



International with monument : l'affaire Koons

Miguel EGAÑA
(UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE)

Pour citer cet article :

Miguel EGAÑA, « *International with monument : l'affaire Koons* », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 81-89.

Résumé

Tout en revenant avec un point de vue critique sur la polémique qu'a entraîné l'installation à Paris du *Bouquet de tulipes* de Jeff Koons, ce texte est l'occasion de présenter une théorie du monument moderne. Face à l'impossibilité d'un monument depuis la modernité et face à la nécessité mémorielle du monument, la notion d'antimonument semble de plus en plus apte à décrire les œuvres monumentales. La singularité *kitsch* de l'œuvre de Jeff Koons confrontée au sérieux du monument amène l'auteur à porter un nouveau regard sur l'affaire des tulipes.

Avant-garde — positivité/négativité — modernisme radical — antimonument

Abstract

Returning with a critical point of view on the controversy that resulted from the installation in Paris of Jeff Koons' Bouquet of Tulips, this text is an opportunity to present a theory of the modern monument. Faced with the impossibility of a monument since modernity and faced with the monument's need for memory, the notion of antimonument seems more and more apt to describe monumental works of art. The kitschy singularity of the work of Jeff Koons confronted with the seriousness of the monument leads the author to take a new look at the tulips affair.

avant-garde — positivity / negativity — radical modernism — antimonument

International with monument : l'affaire Koons

Pourquoi tant de haine ?

Suite à la pétition initiée par Stéphane Corréard protestant contre l'installation du *Bouquet de tulipes* de Jeff Koons sur le site du Musée d'art moderne/Palais de Tokyo¹, on a vu, ces derniers mois, *fleurir* (c'est le terme qui convient) toute une série de tribunes, contre-tribunes, réponses, etc., alimentant un débat dans les médias et sur les réseaux sociaux comme il n'en existait plus depuis le scandale des « colonnes de Buren » (et plus récemment « l'affaire » Paul Mc Carthy).

Premier point remarquable : en-dehors de quelques rares voix discordantes (l'artiste Vincent Corpet sur *Facebook*, le philosophe Dominique Chateau dans *Libération*², le *Monde de l'art* (artistes, galeristes, critiques, comme exemplairement ceux réunis en « Un collectif de personnalités de la culture »³...) est quasi unanime dans sa condamnation du « cadeau » de Koons (en fait, de l'ambassade des États-Unis) et de son acceptation par les pouvoirs en place, notamment la Mairie de Paris.

Ce consensus dans le rejet contraste avec l'expression de solidarité qu'exprima naguère le même *Monde de l'art* avec Daniel Buren (à l'époque, le groupe Présence Panchouette, seul contre tous, avait courageusement vilipendé dans

un tract vengeur l'installation du Palais Royal⁴) mais aussi, même si l'appui était plus partagé (certains qualifiaient l'opération de « coup publicitaire »), leur soutien massif plus récent (2014) au *Tree* (à la fois *Sapin* et *Sextoy*) de Paul Mc Carthy, artiste martyr (il avait été physiquement agressé et son œuvre vandalisée⁵).

Pourquoi ici, à l'inverse, un tel consensus dans le rejet, une telle détestation ? Pourquoi l'œuvre et/ou le geste de Koons sont-ils à ce point – au sens propre du terme – *irrecevables* ?

Deuxième point : comment des points de vue aussi différents que celui véhiculé par la pétition de Stéphane Corréard, que l'on peut (même si elle émane d'un milieu ultra élitiste) qualifier globalement de « populiste » : ses objections portent principalement sur le coût pour le contribuable, l'absence de consultation démocratique, le procès en légitimité d'un artiste et de son œuvre, la mise en cause du patrimoine (les mêmes arguments qui naguère furent opposés à Buren), et celui exprimé par le texte signé par Georges Didi-Huberman et autres intellectuels, qui qualifie le cadeau d'« avilissant »⁶ et qui se situe dans un double registre, politique (anticapitaliste), et moral (ce « cadeau » est une « faute », une atteinte à la dignité), peuvent-ils se rejoindre ainsi pour fustiger le même adversaire ?

1. Voir : Stéphane CORRÉARD sur *Change.org* : <<https://www.change.org/p/bruno-julliard-non-merci-jeff-koons>>; la pétition dans le journal *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/21/non-au-cadeau-de-jeff-koons_1624159>; le débat dans *Tribune de l'art* : <<https://www.latribunedelart.com/passe-d-arme-a-propos-des-tulipes-de-jeff-koons>>; la pétition sur le site *Avaaz.org* : <https://secure.avaaz.org/fr/petition/Madame_la_Maire_de_Paris_Anne_HIDALGO_NON_au_bouquet_de_tulipes_de_Jeff_KOONS_a_PARIS/> ; consultées le 1^{er} septembre 2018.

