

Une *Vénus* et un tas de chiffons
Grégory Buchakjian

Texte publié dans *Michelangelo Pistoletto in Beirut, 2014*

Exposition organisée par le Beirut Exhibition Center, la Galerie Tanit, la Galleria Continua et Citadellarte-Fondazione Pistoletto.

Sur une sortie de Beyrouth, entre restaurations rapides et centres commerciaux, une enseigne propose des statues à la vente. Répliques du *David* de Michel-Ange, de *l'Hercule Farnèse* et du *Doryphore* y cohabitent avec Madones, Saint-Georges terrassant le Dragon et autres Saint-Elie décapitant les prêtres de Baal. Réunis sur un terrain vague, le sacré et le profane attendent preneur. Nouveau riche local, émigré libanais au Nigeria ou estivant du Golfe (à l'époque bénie où les ressortissants de ces pays honoraient nos contrées), l'acquéreur les placera dans le jardin de sa villa, imitant, ni les romains, ni les Médicis, mais les magnats américains ; Hearst, Getty et autres Ringling. À Sarasota, en Floride, ces derniers, dont le nom rime si joliment avec *bling bling*, ont fait aménager leur Ringling Museum of Art dans une villa renaissance agrémentée d'un jardin qu'Umberto Eco nous invite à visiter :

Ce jardin est peuplé de statues : On a l'impression de participer à une réception entre amis, voici le *Discobole*, et là bas le *Laocoon*, bonjour *Apollon du Belvédère*, comment allez-vous ? Mon dieu, on rencontre toujours les mêmes¹.

Lorsque Naïla Kettaneh Kunigk m'a fait part de son intention de montrer Michelangelo Pistoletto au Liban, ma première réaction a été : la *Venere degli stracci* (*Vénus aux Chiffons*) fait-elle partie du catalogue ? Réponse affirmative. Grande a été la tentation de me rendre chez ce marchand de statues, m'enquérir d'une *Vénus* similaire à celle utilisée par Pistoletto. Dans le cas échéant, j'aurai envisagé de l'acquérir, non pour ma collection personnelle, mais pour la proposer aux organisateurs de l'exposition. Exemptés de coûts de transport et d'assurance, ces derniers auraient pu dévoiler un *reenactment* « Made in Lebanon » de la célèbre icône, équivalent Arte Povera des *Marilyn* de Warhol ou *Great American Nude* de Tom Wesselmann pour le Pop Art. Blasphème vis-à-vis de l'œuvre d'art ? Peut-être pas. La première *Vénus* de Pistoletto (1967) provient elle-même d'un « garden center ». Exécutée en béton (ou en ciment), comme ses consœurs qui attendent sous le soleil d'une aire d'autoroute libanaise, elle a été couverte d'une couche de mica qui lui donne sa brillance. À partir de cette pièce, l'artiste a produit trois moulages en plâtre de la même taille, puis, en 1970, deux versions plus grandes. En 1972, il exécute une *Venere degli stracci dorata* (*Vénus aux chiffons dorée*), en 1974, il fait sculpter une *Vénus* en marbre (aujourd'hui à

¹ Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, 1985, Grasset et Fasquelle, 58.

la Tate) et en 1980, il remplace, au cours d'une performance à San Francisco, la sculpture par un modèle vivant².

Dans le *Dictionnaire of the Avant-Garde*, l'ordre alphabétique place « Pistoletto » juste avant « Plagiarism » (plagiat)³. Nombreux auraient été offusqués de voir leur notice biographique partager la même page qu'une notion aussi dégradante. Chez Pistoletto, qui joue et se joue de nous, avec brio et humour, ce hasard est le bienvenu. Dans notre questionnement autour du vrai et du faux, revenons au jardin des Ringling :

Mais que signifie « faux » devant un calque ou des moulages en bronze ? Lisons la plaque : « Danseuse : moulage de bronze d'après une copie romaine datant du 1^{er} siècle après J.-C. d'après un original grec du Ve siècle avant J.-C. L'original (c'est à dire la copie romaine) est conservé au Musée national de Naples. » Et après ? Le musée européen a une copie romaine. Le musée américain a une copie de la copie romaine. Mais ce sont des copies de sculptures, pour lesquelles, si l'on suit les critères techniques, on ne perd rien. Comment pouvons-nous protester ?⁴

