





Ci-contre:
Carla, 2008, une
représentation du
géant Atlas à partir
de débris ramassés
à Rio de Janeiro.
Page de droite:
Bloody Marilyn, 2001,
en sang de synthèse.
Sigmund, 1997,
en chocolat.
Double Mona Lisa,
1999, en confiture et
beurre de cacahuète.
Marlene Dietrich,
2004, en diamants.

PHOTOS COURTESY
GALERIE XIPPAS PARIS

Vik Muniz, matières à réflexion

PHOTO A Avignon, la Collection Lambert consacre une rétrospective au plasticien brésilien dont les œuvres reproduisent avec diverses substances les archétypes de l'histoire de l'art.

Par **ELISABETH
FRANCK-DUMAS**
Envoyée spéciale à Avignon

On croyait cerner Vik Muniz en petit malin de l'art contemporain. Depuis une vingtaine d'années, l'artiste brésilien reproduit photos et toiles célèbres à l'aide de confiture, de confettis ou d'ordures, puis les photographie avant de les détruire. Il y a eu la Marilyn de Warhol en sang de synthèse, une Marlene Dietrich en tapis de diamants, un portrait de Chuck Close, maître de la photo composite, rendu en touches de nuancier Pantone. Le matériau n'est jamais hasardeux : l'image d'un Jackson Pollock en sirop de chocolat, brun et luisant, est un joyeux rappel à ce que la peinture a de sensuel et de gamin. Les kilomètres de fil gris qui bobinent un Piranèse touffu convoquent, eux, l'enfermement et le mystère

de l'original. Ces gimmicks conceptuels tirent dans le mille, on médite sur la photo et ses mensonges, sur la nature du cliché, sur l'éphémère des œuvres d'art. La virtuosité technique a fait le reste, consacrant Muniz star du marché, dont les photos s'échangent à des centaines de milliers de dollars.

PIGMENTS. Dans la rétrospective que lui consacre la Collection Lambert, sous le titre de «Musée imaginaire», on se surprend à trouver une ampleur politique à son travail. Ses travaux les plus récents, de gigantesques remakes de toiles de maîtres en pigments purs ou déchirures de magazines, ne sont pas qu'une démonstration d'habileté photographique (même si elle se pose là). Ils ne font rien de moins que raviver le canon occidental. Avait-on besoin de Muniz pour s'attarder sur les couleurs des *Coquelicots* de Monet, ou la composition d'une *Dora Maar* de Picasso ? Sait-on encore, aujourd'hui, voir des œuvres trop vues ? Ici, le rendu hypertactile les célèbre et les renouvelle, on veut plonger les mains dans les pigments, se perdre dans la couleur avant de reculer pour laisser l'image se reformer. Le tour de passe-passe mérite à lui seul une visite.

On commence l'expo avec le documentaire *Waste Land*, sorti en salles l'an dernier. Le film réclame un peu de patience, il faut s'y attarder : on y voit Muniz travailler trois ans durant avec des ramasseurs de déchets de Jardim Gramacho, la plus grande décharge de Rio, et les faire poser pour des portraits composés avec les ordures qu'ils ramassent. Les tirages, inspirés de leur vie et de toiles de Goya, Michel-Ange ou David, ont été vendus aux enchères chez Sotheby's, au profit des modèles. Cette description ne rend pas compte de l'humanité du film ni

de la vitalité restituée, une fois encore, à des mythes éteints. Mais on y devine la démonstration efficace de ce que peut l'art aujourd'hui. L'autre mérite de ce détour chronologique, c'est de rappeler les origines de Muniz, qui continuent d'irriguer son travail.

