

L'art en excès ⁽¹⁾

Kenji KITAYAMA

0. L'introduction.

L'art avant le XIX^e siècle était en général positif pour ses objets à embellir, surtout pour le Christ, la Vierge à l'Enfant, les Saints ou les héros à idéaliser, dont les sujets en image sont mythique, religieux, historique ou littéraire. Ce qui était plus important, ce n'était pas les sujets en question mais les moyens d'expression comme l'encadrement d'objets à décrire, la disposition de personnages, la composition, les perspectives, les couleurs, etc. Par exemple, dans le domaine de peinture, le peintre devait exécuter une œuvre pour y englober, avec le public, le Christ, la Vierge à l'Enfant, les Saints ou les héros en question. Une peinture même mieux élaborée ne servait pas directement aux institutions féodales et royales, soit aux rois, soit aux seigneurs, soit aux officiants religieux qui la commandaient, mais à faire l'éloge de ceux-ci et à les idéaliser ou auréoler, pour inciter le peuple à éprouver une horreur, une surprise ou une extase, autrement dit une expérience du sacré, selon Georges Bataille dans son article *La notion de dépense*⁽²⁾. Si le peuple avait ressenti une telle expérience du sacré grâce à l'art, la communauté où cohabitaient le peuple, son roi ou son seigneur et ses officiants religieux, se serait moralement réunifiée. Mais à la fin du XIX^e siècle, l'art avait la difficulté de bien jouer un tel rôle. L'État et la grande bourgeoisie ne le demandaient plus à l'art. Les expositions universelles au XIX^e siècle plus industrielles et plus capitalistes finissaient par repousser l'art rendu moins utilitaire, en préférant l'art appliqué. La société aussi imposait aux artistes mêmes sa propre logique utilitaire, profitable et productiviste.

L'art même avait besoin de trouver un lieu où il pourrait survivre. Mais depuis la Grande Guerre, l'art d'autrfois était nié par les dadaïstes et les surréalistes. Les premiers en ont rejeté les valeurs. Ces derniers en ont refusé les institutions et l'esthétique déjà faites, en en dégageant

quelques artistes et poètes. Pendant ce temps, Marcel Duchamp proposa l'art d'autre, dont un exemple était *la Fontaine*, ready-made duchampien, en 1917. Ce qui pose la question: «Qu'est-ce que l'art?» Après Duchamp, la plupart des artistes devaient faire de l'art, en se demandant ce qu'est l'art. Certains artistes ont essayé d'intérioriser cette question dans leurs œuvres. D'autres, motivés par cette question, voulaient mettre en œuvre cette question même. Après ces tentatives, beaucoup d'artistes élargissent leurs activités, en mettant dans une relation mutuelle l'art et l'histoire, l'art et la politique, l'art et la société, l'art et la famille, l'art et le sexe, l'art et le corps (les greffes d'organes artificiels), l'art et l'homme, l'art et la femme, etc. Leurs œuvres mettent en question en principe l'histoire, la politique, la société, la famille, le sexe ou le corps (les greffes d'organes artificiels), l'homme, la femme, etc. Mais pour ceux-ci, ce genre d'art serait embêtant. L'art se conduit souvent en excès. Et pourtant, notre société industrialisée de plus en plus capitaliste s'est intériorisé même l'art en excès, en voulant le rendre utilitaire. En réalité, elle ne pourrait pas le faire à cause de troubles digestifs.

Alors, en mythifiant et divinisant le Christ, la Vierge à l'Enfant, les saints ou les héros, l'art d'autrefois pouvait jouer un rôle représentant l'excès indispensable. En effet, il était en excès mais moralement indispensable. Le Christ, la Vierge à l'Enfant, les saints, les rois ou les seigneurs n'auraient pas été comme tels sans art mythifiant et divinisant. Par contre, l'art contemporain qui s'expose sans être ainsi demandé est toujours un excès pour notre société un peu trop industrialisée. Est-il encore indispensable ?

1. L'art qui faisait l'éloge d'un excès selon Georges Bataille.

Que l'art faisait l'éloge d'un excès, c'est ce que dit Bataille. Bataille

a l'idée d'une écomonie, qui pourrait mieux expliquer la nécessité de l'art en excès.

Georges Bataille naquit en 1897, et mourut en 1962. Il était d'une génération qui vécut deux grandes guerres avec le fascisme et la révolution d'Octobre en Russie, et il était très attaché à la religion, tandis qu'il écrivit beaucoup sur la sociologie, la philosophie, l'écomonie, l'art et la littérature, dont un roman pornographique. Alors, qu'est-ce qui englobe ses travaux ? C'est l'idée d'écomonie. Selon sa théorie, l'économie n'est pas la soi-disant science d'économie, qui concerne la production et la distribution et la consommation des ressources, des richesses, mais l'analyse descriptive des énergies humaines excessives. D'où viennent ces énergies ? Où vont-elles ? Comment se dépensent-elles ? L'analyse est destinée à répondre à ces questions. Elle est comme une science d'écomonie poétique ou philosophique. En bref, Bataille pense que l'homme produit en travaillant beaucoup plus d'énergie que celle dont il a besoin, et que la raison d'être de l'homme consiste dans l'utilisation de l'énergie en excès. Son idée apparut dans son article de la *Critique Sociale* de 1933. Il y dit sur *La notion de dépense* :

L'activité humaine n'est pas entièrement réductible à des processus de production et de conservation et la consommation doit être divisée en deux parts distinctes. La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive : il s'agit donc simplement de la condition fondamentale de cette dernière. La seconde part représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle

perverse c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production. Bien qu'il soit toujours possible d'opposer les unes aux autres les diverses formes énumérées, elles constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens.⁽³⁾

L'homme travaille, produit et dépense des produits pour qu'il conserve sa vie et continue l'activité productive. Cette dépense assure son recommencement de la production. On dit que ces sortes de production et de dépense se retrouvent en général dans un cycle de production et de dépense. Mais selon Bataille, l'homme est une existence possédant un excédent. On l'appelle richesse. La richesse n'est pas pour la dépense destinée à la production. On peut la mettre à côté pour une dépense pas productive ou pour une perte sublime ou sacrée. On en retrouve plusieurs exemples ; le sacrifice dans la civilisation aztèque, le *potlatch*⁽⁴⁾ ou échange-don non marchand autant dans les tribus du monde amérindien (chez les Amérindiens) que dans de nombreuses ethnies de l'océan Pacifique, jusqu'aux Indes, et le luxe religieux chez les tibétains qui donnent toutes leurs fortunes à leur temple, sans aucune récompense...

L'activité économique est fondée principalement sur l'agriculture depuis l'antiquité. Les paysans travaillent pour moissonner. En mettant à côté des grains et des nourriture destinés à leurs travaux d'une année suivante, à la conservation de la vie, ils boivent et mangent des excédents exclusivement pour se remercier de leurs efforts de travail

annuel. Ils attendent un festin énormément déchargeant et exaltant pour oublier leur travail tout à fait dur. C'est une forme typique de dépense excédente. Elle rappelle la dépense pas productive. On en voit une scène dans un tableau de Pieter Bruegel de Oude (1525/30-1569) qui n'est pas exactement correspondante à celle de l'époque en question, mais elle montre les paysans buvant à l'excès et les enfants mendiants demandant du vin nouveau. Et aussi, on en voit une autre au moment où les paysans profitent du repas des noces pour manger et boire sans fin en chantant. Par ailleurs dans le judaïsme, on retrouve un tel cycle : travailler six jours et penser à Dieu un jour. Au Japon d'autrefois, on travaillait les jours KE, quotidiennement et s'amusait au festin les jours de fête shintoïste HARE. Cette sorte de dépense excédente se retrouve encore un peu partout dans le monde.