Quel est « l'original » à partir duquel a été faite la réplique en béton qui sert à l'œuvre « originelle » de Pistoletto en 1967 ? Un « original » grec ? Une « copie » « originale » romaine ? Ni l'un, ni l'autre : Une *Vénus à la pomme* ou *Vénus Victrix* conçue vers 1805 par le sculpteur néoclassique danois Bertel Thorvaldsen⁵. Pour ne rien arranger à notre affaire, Thorvaldsen, qui s'est inspiré des modèles antiques, a réalisé plusieurs variantes, « originales », de sa *Vénus* ; une première est au musée qui lui est dédié, à Copenhague, une seconde au Louvre. A-t-on jamais songé exposer, côte à côte ou dos à dos - jamais face à face, les *Vénus* de Pistoletto et de Thorvaldsen ? Lors de *Michelangelo Pistoletto Année 1. Le Paradis sur Terre* au Louvre, la *Vénus aux chiffons* était dans la galerie Daru, parmi des sculptures classiques haut placées sur leurs socles⁶. À l'inverse de ses voisines, aussi imposantes que sévères, elle tournait le dos à son public, coinçant son tas de chiffons contre une porte fenêtre.

Elle tourne toujours le dos, la *Vénus*, offrant à notre contemplation son postérieur plutôt que son buste et son visage. Elle ne correspond pourtant pas au modèle de la *Vénus callipyge*, qui, habituellement, se retourne pour regarder ses fesses, supposément superbes, qu'elle dévoile par la même occasion en soulevant son *péplos*. Installation basée sur une copie de *L'Arringatore (l'Orateur)*, un bronze étrusque (vraiment antique) au Museo archeologico nazionale de Florence, *L'Etrusco* (1976) de Pistoletto est également dos au public. Encore que, faisant face à un miroir, il en voit le reflet, et réciproquement. Au Modern Art Museum de Fort Worth, au Texas, une salle lui est réservée. Outre son image, *L'Etrusque* a le loisir de contempler, à travers les baies se déployant dans son

² "Venus of the Rags", Michelangelo Pistoletto: Summary | Tate", en ligne

[<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-Venus-of-the-rags->], consulté le 3 octobre 2014.

³ Richard Kostelanetz, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, Londres, 2001, Routledge, 482-483.

⁴ Umberto Eco, op. cit.

⁵ Aurélie Tiffreau, "Venere degli Stracci", in *Michelangelo Pistoletto. Année 1. Le Paradis sur Terre*, Paris, 2013, Musée du Louvre et Arles, Actes Sud, 36.

⁶ *Michelangelo Pistoletto. Année 1. Le Paradis sur Terre*, op.cit., pl.VII.

dos, le bassin au bord duquel semble flotter le superbe bâtiment de Tadao Ando. *L'Etrusque* constitue, dans le cheminement de Pistoletto, une œuvre charnière : le corps, tridimensionnel est face au miroir, alors que dans ses célèbres Tableaux-Miroirs, la figure se fond, s'aplatit et s'annihile dans la plaque réfléchissante. (Presque) toujours, de dos.