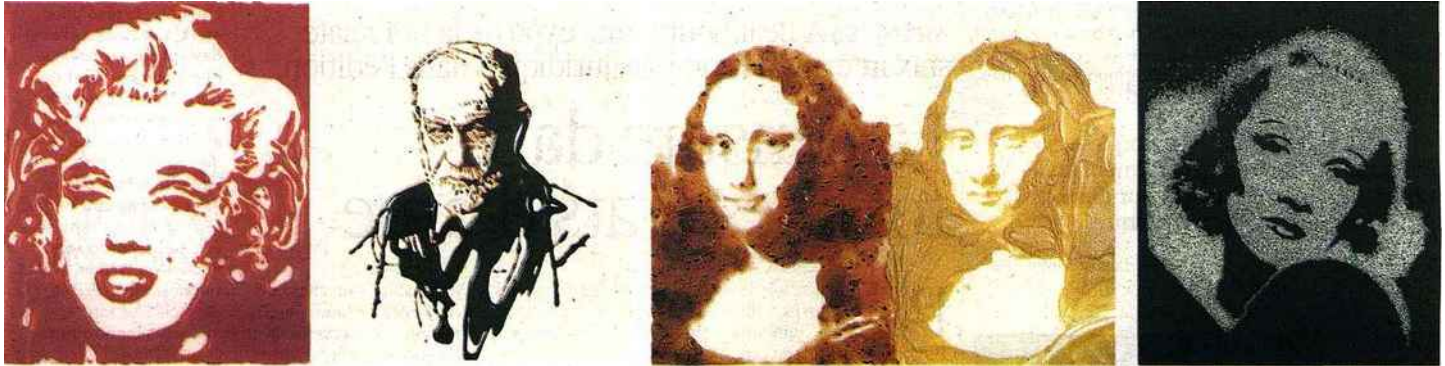
OPTIQUE. Né en 1961 à São Paulo dans un milieu très modeste, il gagne, à l'âge de 14 ans, une bourse pour suivre des cours de dessin dans un atelier du soir. Il y reçoit une formation académique et découvre les classiques de l'histoire de l'art dans des manuels. On trouve là les bases du musée imaginaire défini par Malraux : «*La totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée.*» Il lit, aussi, ces bibles de la psychologie visuelle que sont *l'Œil et le Cerveau*, de Richard Gregory, et *la Perception du monde visuel*, de James J. Gibson, lesquelles suscitent un intérêt, jamais démenti, pour l'optique. Après un passage par la publicité, où Muniz vendra sa connaissance en trajectoire visuelle (où placer l'objet, comment s'assurer qu'il sera vu), il part pour les Etats-Unis. Un coup de couteau reçu par erreur en marge d'une bagarre sera sa porte de sortie : il reçoit beaucoup d'argent du coupable et s'achète un aller simple pour Chicago.

C'est avec une série intitulée *Memory Renderings*, où il dessine de mémoire, puis photographie des archétypes contemporains (le baiser à Times Square, l'homme arrêtant les chars à Tiananmen), qu'il se fait connaître. Les images en noir et blanc, dont certaines sont exposées ici, semblent fiables à 100%. Après examen, elles ne le sont pas tant que ça. «*La photo offre cette possibilité de mentir, tout en disant la vérité*», rappelle-t-il. ◆

VIK MUNIZ LE MUSÉE IMAGINAIRE

Collection Lambert, Hôtel de Caumont,
5, rue Violette, Avignon (84) Jusqu'au
13 mai. Rens.: www.collectionlambert.fr

**Sait-on encore, aujourd'hui,
voir des œuvres trop vues ? Ici,
le rendu hypertactile les célèbre
et les renouvelle.**



Muniz revient sur la documentation comme partie de l'œuvre et sur la construction de son propre regard : «On peut faire de l'art pour un large public»

Rencontré à Avignon lors du vernissage, Vik Muniz a affiné ses réponses à nos questions par mail, depuis le Brésil.
Pourquoi travaillez-vous sur des archétypes ? Comment les choisissez-vous ?

