

Gregor Schneider, Jeff Koons Divine banalité

Natasha Hébert

Numéro 69, automne 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8967ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hébert, N. (2004). Gregor Schneider, Jeff Koons : divine banalité. *Espace Sculpture*, (69), 29–31.

GREGOR SCHNEIDER, JEFF KOONS : DIVINE BANALITÉ

NATASHA HÉBERT

Quoique nous ayons chassé le Dieu biblique de nos croyances quotidiennes, nous en avons inconsciemment conservé ses espaces et ses architectures mythiques. Ce que l'on nomme Enfer et Paradis demeure des lieux communs que nous habitons encore. Toutefois, notre manière d'y vivre s'est transformée. Nous passons désormais plus facilement de l'un à l'autre, évitant d'avoir à choisir pour l'éternité. L'Enfer et le Paradis semblent s'être rapprochés de nous, divine-ment banalisés.

À l'automne 2003, au moment où la politique américaine s'appuyait sur le mythe de l'Apocalypse pour défendre ses intérêts, se prendre pour Dieu et chasser le Diable une fois pour toutes, deux grandes galeries new-yorkaises montaient au front en révisant un de nos grands mythes fondateurs. D'un côté, chez Barbara Gladstone, l'Enfer théâtralisé par un jeune premier allemand, Gregor Schneider. De l'autre, chez Sonnabend, le Paradis conçu par une Pop Star américaine, Jeff Koons. Une coïncidence qui n'est pas sans rappeler l'époque des grands mécènes italiens et des divines comédies...

Chelsea, 24^e Rue, la galerie Barbara Gladstone est vide. La porte de côté, celle du garage, s'ouvre sur un bout de ruelle. Un espace en L, de 15' x 45', qui laisse croire que la rue se poursuit naturellement à l'intérieur du bâtiment. Curieusement, cet espace se démarque par le fait qu'il se remarque à peine. L'hôtesse de la galerie confirme : voilà bien l'œuvre de Gregor Schneider. 517, west 24th Street est une construction hyper-réaliste dont la reproduction parfaite contient jusqu'au moindre grain de sable et mégot de cigarette. La bouche d'égout semble y être depuis toujours, le gris monotone du béton est parfaitement invisible. L'odeur qui s'en dégage est puissante, même si elle n'existe pas. L'œuvre de Schneider a été peaufinée jusqu'au bout de la banalité d'un cul-de-sac de ruelle, cumul d'années d'usure et de petites histoires anodines.

Chelsea, 22^e Rue, la galerie Sonnabend présente *Popeye*, un espace rempli d'échelles, de bouts de clôtures en aluminium, de jouets pneumatiques gonflés, les uns encastrés dans les autres. On se croirait dans une remise de banlieue à l'odeur de pelouse tondue. Ici aussi, tout a été reproduit à la perfection. Ces objets qui sortent du grand atelier de Jeff Koons sont des moulages en aluminium repeints par des doigts de fées. Ces canards, écrevisses, singes et grenouilles reluisent tant dans leur imitation de plastique originel qu'on résiste avec peine à y enfoncer le doigt, par réflexe, juste pour rompre l'interdit.

DIVINE BANALITÉ

Les découvertes scientifiques, l'économie, la psychanalyse, le métissage culturel, les politiques internationales, la rapidité des communications, les théories sociologiques et artistiques, certains échecs de la religion, tout comme certains échecs de la