Ces deux types d'activités correspondent fondamentalement aux deux principes d'économie : l'une est pour la production et la dépense destinée à celle-là et l'autre pour la seule dépense sans relation avec la production. Selon Bataille, la première s'appelle production ou dépense productive et cette dernière dépense improductive. Dans dix-huit ans, il définira l'économie contenant les deux activités économiques comme économie générale, et celle ne contenant que la production ou la dépense productive comme économie restreinte. La première peut expliquer toutes les utilisations des énergies humaines. Et elle se focalise sur la dépense improductive c'est-à-dire celle de richesses. Cette espèce de dépense se fait dans la vie de luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse, etc. Pour mieux comprendre les actes humains sans relation directe avec l'utilité, il faut combiner la notion de richesse et celle de dépense improductive, dit Bataille.

Une telle forme de dépense improductive changent en trois étapes

avec le temps, dit-il. Dans la première étape, la dépense productive et la dépense improductive se relayaient l'une par l'autre. Cette forme de dépense improductive devint indisponible pour ceux faisant la production, c'est-à-dire les paysans. Ceux-ci se furent différenciés ou se furent divisés en paysans et officiants-nobles. Les paysans travaillaient et produisaient une richesse. Celle-ci s'employait pour le maintien du clergé, la construction de monastères et d'églises. Les rois et nobles percevaient sévèrement des tributs pour fortifier leurs forteresses avec plus d'armes, se faire confectionner des vêtements pompeux ou partir à la guerre ou à la chasse et célébrer les cérémonies somptueuses.

Avec l'apparition de cette classe monopolisant la dépense improductive, dont l'origine se retrouve à l'Antiquité, l'art se montra en tant que tel. La classe d'officiants-nobles était capable d'exalter les paysans au moment de la dépense improductive, les officiants au moment des offices, faisant oublier leur angoisse mondaine aux paysans et relevant leur morale, les nobles avec la capacité de bataille et de tuerie faisant éprouver aux paysans la crainte envers eux. Bataille qualifie de sacré l'existence qui puisse causer chez les paysans un sentiment mixte de crainte et de culte envers les supérieurs. Il emprunte ce mot à la sociologie française chez Marcel Mauss (1872-1950)⁽⁵⁾. Et il croit que l'art se consacre à représenter et transmettre un tel sacré.

Concrètement, l'art décrivait et louait par arts plastique ou par littérature les actes des saints en martyre et les combats héroïques et la mort des seigneurs au front des combats. Par contre, on attendait que les saints se dirigent envers le martyre et que les seigneurs s'élancent comme guerriers courageux envers une mort tragique. Eux-mêmes, ils devaient dépenser des excédents produits et accumulés, c'est-à-dire, des richesses devant le public d'une façon brillante et manifeste. Le peuple comme les paysans s'exaltaient et s'enivraient en connaissant

ces actes décrits en images et écrits en textes, dont ils n'auraient jamais pu faire les équivalents. C'étaient les chansons de geste comme *la chanson de Roland* en France et *le Heike-Monogatari, le dit des Heike* au Japon qui en illustrent, en les chantant.

Ce qui est important ici, c'est que Bataille appelle cette dépense, dépense publique. La dépense de richesses s'effectuait pour le public et devant lui. L'art devait en transmettre les scènes au public. Le peintre et l'auteur des chansons de geste, autrement dit les artistes pouvaient s'asseoir comme témoin imaginaire au bas bout de la table sacrée destinée aux chansons de geste pour en louer le sacré. C'est là l'archétype d'art, bien que schématique, qui se situe dans l'économie générale selon Bataille.

2. L'art exclu comme excès à l'époque moderne.

Entre le XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle, les structures sociales changèrent fondamentalement et l'époque dite moderne commençait. On connaissait les grandes découvertes comme à la Renaissance, le développement de techniques scientifiques, les révolutions en Angleterre, aux États-Unis et en France, l'état-nation etc... Mais ce qui est le plus important pour Bataille, c'est la Réforme protestante et l'inauguration du capitalisme. Ces deux dernières ne se séparaient jamais l'une de l'autre. Derrière leur union, Bataille retrouve *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*(1904-05)⁽⁶⁾ de Max Weber(1864-1920). Celui-ci dit que la Réforme protestante commença par critiquer les corruptions de la société que le commerce des Indulgences avait engendrées, et par demander de quitter les églises et de faire une référence à la Bible. Par conséquent, elle voulait nier les caractères des religions anciennes dont la catholique était typique, caractères dont le plus important était d'exalter les croyants grâce aux architectures

superbes et aux rites majestueux, autrement dit caractères dont le plus important était de faire avoir une expérience spécialement religieuse avec une grande dépense de richesses. Le prestige des églises catholiques commença à tomber en chute.

D'autre part, politiquement, l'État centraliste fondé sur la monarchie absolue remplaça la féodalité, tandis que l'activité économique élargissait son domaine et se complexifiait de plus en plus. L'État centraliste agrandi et l'activité économique élargie et complexifiée avait besoin de bureaucratie et de gestionnaires. Ceux-ci, pour rendre la gestion plus efficace, réinvestirent dans le domaine de production l'excédent des revenus excepté les frais d'entretien, en limitant les dépenses pour les activités non utilitaires et improductives. Ceux qui le réinvestirent étaient industriels et bourgeois, la société productiviste était capitaliste. Même du point de vue de l'économie générale, l'excédent ne s'employait plus pour les dépenses improductives mais se réinvestit dans un cycle de production-dépense productive, cycle capitaliste. Ce changement entraînait une augmentation de production, tandis qu'il repoussait l'expérience du sacré en le sens de Bataille, expérience obtenue par une grande dépense d'excédent.

Alors, que faisait l'art assurant l'expérience du sacré au temps où on niait celle-ci ? Où allait l'art en excès, sorte de dépense improductive de richesse ? L'autorité des églises et des nobles subsiste, même plus ou moins minée. Par contre, les artistes ne pouvaient plus se conduire pareillement et s'excluaient de la société de plus en plus capitaliste, parce qu'ils ne faisaient plus d'utilitaire pour cette société refusant le sacré démodé. Selon Paul Verlaine⁽⁷⁾, poète symboliste, ils se considéraient comme poètes maudits. L'art s'opposait au public de plus en plus capitaliste qui soutenaient et s'intériorisait une telle société. On sait que les romanciers comme Flaubert et Maupassant, les poètes comme Rimbaud et Mallarmé, les peintres comme Gauguin et

Van Gogh se combattait tout difficilement contre un tel public. Cette sorte d'antagonisme était dans la deuxième phase de la relation entre art et public.

3. L'art d'aujourd'hui absorbé dans la société ?

Notre société n'est que capitaliste. Mais elle est tout à fait différente de celle du XIX^e siècle. L'opposition entre l'artiste et le public se voyait encore dans la première partie du XX^e siècle mais elle se voyait de moins en moins visiblement. Bataille, mort en 1962, ne le savait pas. Tout de même, il avait le pressentiment pour un changement rapide. Alors, le schème de Bataille concernant l'art et l'excès : l'art est une forme de représentation pour la dépense de l'excédent, richesse que l'homme possède nécessairement. Ce schème, même transformé et déformé, peut être encore efficace dans un autre sens. Bataille aurait pressenti que la société s'intériorise plus ou moins la richesse que les officiants-nobles monopolisaient, et aussi l'excédent que l'art supportait. Mais se demandait-il comment ce serait ?

L'opposition entre l'artiste et le public ne se montre plus clairement. Aujourd'hui, comme représentants de la société, les entreprises, l'état et les collectivités locales qui veulent être mécènes offrent des aides à certains artistes. Plus de public peut s'approcher de l'art, plus de musées et plus d'expositions en montent. Et plus d'assistance les organes publics y prêtent. La plupart des artistes ne veulent plus se confronter contre la société comme au XIX^e siècle. En effet, toutes œuvres d'art peuvent s'exposer en vente sur le marché commercial. L'art et la société ne se verraient plus en opposition mais dans une harmonie plus ou moins inconnue et tordue. Moins l'art et la société sont en opposition, moins on distingue un design et une œuvre d'art plastique, un objet d'artisan et une œuvre d'art. Ils s'approchent de

plus en plus, l'un de l'autre.