2. Dominique CHATEAU, tribune dans *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/31/contre-koons-un-bouquet-d-arguments-reactionnaires_1626422>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

3. Comme s'auto-définissent les signataires de la tribune de *Libération*, *op. cit.*

4. Cf. Présence Panchouette, *Œuvres choisies Tome I et II*, CRAC Midi-Pyrénées, Labège, Innopole, Musée des Beaux-Arts de Calais, 1987, textes de Dominique Castéran, Jacques Soullilou, Frédéric Roux, Patrick Le Nouëne, Présence Panchouette.

5. Par exemple, la pétition de soutien de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) : <http://aicafrance.org/soutien-a-lartiste-paul-mccarthy/> ou l'éditorial du journal *Le Monde* : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/10/20/place-vendome-le-createur-et-les-cretins_4508995_3232.html>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

6. Jean-Luc NANCY, Eric HAZAN, Georges DIDI-HUBERMAN, Jean-Cristophe BAILLY, Pierre ALFERI, Tribune dans *Libération* : <http://www.liberation.fr/debats/2018/01/30/un-cadeau-avilissant_1626270>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

En bref, pourquoi une critique plutôt de « droite » (qualifiée même de « réactionnaire » par Dominique Chateau¹) et une critique plutôt « de gauche » (voire d'extrême-gauche, comme en témoigne la présence de l'éditeur Eric Hazan²), se trouvent-elles unies dans leur définition et leur mise au ban du même « mauvais objet » ?

Même s'il est difficile d'envisager une réponse simple à ces questions, on notera un autre aspect notable, qui peut permettre peut-être d'éclairer le débat, à savoir la quasi absence de références à la dimension proprement esthétique de l'œuvre en question.

En effet, si l'on reprend l'essentiel de toute cette littérature polémique, il apparaît bien que les arguments développés à propos de ce qui semble se définir comme un objet produit par un artiste, soit ce qu'on appelle communément une « œuvre d'art », échappent largement à ce champ, puisqu'ils sont avant tout :

a) politiques :

– au sens large : l'installation, décidée unilatéralement par un petit comité, témoignerait d'un véritable déni de démocratie :

si une œuvre d'une importance inédite devait être placée dans ce lieu culturellement et historiquement particulièrement prestigieux, ne faudrait-il pas procéder par appel à projets, comme c'est l'usage, en ouvrant cette opportunité aux acteurs de la scène française³ ?

– au sens restreint : conflits franco-français impliquant la Mairie de Paris et les futures élections municipales : Stéphane Corréard serait « proche » de Macron et s'opposerait au tandem parisien Juliard-Hidalgo :

Mais voilà : Stéphane Corréard a pour épouse Sylvie Perras Corréard, conseillère technique culture et communication du premier ministre, Édouard Phi-

lippe. De mauvais esprits voient donc dans cette tribune un message de la part du gouvernement Macron, non à Jeff Koons, mais à Anne Hidalgo, qui soutient mordicus le projet⁴.

– sans oublier, en arrière-fond, le « retour du refoulé » anti-Américain, renforcé voire légitimé par l'élection récente de Donald Trump et toujours prêt à resurgir depuis, entre autres, que « New York vola l'idée d'art moderne⁵ ».

b) économiques :

– condamnation de Koons, artiste *trader*, manager, chef d'entreprise, et de ses complices, les collectionneurs milliardaires :

créateur brillant et inventif dans les années 1980, Jeff Koons est depuis devenu l'emblème d'un art industriel, spectaculaire et spéculatif. Son atelier et ses marchands sont aujourd'hui des multinationales de l'hyperluxe, parmi d'autres⁶.

– mise en avant du coût pour les contribuables :

enfin, cette installation serait coûteuse pour l'État, et donc pour l'ensemble des contribuables. Car l'artiste ne fait don que de son « idée », la construction et l'installation de la sculpture, estimées à 3,5 millions d'euros au minimum, étant financées par des mécènes, notamment français, qui bénéficieraient d'abattements fiscaux à hauteur de 66% de leur contribution⁷.

Ainsi, paradoxalement, ce sont les problématiques d'art ou d'esthétique, si l'on excepte la rapide mention « *kitsch* » présente chez G. Didi-Huberman et ses cosignataires (mais j'y reviendrai) ou bien la référence patrimoniale⁸, qui passent ici à l'arrière-plan.

1. Dominique CHATEAU, tribune dans *Libération* : <http://www.libération.fr/debats/2018/01/31/contre-koons-un-bouquet-d-arguments-reactionnaires_1626422>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. Éditeur, par exemple, des textes du *Comité invisible*, comme *L'Insurrection qui vient*, La Fabrique, 2007.