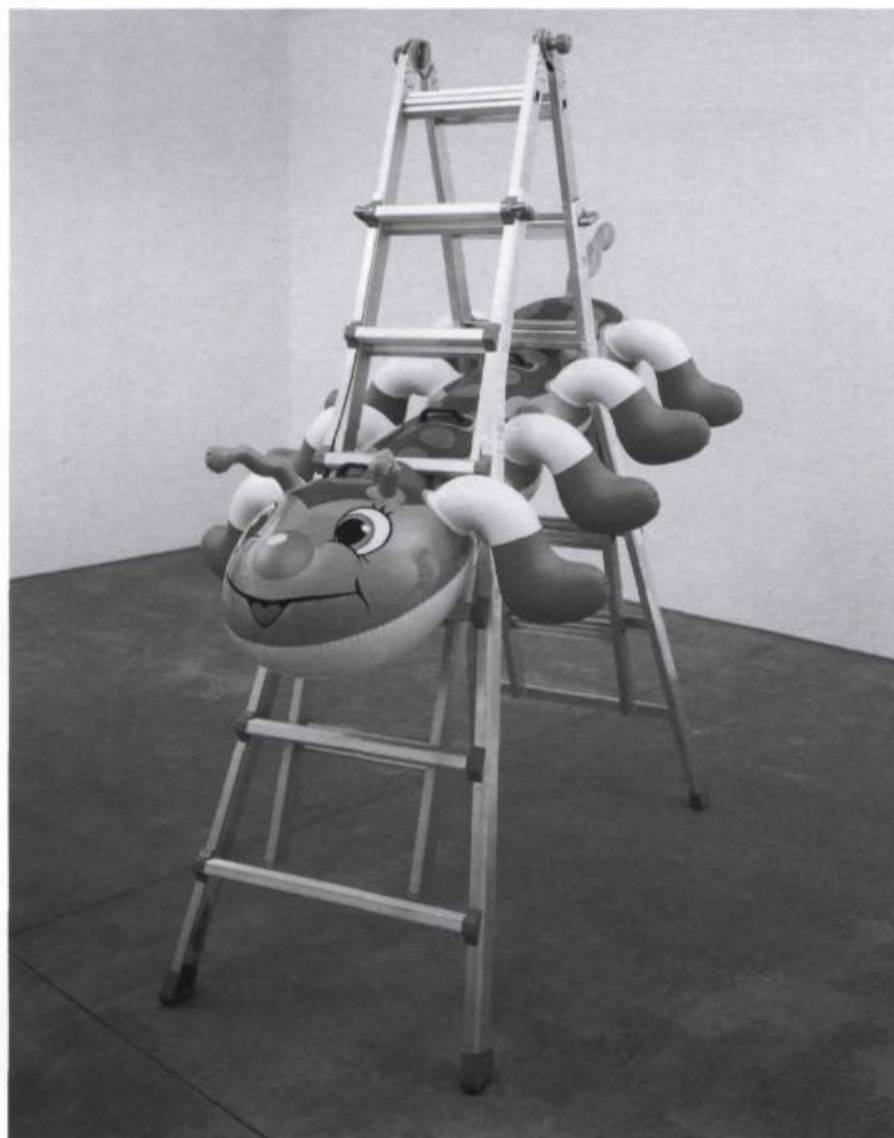
science, ont fini par détruire cet imaginaire fantastique d'un au-delà plus grand que soi. Le monde est devenu minuscule. L'univers est un trou noir. Le Dieu occidental est devenu star de cinéma et image de propagande. La notion de divinité s'est mystérieusement rapprochée de l'humain. Maintenant que la volonté divine n'explique plus rien, l'être humain est seul parmi d'autres solitudes. Il est devenu responsable de ses actes, de ses relations, de ses choix, de sa prospérité, de ses émotions, de la santé de son esprit et de son corps. Son conscient a le dessus sur son inconscient nettoyé. L'humain autonome est auto-guérisseur : il possède le contrôle de son univers. Il est prédictible, conforme, académique, hiérarchique. Il s'accroche à ses objectifs, à ses justifications, à ses validations.

Pire, il doit apprendre à savourer l'instant...

En ramenant la divinité vers l'humanité, l'univers a tristement perdu de sa substance imaginaire et mystique. Ces grandes émotions et ferveurs ont été diluées. Les extrêmes se rencontrent maintenant quelque part au milieu. Ce que l'humain tentait d'éviter dans sa fuite (imaginaire), ce quotidien banal, il le retrouve désormais au fond de lui. N'aspirant plus aux flammes torrides de l'Enfer ou aux effluves suaves du Paradis, l'être humain fait face à son quotidien. Le présent est brutal. Le concret est vide. La banalité est cruelle. Le vide est éreintant. Puisqu'il est Dieu, et bêtement banal, comment peut-il désormais éviter la banalité ? Être à l'image de Dieu, c'est devenir son propre reflet : Dieu est platement humain. Et, l'humain s'ennuie divinement.

L'art classique utilisait le sublime d'un Enfer et d'un Paradis plus grands que soi, afin d'élever l'esprit l'humain au-dessus de sa condition banale et difficile. Aujourd'hui, la spiritualité devenue

JEFF KOONS,
Caterpillar Ladder, 2003.
Aluminium polychromé,
aluminium, plastique.
218,4 x 111,7 x 193 cm.
Photo : Tom Powel.
© Jeff Koons.



JEFF KOONS, *Chainlink*,
2003. Aluminium
polychromé, acier
galvanisé. 264,1 x 173,9 x
43,1 cm. Photo : Tom
Powel. © Jeff Koons.



GREGOR SCHNEIDER,
517 West 24th, 2003.
Acier, fer, ciment, bois,
plâtre, huile à moteur,
graisse minérale, peinture
acrylique, laque, vase,
lampadaire, viande, urine
et bactéries diverses.
Diamètre extérieur : env.
4,1 x 13,7 x 4,5 m. Avec
l'aimable autorisation de
Barbara Gladstone

individuelle se joue maintenant dans nos espaces intérieurs, mais conserve ce modèle métaphorique chrétien. Et la banalité devient l'étrange vaisseau d'explorations introspectives.