En réalité, on ne comprend plus bien la relation actuelle entre l'art et le public. Certes, l'art ne assure plus son ancien rôle de représenter l'excès comme dépense d'excédent, mais cela ne signifie pas que l'art s'est simplement absorbé et dissolu dans la société capitaliste. Dans les deux premières phases, l'art passait pour une activité spéciale hors du cycle de production-dépense productive, soit-il le supporteur d'un bout du sacré, soit-il habité par des poètes maudits. Mais dans la dernière phase, l'art ne se situe plus dans la place privilégiée. L'art se présente et s'expose tous les jours et un peu partout sans se réserver les moments privilégiés autant que les marchandises. La société capitaliste s'intériorisant l'art en excès se transforme et se déforme dans son fond invisible. Elle ne peut plus toujours rester dans ce cycle de production-dépense productive. Poussée par l'art en excès intériorisé ou non, cette société commence à se glisser dans un état d'instabilité. C'est parce qu'elle s'est absorbé l'art en excès opposé au principe d'utilité, utilité grâce à laquelle elle avait pu se développer et c'est parce qu'elle serait atteinte en quelque sorte de troubles digestifs. Elle ne permet pas à l'art en excès de se distribuer une place propre hors d'elle-même. L'art est obligé de jouer un rôle double, en se flottant avec cette société un peu liquéfiée, en causant des troubles fonctionnels dans cette dernière. Dans cette condition, qu'est-ce que l'art fait ? Pour quoi et pour qui l'art existe-t-il ?

4. L'art peut-il faire de l'espace ordinaire celui artistique ?

En considérant l'art contemporain avec un système de classement esthétique, plutôt un goût ou une façon d'admirer fondés sur l'histoire de l'art, on en est souvent déconcerté. Alors, qu'est-ce qu'on en pense ? L'art contemporain se développe-t-il sur un prolongement de l'histoire

de l'art sans aucune relation de la société contemporaine ? S'avance-t-il dans sa propre direction, tout indifférent de l'histoire de l'art ? S'élabore-t-il en se demandant ce qu'est sa relation avec la société ? Ou bien se développe-t-il en s'intériorisant les questions : « Qu'est-ce que l'art ? » ou « Qu'est-ce que la question de l'art ? »

On dit que Marcel Duchamp (1887-1968) est le fondateur de l'art contemporain. Dans quelle direction orientait-il l'art ? Ou bien ne faisait-il que disparaître le chemin à suivre de l'art ? Duchamp essaya de faire très vite des expériences nécessaires de peinture pendant sa première jeunesse : depuis celle impressionniste, celle fauviste, celle symboliste jusqu'au cubiste. En 1912, il envoya le *Nu descendant un escalier, no.2* au Salon des Indépendants. C'est le tableau, dont le sujet est érotique et dont la plastique un peu futuriste est supportée par une composition très cubiste et dynamique. Mais il reçut des mots trop sévères, soit certains mots : « le nu ne descend jamais », soit certains : « ça commet un sacrilège contre le cubisme », soit d'autres : « il faudrait changer de titre ». Duchamp se mit en colère, en sachant que les cubistes comme Gleize ignoraient que le titre duchampien est aussi important que la toile duchampienne. Il retira pour quitter le monde artistique déjà fait. Prévoyant que celui-ci constitué d'œuvres d'art bien estimées ne produirait jamais de nouvelles œuvres d'art fondées sur de nouvelles idées, il commença des études sur les fondements artistiques comme la perspective linéaire, dont le déplacement entre des dimensions, comme les couleurs non narratives et non émotionnelles, comme les images mouvementés ou cinétiques avant la naissance de l'art cinétique, comme les motifs-matières dans la vie quotidienne, motifs-matières déconnecté du contexte mythique imposé. Il nota pas mal de nouvelles conceptions, réflexions, et aussi de plans avec des façons de leur réalisation⁽⁸⁾. Depuis 1915 à peu près, il commença par exécuter une œuvre duchampienne *La Mariée mise à nu par ses*

Célibataires, même. On l'appelle «Grand verre», parce que les images sont fixées sur un grand verre avec la peinture à l'huile s'ajoutant des techniques et des matériaux plus inhabituels : application de fils de plomb, étamage, trous, poussière... On retrouve dans ce grand verre des images multiples souvent fortuitement formées d'objets d'usage quotidien, dit ready-made. Mais comme si Duchamp réalisait l'idée duchampienne qu'une œuvre d'art s'achève par une participation de spectateurs, il laissa inachevé ce «Grand verre» en 1923 et il l'exposa au Brooklyn Museum, New-York en 1926. Naturellement, les spectateurs auraient été stupéfaits d'être obligés de voir ce «Grand verre» à côté des tableaux comme œuvres d'art dans les années 1920. Et il fut endommagé au retour. Selon Duchamp, «les deux verres étant l'un sur l'autre (dans leur caisse de transport), les cassures se sont faites aux mêmes endroits.»⁽⁹⁾ Il en était très content. Il mit le verre cassé entre les deux nouveaux verres. Aujourd'hui, on peut voir le grand verre restauré au musée de Philadelphie⁽¹⁰⁾. Avant lui, qui aurait exposé cette œuvre d'art laissée inachevée avec l'utilisation des images d'objets d'usage quotidien et l'introduction du hasard dans l'œuvre ?

Or, Duchamp provoqua un scandale pendant ce temps. En 1917, il aurait posé une pissotière renversée, bien sûr un urinoir renversé pour le public masculin, signé R. Mutt et intitulé *Fontaine* à l'exposition de la Society of Independent Artists entre le 10 avril et le 6 mai. En réalité, cette Fontaine ne fut pas exposée comme œuvre d'art⁽¹¹⁾. Ça aurait été une sorte de plaisanterie déplacée pour le comité directeur. Par contre, Duchamp démissionna de la présidence du comité du placement et il protesta contre cette injustice dans la revue *Blind Man, No.2*⁽¹²⁾, revue fondée par lui avec d'autres. Ce scandale devint fameux. Alors, Duchamp transforme en œuvre d'art un urinoir public en porcelaine fabriquée aux Etats-Unis, objet d'usage quotidien beaucoup plus efficace et plus propre pour l'hygiène publique. Selon lui, c'est un

ready-made rendu art. Théoriquement, du point de vue de l'utilité et de l'objet nécessaire pour la vie quotidienne, la pissotière n'est plus comme telle mais une œuvre d'art ni destructible ni vendable en tant qu'objet d'usage quotidien. Autrement dit, un domaine de non-utilité et de non-besoin peut apparaître dans un espace public. Cela peut poser plusieurs questions de l'art. Pourquoi une pissotière renversée, signée et intitulée peut-elle être une œuvre d'art ? Quel est l'art qui permette de faire d'une telle pissotière une œuvre d'art ? Qu'est-ce que cela veut dire, l'espace public qui puisse être artistique, même partiellement ? Le public qui n'est plus un public simple, mais participant à l'achèvement d'une œuvre peut-il être un double de l'artiste ? L'art est-il fait par le public ?