3. Tribune de *Libération* « Non au cadeau de Jeff Koons », *op. cit.*

4. Harry BELLET, <https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/01/24/jeff-koons-c-est-le-bouquet_5246222_1655012.html>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

5. Cf. l'ouvrage marquant de Serge GUIBAULT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne, Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983.

6. Tribune de *Libération*, *op. cit.*

7. *Ibid.*

8. « [...] cette sculpture bouleverserait l'harmonie actuelle entre les colonnades du Musée d'art moderne de la ville de Paris et le Palais de Tokyo, et la perspective sur la tour Eiffel. », *ibid.*

Peut-être, malgré les apparences, faut-il, au contraire, émettre l'hypothèse que c'est bien cette dimension, même si elle semble non prioritaire dans les discours, qui doit être considérée comme déterminante pour comprendre aussi bien l'œuvre de Koons que le caractère massif de son rejet.

C'est cet aspect que je me propose d'interroger dans les lignes qui suivent, en l'inscrivant dans un cadre conceptuel plus général, qui convoque les nécessaires notions de modernité et de monumentalité.

Qu'est-ce qu'un monument ?

Dans cette perspective, il semble que la première question qu'il faille se poser, est avant tout, celle du *monument*. Ou plus exactement, celle du *monument contemporain* et de ses conditions de possibilité.

Le *Monument*, si on prend sa définition commune, se caractérise par un double aspect : le caractère colossal, auquel renvoie directement ses formes dérivées : « (le) monumental », et la dimension mémorielle. C'est sur ce point qu'insiste par exemple Aloïs Riegl :

Un monument, au sens originel du terme, désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers (ou un ensemble des uns et des autres)¹.

Soit une double alliance donc entre la visibilité la plus forte, qui s'accomplit généralement dans la verticalité, et un espace de sens fondé sur la relation entre passé et présent.

Traduit dans un lexique sémiotique, le monument pourrait se définir par les trois éléments suivants :

- a) c'est un signifiant visuel fort ;
- b) renvoyant à un signifié :

– singulier : événementiel (un fait ou un personnage historique) ;

– ou général : une idée abstraite (la République, la Liberté...) censée être partagée par une communauté particulière ;

c) qui se manifeste dans un espace public lui-même le plus souvent porteur de sens.

Dans ce cadre, le *Bouquet de tulipes* de Koons, œuvre verticale de 12 m de hauteur s'appuyant sur un socle massif, censé commémorer les attentats qui ont endeuillé Paris, semble s'inscrire parfaitement avec les deux premiers éléments de la définition.

Plus problématique semble être la question de son ancrage territorial, le « lieu » choisi par l'artiste (ce choix, on l'a vu plus haut, est un des éléments qui fait débat) n'ayant qu'un rapport indirect (sauf si on étend à toute la ville de Paris le statut de « victime » des attentats) avec les lieux mêmes du drame.

Nous n'insisterons pas sur cet aspect, dans la mesure où précisément, il a été largement documenté par les différents polémistes, nous allons revenir maintenant sur les deux premiers éléments de notre définition, et interroger le mode d'existence et la relation de ce « signe visuel » au message qu'il a à charge d'exprimer.

Monumentalité et négativité

L'œuvre de Koons, comme son modèle monumental franco-américain revendiqué, *La Liberté guidant le monde*² (dont elle serait une sorte de copie de la main, de retour à Paris) et tant d'autres constructions verticales : colonnes (*Colonne Vendôme*) et tours (*la Tour Eiffel*), etc., fait partie de ces objets visuels dont le mode d'existence est superlativement *affirmatif* : leur masse impérieuse, leur présence écrasante (en regard de l'échelle humaine), leur rhétorique hyperbolique, etc., les situent dans cette dimension péremptoire et intimidante du signe, qui l'emporte largement sur tout autre message.

En bref, ce qui s'exprime ici à travers cette déclinaison du *Monumental* (historiquement privilégié par tous les pouvoirs qui en ont usé et abusé)

1. Aloïs RIEGL, *Le Culte moderne des monuments. Sa nature, son origine*, traduction Jacques Boulet, 1903, consultable en ligne sur : <<https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/5>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. Le véritable nom de la *Statue de la Liberté* (créée par le sculpteur français Bartholdi et inaugurée en 1886).

c'est donc avant tout une *positivité*, spatiale et sémantique, selon un mode performatif autoritaire.

Or, comme chacun le sait, la modernité, et cela depuis dès l'origine (la figure extrémiste de Mallarmé serait ici exemplaire) s'est le plus souvent définie selon la voie contraire, notamment dans sa redéfinition de ce qui peut faire *œuvre*, celle de la *négativité*.

Cette *négativité* peut s'exprimer :

– soit formellement : nous sommes alors face à la dimension *critique* voire *autocritique* de l'œuvre (l'art dit « conceptuel » ou toutes les variations sur l'informe ou l'antiforme exemplifieraient cette dimension) ;

– soit sur un mode vitaliste : c'est la fameuse substitution de la « vie » à l'art : slogan et programme sans cesse repris par de multiples avant-gardes radicales prônant la disparition de l'œuvre dans le flux du vivant.