La force de la reproduction hyperréaliste d'un objet banal ne réside pas dans le rendu final de l'objet, mais dans son effacement. Rendre un objet anodin parfaitement commun, c'est le rendre invisible tout en augmentant la force de son pouvoir évocateur. Car, de ce fait, devant le vide, le spectateur résistant ne peut que faire dévier son regard vers sa propre imagination. C'est-à-dire ne plus voir l'objet concret pour ne percevoir qu'une référence à un autre objet (ou émotion) situé quelque part dans le flou créé par cette absente présence. Des odeurs et des saveurs sont évoquées, notre corps est trompé, le lieu se pare d'objets qui n'y sont pas. C'est par ce jeu, avec pourtant autant de ferveur que dans les grands ateliers des doges italiens, que Koons et Schneider exploitent leur vision personnelle d'un monde qui, quoique banalisé, demeure toujours manichéen. L'Enfer et le Paradis ont été rénovés au goût du jour : les mêmes espaces qu'autrefois, adaptés à nos esprits sceptiques modernes.

L'ENFER BÉTONNÉ

Gregor Schneider, 34 ans, révélation de la Biennale de Venise de 2001, remarqué pour la construction d'une maison complexe et labyrinthique dans laquelle il a vécu durant plus de dix ans, construisant murs sur murs, déviant la lumière, posant des briques derrière les portes, explore l'espace physique, ou mieux, son absence, afin de manipuler l'état psychologique du spectateur. Schneider recrée des espaces jusqu'à la limite de la perfection, les banalisant à un point tel que, vidés de tout caractère propre et d'essence vitale, ils deviennent l'écho de l'espace intérieur anxieux du spectateur. Pris d'une désorientation imaginaire, le visiteur se voit encadré par ce vide auquel il réagit en créant une émotion de peur, de crainte, en imaginant sons et odeurs, bruits et événements. Les espaces enveloppants et étouffants de Schneider provoquent des réactions viscérales qui nous montrent clairement à quel point l'espace dicte et influence les émotions humaines.

Son acte artistique est thérapeutique : à partir d'un espace

cubique blanc, il libère son anxiété par un contrôle excessif et obsessif de la matière. Ne reste sur son passage que ce sentiment d'angoisse, enchaîné dans le vide, désormais détaché de lui. Et lui, l'artiste, s'est détaché et absenté de l'œuvre. Car pour Schneider, l'exposition est la mort de l'œuvre. C'est le moment précis où l'artiste confronte abruptement l'échec de ses intentions. Ensuite, c'est le retour à la solitude, au point de départ et au recommencement.

517, west 24th Street réfère à un enfer froid et concret. L'anxiété ressentie est celle qui se trouve au sein du moment présent, celle que nous évitons par la mémoire, la projection dans le futur et l'hyperactivité. L'Enfer serait une perspective extralucide sur le vide concret de ce qui nous entoure. Pour Schneider, chaque être humain porte une chambre au fond de soi. Une chambre vide. L'Enfer serait aussi l'urbanité modélisante et banalisante. Il est construit de ce béton anodin sur lequel nous ne parvenons pas à avoir prise. Un espace creux comme celui-ci active nos peurs inconscientes de l'inconnu, des déviances sexuelles, des marginaux, des sous-cultures, des phobies, des tueurs en série, des avocats du diable et du grand méchant loup. Résonnent dans notre imagination les bribes de souvenirs terrifiants qui ne nous appartiennent même pas, mais qu'on jurerait avoir tellement vécus.

LE PARADIS GONFLABLE

Jeff Koons, quant à lui, travaille sur le bonheur extatique par la banalité et l'enfance. Convaincu que la condition humaine peut s'améliorer au contact de l'art, il exploite la sexualité, l'enfance, les souvenirs confortables et sensuels afin de faire jaillir chez le spectateur cette capacité infantile de se fondre sans culpabilité dans l'amour, le bien-être et l'oralité. Le Paradis se trouve dans notre mémoire, dans nos merveilleux souvenirs d'enfance sur des pelouses de banlieue. Contrairement à Schneider qui vide les lieux de leur essence vitale, Koons insuffle la vie par son approche perfectionniste de l'anodin. Les objets pneumatiques moulent d'ailleurs le souffle humain et l'exploitent comme matière première. Koons évoque nos premiers éveils angéliques dans le monde : du sexe à l'état pur.