La Fontaine n'est plus au moins dans l'art en le sens de Bataille. En effet, elle n'est ni privilégiée ni sacrée ni émerveillante ni terrifiante mais comme une œuvre d'art, elle est théoriquement accessible pour le public général. Bien sûr, le spectateur qui aime le beau et le sacré fondés sur le critère le plus important, il le détesterait et il la considérerait ce ready-made-art comme la dernière insulte à l'art. Mais, Duchamp dirait que notre temps ne serait plus celui où l'art était en excès ou en sacré dans une société moins moderne et qu'on pourrait et devrait faire un art correspondant dans la société moderne expensive tout en consommation où le cycle de production et de dépense se durcit encore, en s'introduisant l'art comme un objet de dépense et pourtant qu'on pourrait et devrait y faire ou laisser apparaître un tout petit domaine de non-utilité et de non-besoin comme celui indéfinissable. Au fond, Duchamp poserait les questions : « Qu'est-ce que l'art ? » ; « Quel est l'art possible d'aujourd'hui, tout opposé à l'art d'autrefois ou bien tout séparé de l'art d'autrefois ? »

5. Le junk/trash art comme art éco ?

Dans quelques contextes correspondants, certains artistes composent des œuvres d'art avec des déchets ou objets d'usage quotidien jetés, autrement dit ready-made jetés. C'est comme s'ils suivaient quelques idées duchampiennes. Par exemple, Robert Rauschenberg (1925-2008), artiste de Néo-dada, crée les *Combine Painting* (depuis 1955) par l'ouverture totale de l'art envers la vie quotidienne ou par l'enlèvement d'une frontière entre l'art et la vie, parce que selon lui, l'artiste d'aujourd'hui doit travailler dans l'intervalle indéfinissable entre l'art et la vie, sans pouvoir faire ni art ni vie⁽¹³⁾. Le «combine» veut dire la combinaison d'objets d'usage quotidien jetés et de collages de ceux-ci, autrement dit celle d'une dimension de la vie et d'une dimension de l'art, si j'ose dire celle de dimension d'assemblage suivis de petits récits quotidiens et de dimension de recherche artistique. En réalité, en mélangeant des déchets dégoutants comme des empaillages d'oiseaux, des draps de lit, des lambeaux, des planches, des boîtes en fer blanc, des plaques d'immatriculation des pneus usés, et des couleurs mises à la façon de l'Expressionnisme abstrait, comme *Canyon* (1959)⁽¹⁴⁾, *Monogram* (1959)⁽¹⁵⁾ et *Bed* (1955)⁽¹⁶⁾. On y suppose une grande influence par l'art total *Merz* de Kurt Schwitters (1887-1948)⁽¹⁷⁾. Il poursuivit sa formation artistique au Black Mountain College (Caroline du Nord) où il assista aux cours de John Cage, compositeur, avec qui il travaillerait plus tard. Il y connaissait l'art duchampien, peut-être. Les *Combine Painting* constituent un excès nommé art. Sans les appeler œuvres d'art, on n'y trouve qu'un amas de déchets ou d'objets jetés.

Jean Tinguely (1925-1991)⁽¹⁸⁾ construit avec des objets de récupération, plus souvent charpentes métalliques, ses «machines» plus souvent imparfaites, trop bruyantes et trop encombrantes (ce qui est drôle), qui refusent le culte des objets neufs produits par la société

pour consommation, et qui nous montrent leurs aspects drôlement ludiques et inutiles, comme le montrent ses œuvres *Fontaine*(1977)⁽¹⁹⁾ à Bâle, *Heureka* (1964)⁽²⁰⁾, *Fatamorgana* ou *Méta-Harmonie IV*(1985)⁽²¹⁾. Qu'est-ce que signifie sa machine *Hommage à New York*⁽²²⁾ manifestation faisant intervenir une machine autodestructrice ou se suicidant après trente minutes de fonctionnement, dans le jardin du Museum of Modern Art, à New York, en 1960, par exemple? Est-ce une métaphore où la société en trop de consommation se recyclera d'une façon très ridicule et paradoxale dans un futur proche? Le public ne peut même pas refuser un tel recyclage aberrant de Tinguely, en s'y amusant inconsciemment, bien que ce soient des œuvres d'art en excès.

Arman (né Armand Fernandez, 1928-2005)⁽²³⁾, aussi influencé que Rauschenberg par l'art total *Merz* de Kurt Schwitters, commence par la réalisation d'une série de *Poubelles*, en exposant des ordures ménagères, des débris trouvés dans la rue et des déchets comme *Poubelles*(1959a)⁽²⁴⁾ ou *Poubelles*(1959b)⁽²⁵⁾. Surtout ses *Accumulations* d'objets en plexiglas suivant une logique quantitative nous montrent le caractère d'origine périssable de leur singularité et aussi celui de leur profusion en étrangeté, comme *La vie à pleines dents*(1960)⁽²⁶⁾, *HOME SWEET HOME*(1960)⁽²⁷⁾, *Madison avenue*(1962)⁽²⁸⁾. Et aussi, on peut ajouter des œuvres de John Angus Chamberlain(1927-2011) comme *Nutcracker*(1958)⁽²⁹⁾, *S, metal*(1959)⁽³⁰⁾. Aujourd'hui, ce genre d'art s'appellerait art éco ou art recyclage. Mais l'art éco ou l'art recyclage servent-ils à une solution des problèmes des déchets ou d'écologie? Ou bien veulent-ils montrer les déchets comme objets à aimer? Veulent-ils plutôt intervenir dans des amas de déchets, phénomènes actuellement sociaux pour y découvrir un art en excès possible. L'art marche-t-il avec le temps?

On n'aime pas les déchets puants ni les objets sales de récupération

et on en jette ou s'en débarrasse tout de suite. En utilisant des objets jetés, le Junk/trash art paraît utilitaire. Et pourtant, tous les déchets et tous les objets récupérés peuvent-ils être des œuvres d'art ? Si c'est possible, notre société regorgera d'œuvres d'art trop encombrantes. On pourra avoir ses propres *Combine Painting* à la place des déchets ou objets récupérés, ses propres « machines » trop bruyantes et trop encombrantes sans cesse à la place de voitures ou appareils électriques ou électroménagers abandonnées, son propre œuvre d'art *HOME SWEET HOME*(1960) pour des masques à gaz, son propre œuvre d'art *La vie à pleines dents*(1960) pour des dents artificielles. On pourra ouvrir son propre musée de Junk/trash Art ou de déchets artistiques. En le sens de Bataille, on pourrait avoir son propre excès, pas utilitaire et improductifs si cela assurait une sorte de sacré d'aujourd'hui, en nous émerveillant. Dans la société du moyen âge, on avait besoin d'excès comme Bataille dit, pour que la dépense et la production puissent se relayer l'une par l'autre, physiquement et moralement en même temps. Puisque sans excès, cette société n'aurait pas pu se maintenir, cet excès était indispensable pour celle-ci. Donc, il ne l'était pas toujours, mais un élément nécessaire, qui constituait virtuellement la société, c'est-à-dire qu'il était un non-excès en excès. Par contre, le Junk/trash art est un excès en excès. Parce que faire d'un déchet une œuvre d'art, c'est déjà un excès et que le fait que trop de déchets produisent trop de Junk/trash art works, constitue un excès en excès. Alors, une quantité considérable d'œuvre d'art éco ou d'art recyclage, Junk/trash art works ne peuvent jamais faire disparaître un seul tas de déchets familiaux et industriels quotidiens. Si c'est possible, l'art s'absorbera dans un cycle de production et de consommation et il sera l'art sans excès. Une ontologie d'art éco ou d'art recyclage, Junk/trash art consiste dans la possibilité de faire de son propre art correspondant dans la société de consommation excessive. L'art contemporain ne pourrait pas exister

sans aucun rapport avec la société contemporaine. C'est peut-être une réponse à la question de l'art mais on la connaît déjà avec Duchamp. La problématique duchampienne ne se développe-t-elle pas davantage qu'après Duchamp ?