Dans ce cadre définitionnel, on ne voit pas comment pourrait se concevoir quelque chose comme un *monument moderne*, cette proposition se niant elle-même, puisque c'est le concept même de monument comme *monumental* et la définition à la fois positive et superlative de l'œuvre qu'il exemplifie ainsi, qui se trouvent périmés par la modernité ; le *Monumental*, comme incarnation maximale d'un concept d'œuvre devenu non seulement obsolète mais agissant comme un véritable repoussoir, est alors renvoyé soit à un passé antémoderne, par définition révolu (la « table rase » serait ici à prendre au pied de la lettre) soit à un (éventuel) futur post-artistique (par exemple : le *Monument à la Troisième internationale* de Tatlin, *ingénieur* de la mort de l'art¹).

Le geste emblématique de Carl André, faisant chuter la « colonne » de Brancusi (un des rares exemples de Monument moderne (?), intégrée dans l'ensemble sculptural de Târgu Jiu, hommage aux soldats roumains de la première guerre mondiale) pour la réduire à une pure horizontalité

1. Ainsi nommé dans la fameuse proclamation de la première Foire Internationale Dada (1920) de John Heartfield et Georg Grosz : « Die Kunst ist tot es lebe die neue maschinenkunst tatlins » (l'art est mort, vive l'art machinique de Tatlin).

désacralisée spatialement et symboliquement, serait une illustration exemplaire de cette « fin du monument », de sa destruction programmée.

D'une négativité à l'autre : l'antimonument

Or, il arrive (malheureusement pour une modernité qui s'est longtemps rêvée close sur elle-même) des moments d'irruption intempestive du réel (la Guerre) où cette négativité purement formelle et autotélique rencontre une autre négativité, celle, violente, tragique, sanglante, de l'histoire, obligeant dès lors les artistes à se reposer la question du monument.

Cette rencontre des deux négativités, celle constitutive de la langue de la modernité, celle émanant de la violence de l'histoire, est un choc qui entraîne alors une sorte de « double contrainte² » pour celui y est soumis :

– d'un côté, l'impérieuse nécessité de transmettre, de préserver le souvenir du désastre, ce qu'on a appelé le « devoir de mémoire³ », expression désormais galvaudée mais qu'il faut prendre ici au sens fort du terme comme une interpellation à laquelle on ne peut se dérober ;

– de l'autre sa « traduction » dans un mode d'expression qui n'aspire qu'à sa propre disparition, qui se soustrait ontologiquement à toute affirmation.

Deux impératifs donc, qui se télescopent :

– l'un, éthique, qui dit : le monument (au sens purement mémoriel) doit exister ;

– l'autre, esthétique, qui dit : le monument, au sens d'une positivité visuelle : le *Monumental*, ne peut plus exister.

2. Traduction du concept de *Double bind* proposé par l'anthropologue Gregory Bateson, cf. BATESON, G., JACKSON, D. D., HALEY, J. & WEAKLAND, J., « Towards a Theory of Schizophrenia », in *Behavioral Science*, Vol 1, 1956, p. 251-264.

3. Cette formule s'est répandue dans les années quatre-vingt-dix, dans la presse, l'édition et les discours politique, cf. Sébastien Ledoux : « Dans la presse écrite, la première occurrence de l'expression se trouverait dans le journal *Le Monde* en 1992 », dans *Pour une généalogie du « devoir de mémoire » en France*, Centre Alberto Benveniste, février 2009, article en ligne : <<https://www.centrealbertobenveniste.org/formailcab/uploads/Pour-une-genealogie-du%20devoir-de-memoire-Ledoux.pdf>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

La réponse, aussi évidente conceptuellement que difficile à mettre en œuvre, ne peut être que celle-ci : le Monument contemporain, cette synthèse disjonctive, cette figure oxymorique, peut exister (puisqu'il *doit* exister) mais uniquement comme témoignage même de son impossibilité à exister ; en clair, le Monument contemporain ne peut être qu'un *antimonument*⁴.

La tâche de l'artiste assumant la création de l'*antimonument* se fondera dès lors sur la disjonction définitive séparant ce que le Monument au sens classique associait :

- 1) visibilité extrême + verticalité ;
- 2) signifié mémoriel.

