Hans Haacke en lui ne saute guère aux yeux.

Qu'on reconnaisse l'habileté avec laquelle Koons déluge certains symboles puissants de notre société d'hyperconsommation de leurs assises de signification première (idéologiquement néfastes) est sans doute juste. Il reste toutefois un élément trouble : Koons est loin d'afficher clairement la distance nécessaire entre son œuvre et la signification qu'il veut y prêter. L'ironie de ces œuvres qui ne pourraient être comprises sinon par ironie – soit par « l'adoption d'un ensemble de fausses valeurs par le point de vue d'un autre, dont les valeurs sont supposément plus solides et durables... »5 – est obscure au point de douter de sa présence. Dans la porcelaine *Pink Panther* (1988), La Cicciolina et la panthère nous sont fièrement présentés dans un enlacement douteux. La facture irréprochable affiche des pastels mielleux et le sujet, quant à lui, ne pourrait être plus banal. Peut-on ici s'aventurer au-delà

de la simple réflexion de symboles familiers – symboles de la perfide industrie du divertissement ?

Cette ambiguïté se vérifie particulièrement bien dans les œuvres toutes récentes de Koons, où photographies, peintures par jets automatisés et porcelaines de grandeur nature relatent de manière encyclopédique une multitude de variantes de l'amour physique, mettant en scène l'artiste et sa célèbre épouse. Comme l'a écrit si bien Adam Gopnik dans un écrit récent : « La question de pornographie n'aurait pu être moins évidente – ceci n'était que du sexe entre un couple marié ».6 Effectivement, s'affichant souriants, satisfaits, en harmonie avec le décor inoffensif dans lequel ils se consomment, Koons, assisté d'Ilona, font d'un tabou social un acte des plus banals et anodins, tout comme si cette parodie devenait en soi réalité – à tout le moins celle de Koons. Puisque Jeff Koons nous représente parodie, ironie et *étrangeté* comme réalité de départ, puisqu'il parle publiquement et naturellement de son sexe et des orifices du corps de sa conjointe – toujours dans un langage visuel ou verbal nous convaincant de sa parfaite maîtrise de la situation et d'un détachement des plus neutres – on cherchera peut-être longtemps la raillerie. Constaterons-nous, enfin, que ce que fait là Jeff Koons n'est ni plus ni moins que la personification de sa propre *étrangeté* ?

JENNIFER COUËLLE

NOTES

1. Propos recueillis durant la conférence *Excess/Access*, Ontario College of Art, 6 avril 1992. Citation traduite de l'anglais par l'auteur.
2. *Ibid.*
3. Un service à boisson en cristal de Baccarat coulé en acier inoxydable, représentant ladite « montée » de la classe moyenne américaine, cherchant à renforcer sa distinction de la classe ouvrière par le biais d'un bien matériel.
4. Propos recueillis au cours de la conférence *Access/Excess*, Ontario College of Art, 6 avril 1992. Citation traduite de l'anglais par l'auteur.
5. Adam Gopnik, *Lust for Life*, dans le *The New Yorker*, 18 mai 1992, p. 77. Citation traduite de l'anglais par l'auteur.
6. *Ibid.*

N.D.L.R. L'auteur a rédigé son mémoire de Maîtrise sur le sujet du kitsch, du modernisme et l'œuvre de Jeff Koons : *Le kitsch comme dispositif moderniste. Étude de cas : Jeff Koons*, Université du Québec à Montréal, 1992.