En tout cas, dans ce contexte, l'excès en art a droit à nous demander de savoir ce qu'est la société de consommation excessive. Cependant, le Junk/trash art est très loin de l'art qui donne du beau ou de l'apaisant. Or, ce dont on veut dire : « arrêtez », c'est l'œuvre *Merde d'Artiste*⁽³¹⁾ de Piero Manzoni (1933-1963). Le modus operandi des boîtes est écrit dessus en plusieurs langues dont le français : Merde d'Artiste / contenu net gr 30 / conservée au naturel / produite et mise en boîte / au mois de mai 1961. On dit que le nombre des boîtes produites est de 90. Manzoni fixe initialement le prix de ces boîtes de 30 grammes d'excréments à celui de 30 grammes d'or au cours du jour. Ce qui nous rappelle *À bruit secret*⁽³²⁾ de Marcel Duchamp. Aujourd'hui, ce prix de la boîte est de 64000 euros à peu près. Et certaines des boîtes explosèrent ou laissèrent disparaître du contenu. Elles ne sont plus des œuvres d'art. Manzoni fit d'autres boîtes : *Pipi d'Artiste*, *Plaques dentaires d'Artiste*, *Cheveux d'Artiste*, etc. On ajoute *haleine d'Artiste*, ce qui n'est pas une boîtes mais un ballon, ce qui nous rappelle *l'air de Paris* ou *Belle baleine - Eau de voilette*⁽³³⁾ de Duchamp. Dans le monde artistique, on peut vendre des merdes, des plaques dentaires, cheveux en boîte en suivant les formules artistiques. Mais la ville de Milan en acheta une, ce qui provoqua un scandale au conseil général municipal. Celui-ci demanda de l'ouvrir pour savoir si cette boîte contient ce qu'il dit. De fait, on ne l'ouvrirent pas. Parce que l'ouverture transforme cette boîte artistique en ordures. Or, cette série de boîtes donne un même résultat que le Junk/trash art. Personne n'achète de boîte de merde d'un inconnu. Personne n'en dit que c'est une œuvre d'art. La première seule réalisation d'une première idée d'artiste peut s'inscrire dans le

domaine de l'art. La difficulté de faire de l'art, c'est que la répétition (ou la reproduction) excessive d'une exécution artistique fera disparaître celle-ci dans le cadre de l'art. On peut faire d'un excès une œuvre d'art mais on ne peut pas faire l'excès d'une œuvre d'art. La répétition ou la reproduction excessive d'une œuvre d'art rend celle-ci le moins artistique. Duchamp connaissait l'importance du Pop art comme celui d'Andy Warhol comme *100 cans* (1962)⁽³⁴⁾ ou *Marilyn* (1962)⁽³⁵⁾, et peut-être aussi celui de Roy Lichtenstein comme *GIRL..... WITH..... HA IR..... RIBBON* (1965)⁽³⁶⁾, *WHAAM* (1963)⁽³⁷⁾, *In the Car* (1963)⁽³⁸⁾, mais il n'aurait pas accepté de signification artistique de reproductions excessives. L'art contemporain comme le Pop art, le Junk/trash art ou l'Eco art peut s'introduire dans la société de consommation pour lui donner une parodie ou une occasion de se reconstituer un peu autrement, mais une fois consommé, il ne sera plus de l'art. Une seule œuvre d'art conceptuel ne peut ni se reproduire ni être consommable. Le caractère artistique du Pop Art consiste-t-il dans son conceptualité ? Alors, on va se demander si le cas de HA Schult (1939-) s'inscrit dans le Junk/trash art ou l'Eco art ou non. Depuis 1996, HA Schult installe mille hommes d'ordures représentant mille vies, hommes faits de boîtes écrasées, d'électroniques gaspillés et d'autres détritiques comme son commentaire critique sur la consommation humaine constante. Comme le montrent *Trash people* (1991 à Cologne; 1999 à la Défense; [*An army of*] *trash people*, 2002, devant les pyramides au Caire; [*1000 "trash men"*] 2003, au Matterhorn, Zermatt; 2001, à la Grande Muraille, Beijing; 2004 à Gorleben; 2011 à l'Arctique, Longyearbyen, etc), il déroule beaucoup de manifestations devant de grands monuments et il ajoute un hôtel d'ordures à la plage Capocotta beach⁽³⁹⁾. C'est en quelque sorte un excès d'excès-ordures. Disons, c'est déjà plutôt un mouvement écologique qu'une manifestation artistique.

6. L'art comme beau et apaisant ou comme évoquant une autre vie.

Marcel Duchamp exécuta non seulement le ready-made *La Fontaine* mais en 1919, le ready-made *L.H.O.O.Q.*, carte postale en reproduction de *La Joconde*, surchargée d'une moustache, d'une barbiche et le titre «L.H.O.O.Q.»⁽⁴⁰⁾ Celui-ci veut dire: «Elle a chaud au cul.» En donnant quelques ajouts à la reproduction de carte postale, il en a fait une œuvre d'art. Dans le contexte de l'histoire de l'art, surcharger *La Joconde* d'une moustache et d'une barbiche, cela aurait été un sacrilège. En fait, Duchamp ayant réalisé cette œuvre à titre privée, Francis Picabia en effectua en 1920 une reproduction approximative pour sa revue *391*, oubliant de dessiner le bouc. *L.H.O.O.Q.* fut bien accueillie dans le milieu dadaïste en Europe. On dit que Duchamp introduit un contexte érotique dans *La Joconde*, en correspondant à l'homosexualité chez Leonard de Vinci dont Sigmund Freud parle⁽⁴¹⁾. Ce qui est plus important, c'est qu'il réalise un autre ready-made, *L.H.O.O.Q. rasé*(1965)⁽⁴²⁾, «ready-made rectifié-restauré (...) qui remet les choses en l'état.»⁽⁴³⁾, et qu'il fera un dessin de la moustache et de la barbiche de *L.H.O.O.Q.* en l'absence cette fois de *la Joconde*. *L.H.O.O.Q. rasé* en 1941⁽⁴⁴⁾, obtient un aussi grand succès que le dessin de la moustache et de la barbiche de *L.H.O.O.Q.* Après Duchamp, l'œuvre d'art dans le domaine de l'art contemporain doit contextualiser une place où elle s'expose pour se donner une signification attirante. Parce qu'elle se met hors de l'histoire de l'art, chargée de la contextualiser. Alors, qu'est-ce qu'on peut dire de la relation entre *la Joconde* et *L.H.O.O.Q.* ou *L.H.O.O.Q. rasé*, du point de vue de l'excès? On croit que *la Joconde* est beau et apaisant. Donc, des milliers de spectateurs se pressent devant *la Joconde* tous les jours au Louvre. Mais les ready-mades *L.H.O.O.Q.* ou *L.H.O.O.Q. rasé*, posent une question aux amateurs et au jugement de l'histoire de

l'art: «Est-ce que *la Joconde* est vraiment belle et apaisante?» Quand *la Joconde* s'estime dans le cadre de l'art aujourd'hui, les ready-mades nous demandent ce qu'est l'art. Duchamp dirait que les critères de l'art changent avec le temps, et que les jugements sur une œuvre d'art changent aussi avec le temps et les contextes. Or, l'excès de surcharger une carte postale de *la Joconde* de la moustache et de la barbiche ou l'excès inversé de ne rien ajouter à une carte postale de *la Joconde* déclenche une énorme vente des cartes postales de *la Joconde*. Selon une enquête sur la popularité des artistes qu'on a faite avec 500 artistes, critiques et conservateurs en Angleterre il y a quelques ans, le premier rang n'est pas occupé par Picasso, mais par Duchamp grâce aux ready-mades comme *la Fontaine* avec la carte postale en question. Plus la carte postale de *la Joconde* se vend, moins *la Joconde* est belle et apaisante⁽⁴⁵⁾. Duchamp dirait-il que c'est un effet de *L.H.O.O.Q. rasé*? Mais son effet excessif fait diminuer celui de dada contre la société de consommation. Celle-ci veut s'intérioriser l'art comme objet de consommation.