Prônant l'inversion rhétorique des valeurs de son modèle, l'*antimonument* proposera donc la version négative de cet agencement, soit un signe non plus *affirmatif* mais *déceptif* combinant :

- 1) dans le champ de la manifestation, une sous-exposition visuelle pouvant aller jusqu'à l'invisibilité ;
- 2) dans celui de la signification, une hyperbolisation symétrique du sens ;

Ce programme *antimonumental*, on en connaît différentes déclinaisons, c'est par exemple celui qui a été mis en œuvre par l'artiste allemand Jochen Gerz, dans ses deux grandes réalisations mémorielles : *Monument contre le racisme* (Sarrebriick, 1990-1993) et *Monument contre le fascisme* (Harbourg, 1986-1993). Soit :

a) du côté du signifiant visuel, une dé-verticalisation programmée :

– pour le *Monument contre le fascisme*, elle s'incarne en cette colonne qui se dé-monumentalise dans un procès inexorable de disparition s'achevant en une horizontalité résiduelle : la plaque au sol comme seule trace visible ;

– pour le *Monument contre le racisme*, elle s'exprime en une autre horizontalité, qu'on pourrait qualifier d'*horizontalité temporelle* : la présence souterraine (sous les pieds des marcheurs de la place) d'un objet (les 2146 pavés gravés) qui *n'aura jamais été visible*, un fantôme archéologique qui vient hanter le plan physique.

b) du côté du sens, à l'inverse, ce qui était dans le cas du *Monument monumental* une pure profération visuelle sans conséquences (qui – sauf circonstances particulières – pense au concept de « République » en voyant son Monument ?) se transforme ici en *interpellation*, en *sommat*ion éthique.

Le spectateur (passant, touriste...) plus ou moins passif du Monument, se transforme ici en un authentique sujet dont l'artiste exige la *participation*, au sens physique (il est invité à écrire sur la colonne dont il devient ainsi *co-responsable*) et surtout moral ; à l'*impératif esthétique* volontairement effacé s'est substitué un véritable *impératif catégorique* : son parcours sur les pavés de la place ne peut plus être une simple promenade mais *doit* être une méditation sur les crimes entraînés par le racisme.

Le culte moderne des monuments inutiles

Il existe une deuxième réponse, symétrique à la première, plus pauvre sans doute d'un point de vue éthique, mais tout aussi pertinente peut-être, pour répondre à la question du Monument contemporain.

On l'a vu plus haut, la formulation oxymorique du « monument moderne », se fonde sur l'impossibilité de l'alliance (qui fondait naguère la définition même du Monument) entre le *monumental* et le *mémoriel* ; cette disjonction étant acquise, on peut aussi bien privilégier l'autre pan du binôme, en gardant cette fois le « monumental », mais simplement au titre de pur signifiant visuel, « gratuit », mettant tout effet de sens entre parenthèses.

C'est le choix opéré par Oldenburg dans ses Objets monumentaux, sa propre version de l'*antimonument*.

Ici, on retrouve bien l'hyperbole visuelle et même la verticalité (Rouge à lèvres géant, Pelle à tarte hypertrophiée, etc.) mais associée à une absence totale de signification, à une perte de sens absolue. En bref, ces objets sont aussi présents que stupides, figés dans une idiotie totale. Seule une démarche sophistiquée et désespérée (l'absence de sens est le mal absolu, comme la philosophie dite de l'*absurde* l'a bien montré) peut s'efforcer d'y reconnaître quelque chose comme un

4. Cf. L'œuvre de Jochen Gerz, *L'Anti-Monument. Les Mots de Paris*, installation réalisée en 2000, entre le 15 juin et le 31 août, sur le parvis de Notre-Dame de Paris.

signifié résiduel, un *métasignifié*, de l'ordre de l'*ironie* (c'est généralement l'interprétation proposée par la critique d'art, toujours volontaire pour *sauver* les œuvres de la *bêtise* qui menace leur légitimité).

Mais, même si on admet cette dimension ironique, qui ne propose, en lieu et place de l'appel au dehors conceptuel, mental, social, etc., attendu, qu'une relation distanciée et autocritique au Monument lui-même, soit tout le contraire d'une appréhension qui se voudrait collective à la Mémoire ou tout simplement au sens, on voit bien qu'elle ne fait que renforcer la définition *anti-monumentale* de l'objet, ancré dans une existence aussi contradictoire que têtue.

Avant-garde et *kitsch*

Jeff Koons n'est pas seulement un Néo-Pop (proche en apparence d'Oldenburg dont il paraît ne constituer qu'une habile reprise), c'est, et l'histoire lui en fera crédit, l'artiste qui s'est identifié au *kitsch*, l'artiste qui, non seulement a fait, plus qu'aucun autre, entrer le *kitsch* dans le champ de l'art, mais a entrepris et réussi une vaste entreprise de *kitschisation* de l'art, à une échelle jamais atteinte jusqu'à lui.

Qu'est-ce que le *kitsch* ?

Il y a deux définitions du *kitsch*, négative et positive.