Initiée six siècles plus tôt par Giotto dans les fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue, la transgression de la posture de face ou de profil par rapport au spectateur, en peinture, en sculpture comme au théâtre, devient quasi systématique chez Pistoletto. Transgression d'autant plus intéressante lorsque l'on sait qu'il s'est penché sur les arts de la scène, notamment à travers *Neither* de Samuel Beckett et, surtout, le théâtre du Zoo, dont il est cofondateur. Dans le prolongement d'Arte Povera, le Zoo est une troupe ambulante qui, de village en village, « présente sur les places ses spectacles qui racontent des histoires improvisées à contenu mythique »⁷. Une pratique qui n'est pas sans parenté avec le *Hakawâti*, spectacle itinérant de conteurs appartenant à la tradition orale des pays de l'Orient méditerranéen. En 1979, alors que le Liban est bouleversé par la guerre civile, le Théâtre de Beyrouth, une petite salle située dans le quartier de Ain el Mrayssé, sur le front de mer, est à l'origine d'une expérience de *Hakawâti* qui mêle sur scène gens de théâtre et habitants du quartier, avant de se déplacer à la campagne⁸. Revival d'une tradition perdue, le *Hakawâti* est une réaction à une situation de crise. Dans les années 1960, l'Italie de Pistoletto, est en pleine mutation. Basculant d'un monde paysan à une société de consommation, elle connaît des tensions sociales et politiques qui se concrétisent par des actes de violence : de la manifestation contre la constitution d'un gouvernement incluant des néo-fascistes, le 6 juillet 1960, au cours de laquelle la police tire sur la foule, à l'enlèvement puis l'assassinat, en 1978, d'Aldo Moro, la société s'installe sous le poids des « années de plomb »⁹. Le théâtre du Zoo et les Tableaux-Miroirs émergent de ce contexte chargé.

La *Vénus aux chiffons* s'inscrit dans la démarche socialement et politiquement engagée de l'artiste. Entassant des *stracci*, « chiffons » ou « lambeaux », l'artiste se réfère à un rejet social. « Le geste franciscain de Michelangelo Pistoletto tourne le mot sur lui même et contre l'inhumanité de la société qui juge la valeur d'une personne en fonction de l'argent et des biens de consommation »¹⁰. L'artiste, qui a initialement placé les chiffons avec lesquels il essuie ses Tableaux-Miroirs, se défend d'être aussi direct, affirmant : « Je n'ai pas choisi les chiffons parce qu'ils sont pauvres. Je les ai choisis parce qu'ils sont beaux, mais peut-être qu'il y a des gens qui croient que les chiffons ne sont bons que pour être portés par les pauvres »¹¹.

⁷ Giovanni Lista, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle de la seconde moitié du XXe siècle*, Arles, 1997, Actes Sud, 444.

⁸ Hanane Hajj Ali, *Tiyatr Bayut*, Beyrouth, 2010, Amers, 83-86.

⁹ Daniel Soutif, "Miroirs, canons, igloos, zoo et autres Italies 1960-1980", in *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, 1996, Centre Pompidou, 380.

¹⁰ Robert Lumley, "Michelangelo Pistoletto: Stepping Sideways, Changing Directions", in *Pistoletto Politico*, Londres, 2013, Luxembourg & Dayan, 14.

¹¹ Michelangelo Pistoletto, "The Minus Man. The Unbearable Side" (1970) in *Michelangelo Pistoletto: From one to many 1956-1974*, Philadelphie, 2010, Philadelphia Museum of Art, 336.

L'ambivalence des chiffons transcende les conflits sociaux. Christian Boltanski les emploie abondamment pour évoquer les personnes disparues, notamment au cours de la Shoah. En 2010, il installe sous la verrière du Grand Palais, à Paris, un gigantesque tas de vêtements, hypertrophie monumentale de ce que retient la *Vénus* de Pistoletto. Peu importe que Boltanski s'en soit inspiré, ou pas. Il suffit d'explorer des immeubles abandonnés, comme je le fais régulièrement, pour découvrir des accumulations incompréhensibles de gravats, de meubles, d'habits de toutes les couleurs et de paperasses (y compris des dessins de nus) ; installations sans auteurs évoquant Anselm Kiefer, Chen Zhen, Boltanski ou Pistoletto. Pas besoin de connaître l'histoire des lieux et d'apprendre que des atrocités s'y sont déroulées pour ressentir le tragique émanant de ces vestiges délaissés. Bien qu'inanimée, en béton, en plâtre ou en marbre, la *Vénus* devient, non seulement témoin oculaire, mais gardienne et garante d'une mémoire. À une époque où le culte de la beauté idéale s'est effrité et où l'artiste est partie prenante dans l'écriture d'une histoire, souvent sanglante – la scène artistique libanaise en sait quelque chose –, la force de Pistoletto réside, avec l'intrication du beau, du kitsch, du toc, du précieux, du misérable, du trivial et du pathos, dans l'ambiguïté et la multiplicité des interprétations qu'il offre au spectateur.