C'est Christo(1935-) avec Jeanne-Claude(1935-2009) qui ajoute quelque chose à un objet, un monument, une immeuble, une route, des îles ou un pont, déjà existants et bien connus comme une œuvre ou un lieu public pour faire changer de statut social ou d'esthétique à ceux en question. Au début, en participant plus ou moins au mouvement du Nouveau Réalisme, Christo empaquete avec des toiles et des cordes, des fils ou ficelles en les peignant souvent un bric à brac courants, des boîtes, des bouteilles, des chaises, une voiture, une brouette, une motocyclette etc. Et le 27 juin 1962, il bloqua la rue Visconti, 6e, à Paris avec 240 barils de pétrole, que Christo lui-même avait transporté un par un. On se rappelle le mur de Berlin érigé le 12 et 13 août 1961. Avec cette barricade, il essaye de faire exister deux espaces, l'un visible et l'autre invisible, ou l'un intérieur et l'autre

extérieur, dans une rue connue, simple espace unique, ce qui sera inconnu et divisé en deux. On dirait qu'il se contente de créer un tel nouvel espace mystifié ou vide sans contexte connu. Mais en nous montrant pendant deux semaines *Les Îles encerclées* d'une ceinture en polypropylène rose fuchsia, *The surrounded Islands de Biscayne* à Miami, en Floride (en 1983), *Le Pont Neuf de Paris emballé* dans un polyester ocre-jaune (pour deux semaines en 1985), *Les Parasols, The Umbrellas*, Japon-Etats-Unis (1991), en Ibaraki et en Californie [où les artistes firent planter 1340 parasols bleus à Ibaraki, au Japon et 1760 jaunes en Californie pendant 18 jours], *Le Reichstag emballé, Emballage du Reichstag* (du 23 juin au 7 juillet 1995) [où le Reichstag de Berlin, palais de l'ex-Parlement allemand, est emballé dans un tissu argenté de 2,5 millimètres d'épaisseur], Christo laisse apparaître une nouvelle dimension. Par exemple, après 9 ans de préparation, *le Pont Neuf de Paris emballé* fut visité par 3 millions de spectateurs pendant deux semaines ; après 24 ans de préparation avec le total des frais de 7 millions d'euro sans patronage, *Le Reichstag empaqueté* fut admiré par 5 millions de visiteurs pendant deux semaines seulement. C'était un évènement social, ou celui historique. Pour les spectateurs, avec et après les emballages par Christo avec Jeanne-Claude, les îles de Bayscayne en déchets se transforment en îles écologiques et touristiques, le pont change d'aspect, le Reichstag change d'importance politique et sociale. C'est ce que Christo nous propose d'accepter en expérience. En principe, c'est dans une même relation que celle entre *la Joconde* et *L.H.O.O.Q.* ou celle entre *L.H.O.O.Q.* et *L.H.O.O.Q. rasé*. Et pourtant, un tel excès d'envergure si élargie par eux entraîne un changement de mémoire historique. *Les 11 Îles encerclées* en rose, *le Pont Neuf de Paris emballé* en jaune, *Le Reichstag empaqueté* argenté et à reflets bleus deviennent de beaux objets pleins de mystères. Les aspects et les rôles qu'ils avaient à l'origine disparaissent : ils se

cachent ou se mettent hors de notre monde, en se présentant sous les tissus de polypropylène en rose, en jaune ou en bleu. Comme si on voyait des objets d'art, soit beaux, soit apaisants. L'opération en excès d'emballage ou d'empaquetage fait apparaître un moment de vide devant nous autres contemporains toujours s'affairant, pour nous y emmener. Tout en un moment pas quotidien, notre société contemporaine se met partiellement en dysfonctionnement. Après leur déballage ou dépaquetage, ils reprennent leurs aspects et leurs rôles d'origine, tandis que les traces du beau et de l'apaisant qui symbolisent le vide et le dysfonctionnement se flottent en souvenir aux alentours. C'est un effet que produisent l'apparition et la disparition de l'art d'emballage, ou de l'art en excès. Ici, l'art en excès avant d'être reconnu comme tel n'est pas encore un art ni un art nécessaire pour la société qui refuse quelque chose d'inutile ou de superflu. Car celle-ci n'accepta pas les plans de Christo pendant longtemps. D'autre part, une répétition excessive de l'art d'emballage en affaiblirait un impact ou une signification artistiques. Un excès de l'art en excès ferait-il disparaître celui-ci comme tel ?

7. L'art public est-il l'art en excès ?

L'art public est un terme décrivant une œuvre d'art conçue et exécutée pour être placée dans un espace public d'accès facile. Créé par la notion d'espace public et celle d'artiste moderne, il est connu surtout depuis la mise en place d'œuvres d'art comme des open air sculptures dans un espace urbain. Bien sûr, une telle mise en place fut planifiée par des renouvellements urbains autour des années 1960. Les œuvres d'art public comme installations sont mises en place dans des espaces en appartenances des collectivités nationales ou régionales, espaces que les clients et visiteurs aux hôtels et établissements publics

peuvent admirer gratuitement, en y passant. Les œuvres d'art public seraient consacrées à améliorer les conditions d'environnement de l'espace public en question ou à raconter et à souligner une ou des histoires d'événements ou de personnalités liées à cet espace.

Certains artistes veulent inviter du public à voir leurs œuvres aux musées ou aux galeries, d'autres ne sont pas contents de les y laisser enfermer. Beaucoup d'entre eux acceptent la proposition de la réalisation d'une œuvre d'art public. Mais on refuse certaines œuvres radicales et étrangères, pour mieux accueillir celles dont les idées, les goûts ou les tendances sont beaucoup plus modérées. L'art en excès est moins acceptable dans l'espace public. Par exemple, d'un côté, Claes Oldenburg(1929-) crée l'installation *Saw, Sawing*(1996)⁽⁴⁶⁾, aussi audacieusement et modérément adaptée à l'entrée de la Salle pour Salon international de Tokyo, que les installations *Spitzbacke*(1982)⁽⁴⁷⁾ et *Paint Torch*(2011)⁽⁴⁸⁾. Il exécuta déjà le *Soft Typewriter*(1963)⁽⁴⁹⁾, sculpture molle, bien influencé par *Pliant... de voyage*(1916/ reproduit en 1962)⁽⁵⁰⁾ de Marcel Duchamp. Fait-il un autre art d'excès? Veut-il faire des œuvres métaphoriques. De l'autre côté, Richard Serra(1939-)⁽⁵¹⁾ se radicalise avec l'installation *Tilted Arc, Arc incliné*(1981)⁽⁵²⁾. Elle fut demandé de se mettre en place par the United States General Services Administration's Arts-in-Architecture program. Mais le responsable prévoyait-il qu'elle gêne le passage à travers cette place et l'agrément du paysage? Les habitants et les passants qui avaient peur qu'elle fût angoissante et qu'elle laissât causer des crimes derrière son ombre, se plaignaient très fortement de cette installation. Enfin, ils portèrent plainte contre celle-ci comme géant obstacle. Richard Serra fut obligé d'accepter la décision de la Justice de l'enlever. Mais ses œuvres d'après, bien qu'elles soient exposées au musée, ne veulent pas changer de grandeur. C'est comme si elles demandaient au musée de changer de grandeur ou de sens d'espace public, en enlevant ses

murs et son plafond, pour le transformer en place publique générale comme on le voit à ses expositions *Forty Years* en 2007 au Museum of Modern Art, New York et *Snake, The Matter of Time* en 2005 au Guggenheim Museum Bilbao. Les installations aveuglantes de Richard Serra veulent troubler la vie sociale paisible pour essayer d'établir une relation mutuelle plus stimulante entre art et vie ou faire prendre conscience de la situation actuelle à du public. Alors, qu'est-ce que l'excès de l'art ? En effet, on en trouve deux, celui admissible et celui pas admissible. Mais le dernier n'est-il pas authentique ? Parce que le premier est absorbé comme décoration dans la société et qu'il ne l'est plus comme tel. Dans le cas de *Turning Torso*(2005) à Malmö, en Suède, s'agit-il de l'excès de l'art ? La tour de Santiago Calatrava (1951-) Valls, dessinée d'après une sculpture, appelée *Twisting Torso*, haute de 190 mètres, à 54 étages, et composée de neuf cubes de six étages chacun, ce qui décale ainsi le segment le plus haut de 90 degrés. Est-ce plutôt l'excès admissible comme *Cité des arts et des sciences* en 1998 à Valencia, *Milwaukee Art Museum* en 2001, *Samuel Beckett Bridge* en 2007 à Dublin⁽⁵³⁾. En effet, Santiago Calatrava Valls est exactement un architecte mais aussi un peintre-sculpteur-céramiste. Mais il s'agit d'une architecture, pas d'une installation. Et pourtant, on peut discuter sur l'art en excès avec lui. Certes, il y a de l'excès. Mais il est bien contrôlé. Alors, l'art bien contrôlé, est-ce de l'art ou non ? On peut ou on veut accepter les architectures de Santiago Calatrava Valls. Car il n'y pas de grand problème sur celles comme espaces privé et public. Dans le cas de *Device to Root Out Evil*(1997)⁽⁵⁴⁾ par Dennis Oppenheim(1938-2011) à Vancouver au Canada. C'est très drôle. Cette instabilité d'une maison renversée est artistiquement inquiétante. Mais on n'y trouve que la concrétisation réelle d'un proverbe religieux. Est-ce de l'art ou non ?