La première renvoie à l'opposition, qui se voulait radicale, énoncée jadis par Greenberg dans un article célèbre, avec l'Avant-garde. Dans ce cadre, le *kitsch*, c'est l'*autre* de l'Avant-garde, son ennemi absolu. Allant plus loin, Greenberg, qui rejoint ici toute la pensée critique allemande (Broch, Arendt, Adorno, Benjamin), étend cette opposition jusqu'à l'arrière-garde (la Tradition) ; dans ce cadre, le *kitsch* se définit non seulement comme l'ennemi de l'Avant-garde mais comme l'ennemi de la *Culture*.

L'autre définition, que je qualifie donc de positive, ne se contente pas d'un simple geste de rejet disqualifiant, mais essaie de *prendre au sérieux* ce phénomène, en l'analysant de l'intérieur. C'est cette fois l'écrivain tchèque Milan Kundera, participant lui aussi de cette tradition européenne critique, qui a ainsi élargi la définition du *kitsch* jus-

qu'à une dimension politique et même métaphysique.

Pour résumer sa pensée, le *kitsch*, c'est avant tout une conception du monde dans laquelle le *mal* est exclu :

Mais l'utilisation fréquente qui en a été faite a gommé sa valeur métaphysique fondamentale : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le *kitsch* exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable¹.

Le monde *kitsch*, car c'est un monde, est un *monde parfait*, comme s'intitulait significativement une grande exposition rétrospective de Pierre et Gilles, artistes *kitschissimes* revendiqués².

Milan Kundera, qui a vécu longtemps dans une « Démocratie populaire », propose aussi la notion de « Kitch totalitaire », qui serait cette fois la version politique, étatique, du *Monde parfait*. Dans ce monde-parfait-du-socialisme-réalisé, l'accomplissement et la fin – heureuse et programmée – de l'histoire, le *mal*, c'est-à-dire l'aliénation l'exploitation, l'inégalité, en bref, le malheur social, etc., a définitivement disparu.

La *négativité*, qui constituait le moteur, hégélien puis marxiste, de l'histoire, s'étant niée elle-même dans sa phase finale : la révolution socialiste, est donc, logiquement, l'absente de cet univers. Si elle existe encore, ce sera comme *reste archaïque*, sous une forme externe (le monde capitaliste, ennemis provisoires, que l'histoire ne manquera pas de réduire) ou interne (ces *dissidents*, comme le fut Kundera, qui sont aussi des *restes*, au sens de *déchets*, de l'histoire).

Revenons à Koons et à son bouquet, qualifié donc de « *kitsch* » par Georges Didi-Huberman et consorts, assumant ici le double geste classique de rejet méprisant et de défense opéré par le sujet de l'avant-garde (identifié à celui de la Culture).

1. Milan KUNDERA, *L'Insupportable légèreté de l'être*, Gallimard, coll. Folio, p. 357.

2. Cf. *Un monde parfait*, exposition Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 2006 et le catalogue éponyme.

L'entreprise de Koons, artiste parfait, plus-que-parfait (le plus cher du monde, le plus sollicité, le plus courtisé, le plus interviewé...), producteur d'objets eux aussi Plus-que-Parfaits : plus brillants que brillants, plus lisses que lisses, plus beaux que beaux, etc., peut être qualifiée, dans son champ (celui de l'art et de l'esthétique), comme du *kitsch totalitaire* (au sens kunderien) ; elle n'admet aucune *négativité*, ni dans l'espace de l'avant-garde ni dans celui de l'arrière-garde (la tradition) ; cette positivité n'est pas seulement conceptuelle, idéale (ce serait contraire au mode d'existence même du *kitsch*) elle est *effective* : c'est ainsi que l'on a pu voir Koons occuper, à Paris même (lieu symbolique de naissance de l'Avant-garde), le Centre Pompidou, haut lieu de la Modernité, et à Versailles, signifiant majeur mondial de la Grande Tradition Européenne (comme chacun sait, ce sont essentiellement les Américains qui œuvrent à sa restauration), le prestigieux château lui-même et son parc.

Ce faisant, Jeff Koons, artiste des années 1980, son meilleur représentant et on pourrait dire son dernier survivant car c'est le seul qui ait vraiment réussi (les autres sont morts – Haring, Basquiat – ou absents du devant de la scène artistique – Julian Schnabel, Haim Steinbach, David Salle...) accomplit à la lettre le programme post-moderne de ces dernières, à savoir la liquidation du modernisme et de l'avant-garde, la mise entre parenthèses de toute dimension critique et de toute négativité, au profit d'un principe d'équivalence généralisée (déjà présent dans le Pop Art mais ici amplifié) entre basse et haute culture, entre œuvre d'art et objet, entre artiste et fabricant, entre collectionneur et institution, entre « philistins » et « connaisseurs », entre valeur artistique et valeur marchande, et bien sûr entre « art » et *kitsch*...

L'insoutenable légèreté du *kitsch*

Qu'en est-il du Monument ?