En art, l'artiste ne fait jamais que la moitié du travail, le spectateur fait le reste. Pour orchestrer cette rencontre, l'artiste doit respecter et profiter du bagage visuel apporté par le spectateur. La reconnaissance et l'ambiguïté ont un rôle important dans ce marché. Les archétypes, les icônes et les stéréotypes transcendent leur fonction visuelle primaire pour devenir les réceptacles de sens secondaires. Une image aussi conventionnelle que *la Madone à l'enfant* a, par exemple, au-delà de son pouvoir religieux, celui de nous renseigner sur l'éthique, les habitudes sociales, la mode ou les critères de beauté et d'hygiène de son temps. Ce genre d'images fonctionne comme un réservoir de références. Des images neuves ne peuvent avoir qu'un seul sens. Ce qui m'oriente dans mon choix est généralement le potentiel référentiel d'une image : des sujets qui, à cause de leur répétition, ont accumulé des significations, ont été adaptés et réadaptés à des

contextes changeants. Bien sûr, il faut aussi qu'elles me parlent personnellement. Comme je les ai d'abord vues dans des reproductions de mauvaise qualité lors de mon enfance au Brésil, je visualise une trajectoire grandiose et complexe, qui va des intentions de l'artiste à la manière dont elles sont perçues par un public contemporain.

Vous avez grandi sous la dictature militaire au Brésil, pensez-vous que ce contexte a influencé votre travail ?

Je n'ai pas été une victime directe du régime répressif, mais vivre dans une dictature a façonné ma conception de ce qu'est l'information et de la manière dont elle circule. Cela a indéniablement eu un effet sur mon travail. La pauvreté de l'information à laquelle j'avais accès a alimenté mon appétit pour toutes sortes de médias, sans distinction. Mais, lorsqu'on se rend pleinement compte de tous les filtres par lesquels passe l'information «officielle», on devient très cynique. Je suis le produit d'un environnement médiatique hypercontrôlé.

Vous revendiquez un travail «démocratique». Qu'entendez-vous par là ?

L'influence de Warhol sur plus de cinquante ans de théorie artistique est la preuve

qu'il est possible de faire de l'art pour un public très large sans avoir à rogner ses ambitions intellectuelles. Je ne crée jamais avec un public spécifique à l'esprit, et pourtant tous mes vernissages attirent le même genre de personnes. J'ai été élevé dans une favela aux alentours de São Paulo ; la première fois que mes parents sont entrés dans une galerie, c'était pour une de mes expositions.

Si l'on veut que l'art occupe une place de choix dans notre environnement médiatique contemporain, il faut que l'artiste utilise son intelligence pour communiquer des idées complexes à tous les gens qui pourraient avoir envie de les connaître.

Vos œuvres nécessitent un travail de composition long et ardu. Pouvez-vous nous parler de la réalisation d'une d'entre elles ?

L'œuvre la plus pénible que j'ai réalisée est dans l'exposition, c'est *la Japonaise* de Monet. J'ai manipulé les pigments grain par grain, en utilisant de l'équipement dentaire. Cela m'a demandé six mois et demi de travail, pendant lesquels j'ai dû porter un masque haute protection pour ne pas inspirer le cadmium présent dans les rouges et les jaunes. Le pire était que je savais que si quelqu'un mettait en marche le ventilateur par erreur, tout mon

travail s'envolerait en une seconde.

Et pourtant, vous les détruisez dès que vous les avez photographiées... Situez-vous l'œuvre dans son processus de création ou dans le résultat ?

L'art contemporain n'a jamais eu autant d'admirateurs qu'aujourd'hui, et les œuvres d'art n'ont jamais coûté aussi cher. Mais, malgré tous les moyens de distribution de l'information, l'art contemporain reste un phénomène local, qui nécessite une présence physique. Avec la reproduction et la distribution infinie des œuvres dans les médias, la documentation du processus matériel qui leur donne naissance est devenue une part importante de leur preuve physique.

Récemment, beaucoup d'artistes ont commencé à documenter leur processus de création. Ce qui était la préoccupation exclusive des *street artists*, comme Banksy ou JR, est devenue pratique courante dans l'art contemporain. Si les gens ne peuvent pas avoir accès aux œuvres d'art, ils peuvent désormais voir comment elles ont été créées. Je pense que le mélange entre art et documentation va devenir une forme d'art en tant que telle dans les années qui viennent.

Recueilli par E.F.-D.