L'œuvre d'art public est très voyante grâce à l'endroit où elle est installée, ce qui déforme ses habitudes publiques autant que l'ambiance

du quartier quotidien. Elle a beaucoup plus d'influence que les autres œuvres renfermées aux musées. Par contre, ce qu'on peut faire dans les musées, on ne le peut pas dans l'espace public où l'attitude mentale du maire ou l'opinion publique remplacent celles conservatrices. Les artistes peuvent se radicaliser dans le musée comme ils le veulent, tandis qu'ils ne peuvent pas le faire dans un espace public général. Alors, est-ce que l'art public peut l'être encore dans la société de plus en plus capitalisée, commercialisée et financiarisée, alors que celle-ci commande des œuvres d'art aux artistes ou qu'elles sont des mécènes selon leur finance actuelle ? L'excès s'exclure-t-il ou se cache-t-il plus ou moins ?

8. Conclusion — La société sans art est-elle possible ?

Après Duchamp, les artistes de Junk/trash Art, ou Eco art, comme Rauschenberg, Tinguely, Arman, Manzoni, Christo ou Richard Serra, pas mal d'artistes d'art contemporain font de l'art avec ce qu'on utilise quotidiennement ou qu'on a jeté après l'avoir utilisé dans la vie quotidienne, en faisant disparaître sa fonction et ses caractères d'origine. Et leurs œuvres provoquent les questions : « Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? », « Quel est le rôle de l'art contemporain ? », « Quelle est la relation de l'art avec la société ? » On peut dire que l'art contemporain doit être l'art sur l'art, méta-art. Mais aussi il doit marcher avec l'homme changeant et la société changeante, ou bien comme l'art introduit à la société changeante ou bien comme l'art même introduit critiquant celle-ci. Dans beaucoup de cas, il partage son contexte de base avec l'homme et la société d'aujourd'hui. C'est l'art contemporain qui, apparu un instant en des moments ou en des endroits un peu spéciaux et privilégiés, déplace un aspect déjà connu pour faire entrevoir un autre aspect, une nouvelle impression, une nouvelle disposition, un nouveau

rôle ou une nouvelle structure, ce qui est en général invisible. Donc, il se situe dans une relation avec la société ou dans l'intérieur de celle-ci affaissée par endroits. Mais il ne donne pas d'utilité directe à la société. Le plus souvent, on ne peut pas gagner d'argent avec des œuvres. On en achète plusieurs après-coup et pas très souvent. Le plus souvent, les œuvres achetées ont très difficilement des valeurs actives mais très facilement des sens historiques.

Aujourd'hui, on veut et on doit convertir du temps en argent. L'œuvre d'art contemporain n'est pas utilitaire mais un excédent inutile. Par exemple, la réalisation d'un projet de Christo comme *Le Reichstag emballé* demande beaucoup de temps (soit 24 ans) et d'argent (7 millions d'euros), sans patronage. Pour l'habillement, le vivre et le couvert, ou pour l'activité économique, l'œuvre d'art est un obstacle même. Personne n'admire l'œuvre d'art *Merde d'Artiste* de Piero Manzoni sans connaître le contexte artistique. N'est-on pas fâché d'être obligé de rester des heures devant une machine trop bruyante sans profit de Jean Tinguely comme une voiture immobile dont le moteur s'est mis en marche? L'installation *Tilted Arc* de Richard Serra gêne le passage de passants et le transport des bagages, en donnant à ceux-ci de l'angoisse. De telles œuvres ne donnent ni de beau ni apaisant très souvent. Donc, on peut dire que l'art contemporain reste encore dans la société qui le repousse souvent pour se protéger, tandis qu'il critique celle-ci de façon sévère ou amusante. C'est comme un corps étranger ou d'excès dans la société.

Or, si pour son propre développement ou son propre amélioration, la société a besoin de changements intérieurs ou de disharmonie, c'est un excès de phénomènes ou d'actions qui en causent et c'est l'art contemporain qui nous fait voir un excès métaphorique et métonymique. Excès métaphorique, c'est une répétition ou une reproduction excessives de mêmes œuvres. Excès métonymique,

c'est un élargissement excessif de mêmes procédés à travers plusieurs domaines chez Arman et Christo. Inversement, la société sans art est-elle possible ? Si oui, elle serait sans marge. Toute machine sans marge fonctionne-t-elle bien ? Bataille dirait qu'il faudrait toujours la consommation des énergies d'excédent. Au moyen âge, la dépense ou la perte de l'excédent de la production pouvait maintenir virtuellement la société. C'était une sorte d'aisance. Comme le moyen âge sans excédent-aisance a péri, le système sans excédent-aisance se détruirait, une fois fonctionnant mal. Trop d'efficacité n'est pas efficace. Une sorte d'excédent-aisance fait mieux fonctionner et mieux transformer un peu la société, un manque d'efficacité ne laisse plus fonctionner la société. Mais trop d'excédent-aisance perdrait un effet d'excédent-aisance. Alors, l'art contemporain peut-il jouer en réalité un rôle d'excès dans la société ?

Notes

- (1) Cet article est un des résultats d'un an d'études que l'Université Seijo m'a permis de poursuivre pendant l'année 2011-12 comme année sabbatique soit au Japon, soit en France. Il est revu, augmenté et recomposé d'après l'intervention que j'ai faite dans le séminaire de doctorat dirigé par Dominique Chateau à l'école doctorale Arts plastiques, esthétique et science de l'art de l'Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) le 14 février 2012, et aussi d'après l'article co-écrit par Hiroshi Yoshida et Kenji Kitayama dans «Des beaux-arts à l'art contemporain—autour public de l'art», *Azur* no. 12, mars 2011, pp. 1-18.
- (2) *Les Œuvres complètes* de Georges Bataille, tomes VII, Gallimard, 1971, p. 305.
- (3) *Les Œuvres complètes* de Georges Bataille, *ibid.*, p. 305.
- (4) Cf. Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, dans *l'Année Sociologique*. seconde série, 1923-1924; *Sociologie et anthropologie*, 4e édition, Presses universitaires de