Significativement, on notera que le lieu des premières expositions de Koons, (*Equilibrium*, 1985, *Luxury and Degradation*, 1986), la galerie fondée en 1984 dans le *East Village* par Koons lui-même et d'autres artistes (eux aussi désormais bien oubliés : Ashley Bickerton, Peter Halley, Meyze Vaisman) s'appelait... *International with*

monument : soit l'exacte préfiguration de l'aventure koonsienne actuelle dont les *Tulipes* sont un des épisodes présents.

Jeff Koons, comme il l'a déjà fait devant d'autres Musées et d'autres lieux, nous propose donc sa propre version du Monumental, le *Monument kitsch*. Le *Monument kitsch*, si on l'analyse selon la grille de lecture proposée ici (positivité/négativité), est donc, doublement, voire superlativement, positif :

- il possède la *positivité* traditionnelle et attendue du Monumental : présence hyperbolique, affirmation visuelle, verticalité, etc. C'est donc bien, du point de vue « moderne » ou « contemporain », un anti-antimonument ;

- il possède la *positivité* ontologique du *kitsch* : joliesse, perfection d'exécution, banalité de l'image, simplicité, bêtise, etc., soit donc, dans un même geste, une radicale mise à l'écart du *négatif* : laideur, violence, mort, complexité, etc.

Or, et cet aspect est curieusement absent des débats qui se concentrent essentiellement sur le contexte de l'œuvre et non sur son « contenu », c'est bien une relation à la *négativité* qui est censée la fonder et légitimer non seulement sa présence mais son être même, sa justification à l'existence.

Si le *Bouquet de tulipes* est bien ce qu'il prétend être : un Monument commémoratif des attentats et non un simple élément décoratif destiné à égayer l'architecture austèrement stalinienne (ou mussolinienne comme on voudra) des deux musées parisiens, alors la question qui se pose, résumée en termes simples, c'est bien celle de l'(in ?)adéquation entre son expression et son contenu.

Comment la *négativité* absolue des événements convoqués : 130 morts, des centaines de blessés, un traumatisme terrible pour les Parisiens et tous les Français, vivant depuis dans un quasi état de guerre, pourrait-elle trouver à s'« exprimer » dans ce concentré assumé, revendiqué jusqu'à la naïveté et des propos et de son esthétique, de positivité lisse et souriante ?

Comment un objet, issu du *Monde parfait*, dans lequel le temps, l'histoire et surtout le *Mal* n'existent pas, sont à jamais forclos, pourrait-il prendre en charge la tâche (ingrate car moralisatrice) qui est celle de *Memento mori* du Mémorial, sa

fonction de rappel incessant à ne jamais oublier l'horreur du monde ?

On comprend mieux ainsi le qualificatif d'« avilissant » proféré par Didi-Huberman et ses co-signataires. Ceux-ci se font ici le porte-parole de cette tradition esthétique-éthique crépusculaire (représentée, outre John Gerz, par Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Claude Lanzmann, etc.) qui a cherché à créer et à penser « Après Auschwitz », sans fuir son ombre. Ayant trouvé dans le langage de la modernité un mode d'expression situé à la hauteur des enjeux, comment pourraient-ils ne pas être indignés par l'outrecuidance postmoderne de cet objet aussi naïf que cynique, aussi loin qu'il soit possible de tout esthétique déceptive mais noble de l'*antimonument*. De ce point de vue, c'est non seulement, l'art qui est « avili » (selon les termes mêmes déjà employés par la critique américaine à propos de Koons dès 1987¹) mais ce sont les morts eux-mêmes, leur souffrance, la possibilité même de leur mémoire, qui seraient rabaissés dans leur insolente *kitschisation*.

Kitsch tragique ?

Bien sûr, on pourra objecter que toute l'analyse qui précède, fondée sur un binarisme strict : positivité *versus* négativité, Art *versus* kitsch, etc., est encore trop dépendante du paradigme moderniste, celui énoncé donc jadis par Greenberg (et partagé donc par les pétitionnaires).

Depuis, notamment le Pop Art (mais déjà Dada et le surréalisme), nous savons tous que les catégories sont devenues poreuses, une contamination certaine s'étant désormais opérée entre les deux modèles ennemis, devenus parfois difficilement distinguables ; Greenberg l'avait déjà constaté mélancoliquement, puis Adorno².

1. Cf. Rosalind KRAUS, dans le catalogue *Jeff Koons ; la rétrospective*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2014, p. 31.

2. Cf. Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », dans *Art et culture*, trad. d'Anne Hindry, Paris, Éd. Macula, 1988, p. 9-28, Max HORKEHEIMER, Theodor W. ADORNO, « La production industrielle des biens culturels », dans *La dialectique de la raison*, Paris, Éd. Gallimard, 1974, p. 129-176.