L'artiste propose une réalité fragmentée qui s'associe à nos souvenirs. La banalité qu'il pousse à

l'extrême nous fait glisser vers des lieux communs de bonheurs d'été, de jeux de piscine et de maillots de bain. Contrairement à Schneider qui s'assure de la perfection d'un espace bloc autonome, Koons crée un espace incomplet où les vides entre les objets stimulent notre mémoire, prompt à combler ces trous par ses objets et expériences personnelles. Mais ici, pas d'angoisse, d'étouffement ou de claustrophobie. Notre mémoire bête recompose une enfance de joie sensuelle, ensoleillée, dorée, recouverte de glaces aux fraises. Le Paradis se trouve dans notre mémoire sélective et dans notre imaginaire fertile. Le Paradis est créé par la capacité que possède notre esprit à remodeler l'univers qui nous entoure en des formes plus accomplies et plus heureuses. Ce qui est l'une des grandes puissances de l'enfance.

BANALITÉ ET ATTITUDE

Que ce soit chez Schneider ou Koons, le processus de manipulation imaginaire et inconsciente est le même : au contact de la banalité, l'esprit glisse ailleurs, vers notre Paradis ou notre Enfer intime. Et glissent aussi les deux artistes vers de plus larges ambitions. Koons et Schneider travaillent sur le public d'une manière directe. Par leur importante présence ou absence, ils produisent tous deux un art axé sur le spectateur et ont développé une attitude d'artiste qui les expose en premier plan.

Pour Gregor Schneider, « l'exposition est une forme de prostitution ». Il utilise une attitude froide et anti-populaire. Lui qui pourtant s'est fait de grands alliés dans le monde de l'art marchand sait fasciner les théoriciens de l'art. Il faut avouer que l'Enfer, plus que le Paradis, a toujours stimulé la curiosité et l'imaginaire des intellectuels et des théoriciens. La théorie aime la déviance et l'anxiété : elle se nourrit de punitions, de dépression, de vertige et de claustrophobie. Le public de Schneider est effectivement majoritairement intellectuel. En réponse, Schneider grave, avec un pervers plaisir, dans ses lieux angoissants, des énigmes qui occuperont les théoriciens pour une part d'éternité.

Les actions de Koons sont évidemment plus racoleuses et théâtrales que celles de Schneider. Il s'est créé un personnage de mass media, un croisement entre le marchand d'art et le vendeur de voitures, personnage qu'il offre avec

une honnêteté désarmante. « J'utilise tout ce que je peux pour manipuler et séduire afin d'augmenter à la fois mon pouvoir personnel et celui de l'art. » La présence du public est essentielle. Son amour, primordial. Koons adore la bourgeoisie et sa banalité, son kitsch et son argent. « J'essaie de les baptiser dans leur banalité : de les libérer de leurs sentiments d'infériorité qu'ils ressentent face au goût des milieux cultivés. »

La comparaison entre les travaux de Schneider et de Koons, les notions d'Enfer et de Paradis nous amènent à cette récurrente confrontation entre intellectuels et bourgeois. Anti-publicité contre promotion à outrance, urbanité contre banlieue, perversité contre puritanisme, anxiété contre béatitude, détachement contre engagement, incertitude contre sécurité. D'une manière simpliste, les intellectuels trouvent Koons vulgaire et les bourgeois considèrent un bout de ruelle inintéressant. D'une manière plus subtile, les intellectuels se laissent séduire par le kitsch et les bourgeois décorent des lofts avec du béton et des tuyaux rouillés. Les espaces sont effectivement devenus perméables.

Et ce monde manichéen révèle une situation curieusement inversée : le sublime qui fut autrefois l'apanage des riches serait-il remplacé par la recherche de la plus parfaite banalité ? Une chirurgie esthétique parfaite n'est-elle pas celle que nous ne remarquons pas et qui banalise l'objet jusqu'à le rendre invisible, en faisant glisser le regard vers d'autres lieux ? De même le clonage serait une reproduction parfaite et banalisante de son objet de départ où le clone annule notre impression d'être divinement unique. Mais tout créer et recréer paraît désormais possible pour celui qui en a les moyens. Et devant les œuvres de Schneider et de Koons, tout comme devant les œuvres de la Renaissance italienne, nous ne pouvons qu'être frappés par l'escalade de moyens, d'argent, d'énergie et de temps investis dans l'atteinte de cette perfection. Le sublime et la banalité se sont cyniquement rejoins dans un aléa financier où les valeurs se sont à peine transformées et où les alliances demeurent inchangées. Heureusement, pour les moins nantis, la gratuité de l'accès à l'Enfer et au Paradis s'est démocratisée... ←