- France, «Bibliothèque de sociologie contemporaine», Paris, 1968.
- (5) Cf. Marcel Mauss avec Henri Hubert, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», *L'Année sociologique*, 2, Paris. 1897-98, pp. 29-138; Cf. Marcel Mauss, «Préface» ou «Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux» (1906), *Manuel d'ethnographie* (1926) Paris:Éditions sociales, 1967, 264 pages. Collection:Petite Bibliothèque Payot.
 - (6) Max Weber, «*L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, revue co-éditée par Max Weber, Werner Sombart et Edgar Jaffé, 1904 et en 1905.
 - (7) Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, la première édition, Léon Vanier, libraire-éditeur, Paris, 1884; la seconde édition, Léon Vanier, libraire-éditeur, Paris, 1888.
 - (8) La *boîte verte* intitulée: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, aux Éditions Rose Sélavy, 1934. Elle est tirée à 300 exemplaires avec 20 exemplaires de luxe, en contenant 93 documents dont photos et facsimilés de dessins et notes manuscrites des années 1911-15, ainsi qu'une planche coloriée au pochoir (*9 Moules mâlics*).
 - (9) Marc Partouche, *Une vie d'artiste Marcel Duchamp*, Images En manoeuvre Éditions, Marseille, 1991, p.81.
 - (10) La partie inférieure est pour les machines célibataires, et la partie supérieure pour la mariée. Là, Duchamp, laisse ainsi absents certains éléments pourtant prévus dans ses notes, comme le *Seigneur de gravité*, le *Toboggan* et le *Combat de boxe*.
 - (11) Son original est perdu. On peut en voir la 3^e réplique, réalisée sous la direction de Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz.
 - (12) Ed. Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, et Marcel Duchamp. New York, 1917. 2 numbers. (No. 2 appelé Blind Man.) *The Blindman*.
 - (13) Cf. <http://www.RauschenbergFoundation.org/>
 - (14) *Combine painting*: Oil, pencil, paper, wood, metal, photograph, fabric on canvas, plus buttons, mirror, stuffed eagle, cardboard box, pillow, paint tube, 207.6×177.8×61cm, Collection Mr and Mrs Sonabend, Paris.
 - (15) *Combine painting*: mixed media including a stuffed angora goat, rubber tire and tennis ball. 106.6×160×163.8cm, 1955–1959, combine. Metropolitan Museum,
 - (16) *Combine painting*: Oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports, 6' 3 1/4"×31 1/2"×8" (191.1×80×20.3cm). Gift of Leo Castelli

in honor of Alfred H. Barr, Jr. © 2012 Robert Rauschenberg.

- (17) Cf. The Kurt Schwitters Society (<http://www.kurtschwittersday.org/>).
- (18) Cf. Museum Tinguely (http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/jean_tinguely.html).
- (19) « *Tinguely Fountain* - in a shallow pool 19cm deep, 16m wide and 19m long, cast in black mastic asphalt the artist placed nine black figures driven by low-voltage current that spout water as they move. These nine iron eminences cheerfully converse with one another like the mimes, actors and dancers once did on the stage at this exact spot. » <http://planergo.com/en/sights/Tinguely-Fountain/>. Tinguely fountain, place de la Kunsthalle 4000, Basel. Le titre fait-il allusion à Duchamp?
- (20) Matériel: Steel. H: 6600mm, in Zürich-Seeefeld (Zürichhorn).
- (21) Matériel: Cadre en fer, roues en bois, morceaux de plastique, instruments de percussion, ampoules électriques, moteurs électriques, 420×1250×220 cm, Musée Tinguely, Bâle.
- (22) 9m × 7m. Cf. <http://willemsconsultants.hautetfort.com/archive/2012/02/09/machines-autodestructrices.html>; <http://partage-du-sensible.blogspot.jp/2011/08/les-machines-auto-destructrices-de-jean.html>
- (23) Cf. Arman, site historique et officiel: <http://www.arman-studio.com/>
- (24) [Household garbage in glass box], 580×400×80 cm, Déchets ménagers dans une boîte en verre, collection particulière.
- (25) Accumulations d'ordures ménagères sous verre. [Household garbage in glass box], 65,5×40×8 cm, collection particulière.
- (26) Accumulation, 180×350×60 cm, dentiers dans boîte en bois, collection particulière.
- (27) Détail de l'accumulation de masques à gaz dans une boîte fermée par un plexiglas, 60×140,5×20 cm, Centre Georges-Pompidou.
- (28) Accumulation, 605×1000×150 cm, escarpins dans une boîte en bois, Collection particulière.
- (29) Painted and chromium-plated steel, 115.5×110.5×81.2 cm, The Collection of Allan Stone Volume I.
- (30) Hatband, painted steel, 58.5×53×38 inches, the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- (31) *En italien Merda d'Artista*, 90 boîtes de conserve cylindriques en métal (4,8×6 cm), prétendues contenir les excréments de l'artiste, étiquetées 32 (Merde d'Artiste/ contenu net gr 30/ conservée au naturel/ produite et mise en boîte/ au mois de mai 1961, numérotées et signée.)

- (32) Ready-made aidé : pelote de ficelle serrée entre 2 plaques de laiton noir jointes par 4 vis et contenant un objet. Ficelle, laiton, vis, 12,7×15, 2×15 cm, Collection Arensberg, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- (33) Inscrit et daté «Rose Sélavy 1921» (sur l'étiquette de la boîte de parfum) boîte ovale en carton de couleur violette, bouteille de parfum en verre. Hauteur: 16.5 cm. Largeur: 11.2 cm. Réalisé avec le concours de Man Ray à New York, 1921.
- (34) Oil on canvas, 72×52 inches,. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.
- (35) Acrylic on canvas, 205.44 × 289.56 cm, Tate Gallery.
- (36) Oil and magna on canvas, 121.9×121.9 cm, Museum of contemporary art, Tokyo.
- (37) Offset lithograph on white paper, 62×53 cm.
- (38) Offset lithography printing press, 70×70 cm.
- (39) «Save The Beach Hotel Rome - Euro Trash. The Corona Save the Beach Hotel was built using 12 tonnes of trash, including plastic bottles, cans and even car exhaust pipes collected from the Capocotta beach in Rome.» <http://forum.xcitefun.net/save-the-beach-hotel-rome-euro-trash-t49364.html>.
- (40) Carte postale (de format 19,7×12,4 cm) reproduisant *La Joconde*. Duchamp la surcharge d'une moustache, d'un bouc et des lettres qui donnent le titre à l'œuvre, au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
- (41) Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, la première fois en 1910, la traduction en français par Marie Bonaparte, Gallimard. Paris. en 1927.
- (42) Playing card of the Mona Lisa mounted on dinner invitation with ink inscription, 21.2×13.8 cm.
- (43) Jean Clair, *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, le catalogue raisonné, Centre national d'art moderne et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1977, p. 136.
- (44) *Mustache and Beard of L.H.O.O.Q.*, 1941, frontispiece from Georges Hugnet's poem 'Marcel Duchamp', published by Hugnet, May 1941 (litho), 10×16.5 cm.
- (45) Andy Warhol, *Thirty Are Better than One* 1963. Silkscreen ink, acrylic paint on canvas, 9' 2" × 7' 10 1/2". Andy Warhol ironiserait-il ce phénomène ?

- (46) Tokyo International Exhibition Center, Big Sight, Tokyo Steel, epoxy resin, fiber-reinforced plastic, polyurethane and polyvinyl chloride foams; painted with polyester gelcoat, 15.4×1.5×12.2m, Commissioned January 1995 by the Tokyo Metropolitan Government Installed March 1996 (<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/sawsawing.htm>).
- (47) Steel painted with polyurethane enamel, 11.2×13.6×1.1 m, sited: 13.2×13×3.5 m, Commissioned 1982 by Documenta 7 and the city of Kassel Installed May 1982 (<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/spitzhacke.htm>; <http://storify.com/Stahlbau/documenta-kassel-spitzhacke-von-claes-oldenburg-19>)
- (48) 2011, big paintbrush, about a 51-foot, torch, lights up at night, Plaza. Pennsylvania Academy of the Fine Arts. West side of Broad, North of Arch.
- (49) Vinyl filled with kapok, Plexiglas and nylon cord, 71×76.2×20.2 cm, including base, executed in 1963, au Museum für Moderne Kunst, à Francfort-sur-le-Main..
- (50) Housse de machine à écrire en vinyle avec peinture d'or, sur un pied en bois peint 24×42,5×32 cm; pedestal/base: 136×45,5×26 cm.
- (51) Cf. Richard Serra, *Richard Serra: rolled and forged*, Gagosian Gallery, Steidl, 2006.
- (52) Unfinished plate of COR-TEN steel, wide:136.6m, hight:3.66m, 6.35cm, the Federal Plaza, New York, \$175,000 for a solid block of steel(http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/tilted_arc.htm)
- (53) Cf. Site officiel de Santiago Calatrava Valls: <http://www.calatrava.com/#/Biography/All?mode=english>.
- (54) Galvanized steel, perforated metal, 20w×10h×12md, Venetian glass, Vancouver, Canada.