Dans cette perspective, qui sauverait le *kitsch* de son incorrigible positivité et surtout de son irresponsabilité pour l'intégrer dans la catastrophe de l'histoire, pourrait-il exister quelque chose comme un *kitsch tragique*, qui, sans le transformer totalement, lui redonnerait accès au sens ?

Dans l'article *kitsch* du catalogue *L'Informe*, Rosalind Kraus et Yves-Alain-Bois, binôme à la fois franco-américain et postmoderne-moderne, proposent ainsi une lecture *kitsch* d'un des « monuments » les plus exemplaires de ce qu'on pourrait appeler le *modernisme tragique*, les *Otages* de Faugier :

À partir de sa série des *Otages*, commencée en 1943, il sépare la texture (une pâte blanchâtre qui deviendra bientôt du plâtre) et la couleur (une mince couche de pastel broyé). La première est excrémentielle, la seconde mignarde. « Cela tient du pétale de rose et de la tartine de camembert », remarque Francis Ponge dès 1946³.

La radicalité de l'informe, soit la *négativité* moderniste appliquée pour mieux la défaire à la *forme* par excellence : le modèle anthropomorphe, ici détruit comme il le fut dans le réel par la violence nazie, serait donc comme compensée, édulcorée par une superficialité heureuse et séduisante, une pincée de *kitsch* surnageant sur un océan de malheur, produisant alors un nouvel et puissant oxymore. Peut-être aussi, dans un autre style, le célèbre *Hommage à New York* de Tinguely, ce bric-à-brac improbable s'autodétruisant dans une explosion à la fois festive et tragique, pourrait-il exemplifier cette alliance inédite.

Ici, nous en sommes très loin. Ni oxymore, ni compromis, ni métissage. Koons, infatigable promoteur universel du *kitsch*, comme « goût » définitif et non négociable de cette *Middle class* américaine à laquelle il est si fier d'appartenir et qu'il a décidé (avec le succès que l'on connaît) d'imposer aux élites (financières et culturelles) du monde entier, dépassant son maître Warhol, a inventé une forme particulière et superlative de *kitsch*, quelque chose comme un *kitsch* radical, l'exact symétrique, tout aussi intransigeant et dogmatique que son

3. Yves-Alain BOIS, Rosalind KRAUS, *L'Informe : mode d'emploi*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 112.

double antithétique, ce *Modernisme radical* dont Greenberg aura longtemps été l'incarnation caricaturale.

Koons, qui se veut donc si lisse (à l'image de ses œuvres les plus célèbres), qui se présente sous un aspect si consensuel, si sympathique, si souriant (mais c'est l'effet incontournable de l'impératif de positivité), n'est rien d'autre en fait, malgré les apparences, qu'un intégriste du *kitsch*. Paradoxalement, alors que la défaite esthétique du Modernisme est consommée depuis longtemps au profit précisément de cette « zone grise » qui constitue l'actuel monde de l'art depuis l'avènement du postmoderne, Koons, en quelque sorte, « continue le combat ».

Sa tentative actuelle, qui le voit chercher à annexer le champ qui lui est le plus étranger, le plus lointain : le Monument aux morts (incarnation même du sérieux et du négatif), n'est qu'un épisode de cette marche en avant, de cette annexion sans compromis.

***Kitsch* et arrière-garde**

Bien sûr, la lutte de tous les pétitionnaires français est un combat perdu d'avance. Un combat d'arrière-garde. À l'échelle mondiale (car l'Affaire Koons rencontre des échos planétaires, en particulier aux USA), il s'agit une nouvelle fois de l'expression de ce phénomène singulier (le syndrome Astérix ?) qui possède deux dénominations contradictoires, selon qu'on le soutient ou qu'on le dénigre : *l'exception française* ou bien *l'arrogance française*.

À l'échelle locale, on sait que l'œuvre (qui est déjà réalisée, dans une usine allemande, grâce aux contributions d'un groupe de mécènes restés anonymes) sera vraisemblablement installée à Paris. La seule « victoire » des pétitionnaires serait son éventuel déplacement dans un autre lieu que le parvis des musées, voire sa relégation dans un endroit peu valorisé de l'espace parisien.

Dans le champ de l'esthétique, un des effets inattendus de l'*Affaire du bouquet de tulipes* et de ce que j'ai appelé le *radicalisme kitsch* de Koons aura donc été la reformation inattendue du vieux couple Avant-garde *versus kitsch*. Sous la forme d'une coalition hétéroclite dans laquelle l'arrière-gardisme aura sans doute pris toute sa place (comme l'avait prévu et souhaité Greenberg lui-même).

Grâce à Koons et à sa bienveillante arrogance, le petit *Monde de l'art* français, si facilement suspecté de compromissions diverses et d'indignes trahisons, aura pu ainsi retrouver, un instant réuni, le rôle prestigieux de *résistant*.

Miguel EGAÑA