

## Ébranler le contrôle...

Paul Ardenne

---

Numéro 87, 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45863ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Ardenne, P. (2004). Ébranler le contrôle.... *Inter*, (87), 16–20.

# Ébranler le contrôle...

« Excès. n. m. (lat. *excessus* : de *excedere*, excéder). Ce qui dépasse une quantité ; différence, en plus, d'une quantité sur une autre : *L'excès d'un nombre sur un autre*. II Ce qui dépasse la mesure : *Excès de travail, de plaisirs, Excès de rigueur*. – SYN. : *abus, démesure, exagération, excédent, outrance*. » (Dictionnaire Larousse).

Une esthétique de l'excès, autant dire quoi ? Une esthétique de la limite dépassée, débordée, outrepassée. Qui en passe par le recours à l'acte excessif, c'est-à-dire en trop. À l'acte pas seulement inattendu mais dérangeant. Acte dont on aurait préféré, tout compte fait, se passer, celui que la société des hommes aurait dû s'économiser, au lieu de le susciter. L'acte de trop libre dépense, en quelque sorte.



Stuart BRISLEY, *And for Today, Nothing*, 1972.

Stuart BRISLEY, en 1972, s'enferme dans une salle de bain et se laisse macérer plusieurs jours durant dans une baignoire emplies d'eau sale et de déchets (*And for Today, Nothing*). Le même, l'année suivante, réalise une performance durant laquelle il régurgite les aliments d'un repas sur ces mêmes aliments disposés sur une table, puis rampe dans son vomi (*Ten Days, An English Lie, Hunger Makes Free*).

En substance, garder en mémoire le point de vue de Calliclès, tel que PLATON l'exprime dans *Gorgias* : « Pour bien vivre, il faut laisser prendre à ses passions tout l'accroissement possible, au lieu de les réprimer, et quand elles ont atteint toute leur force, être capable de leur donner satisfaction par son courage et son intelligence, et de remplir tous ses désirs à mesure qu'ils éclosent<sup>1</sup>. » Une esthétique de l'excès tient dans une pulsion identique, mais alors réalisée, à « remplir tous ses désirs à mesure qu'ils éclosent ». Du moins, à donner à ces derniers une représentation la plus conforme possible, jusqu'au point, s'il se peut, où la représentation se confond avec l'incarnation, ou l'inverse. Les esthétiques de l'excès, en toute logique, se donnent le plus souvent cours à travers actes, performances ou interventions de nature physique.

Les artistes britanniques Gilbert & George, à partir de 1969, s'exposent à plusieurs reprises comme sculptures vivantes (*Our New Sculpture, The Singing Sculpture...*). Une voie d'autosculpture ouverte dès 1961, à Milan, par Manzoni : ainsi du *Socle magique*, socle de bois portant l'empreinte des pieds de l'artiste italien et accompagné de la mention « *Piero Manzoni scultura vivente* ».

L'origine ? On la trouvera, déjà, dans le fonds d'hébétude caractéristique de la conscience occidentale, une conscience volontiers minée par l'ennui, le spleen et le sentiment, dit si bien Georges BATAILLE dans sa *Somme athéologique*, de la vie « impossible ». Cette théorie du fonds d'hébétude, la développe, parmi d'autres, Peter SLOTERDIJK. L'homme occidental ? À la fois « vide » et « analytique ». Son objectif existentiel : soit vivre de dépression, dans le confort de l'usure de soi et de la fatigue administrée par l'État-providence ; soit remplir le vide, surmonter le sentiment qu'a fréquemment de lui-même l'individu occidental, sentiment d'être, dit SLOTERDIJK, un « canal », quelque chose qui, pour qu'advienne un sentiment d'existence, se doit d'être traversé.

Les premières expositions au Japon du groupe Gutai (« concret », « incarnation »), à partir de 1955, sont marquées par une forte composante gestuelle ou anthropomorphe : jets contre une toile tendue de bouteilles remplies de pigments par SHIMAMOTO, écrans de papiers traversés par Saburō MURAKAMI, prise d'empreinte dans la boue de son propre corps par Kazuo SHIRAGA (*Lutter dans la boue*), exposition de son propre corps sous une tunique faite d'ampoules électriques par Atsuko TANAKA (*Robe électrique*, 1956), etc. (Extrait du *Manifeste de l'art Gutai : Nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur*, 1956).

Autre origine d'une esthétique de l'excès ? L'étouffoir de l'autorité, de l'ordre établi ou de leur forme moderne, le « contrôle », ce système de *régentement* en douceur où l'individu contemporain, moins contraint que sollicité au nom de sa responsabilité sociale, se voit conduit à accepter la surveillance de soi et d'autrui, le respect obligé de l'autre, l'autocensure. Agir contre le contrôle en recourant à l'acte d'excès, c'est agir contre ce qui nous réduit au statut d'homme-veau, c'est se défaire du mythe complaisamment entretenu d'une socialité prétendument fusionnelle et solidaire, mais dans les faits profondément inégale, injuste et engageant surtout des rapports brutaux, conflictuels.

Ben VAUTIER s'expose dans une vitrine niçoise, ou encore assis sur une chaise, renversement de l'acte de vision (*Regardez-moi, cela suffit*, Deuxième festival de la libre expression, Paris, 1965). Les spectateurs regardent l'artiste, l'artiste regarde les spectateurs.

Plus l'étouffoir des déterminismes. Agir contre parce que l'individu occidental se constitue à la fois comme « déterminé-contre-déterminé ». Tester le déterminisme, sa solidité, par son contraire, son ébranlement. Tenter plus, oser plus, aller plus loin, c'est prouver que la vie n'est pas tant le vécu (l'acquis) que le projet (le constructible) – un « à-vivre ». Au règne contemplatif du Déjà se substitue celui du Encore, de nature désirante. Le désir d'excès ? Désir d'un « tout-autre » envisagé comme possible, tandis que l'être se voit livré au calcul de soi.

**Dirigé contre l'inertie existentielle, l'acte excessif est un ferment de vitalisme, l'équivalent, pour qui l'ose, d'une réactivation de la vie volontaire, indomptable et auto-organisée.**

## Paul ARDENNE

L'Anglais John LATHAM fait mâcher à ses étudiants de la St Martin's School of Art de Londres des pages choisies de *Art & Culture*, ouvrage du critique d'art américain Clement GREENBERG emprunté au préalable à la bibliothèque de l'école. Ce qui reste du livre, placé dans des bouteilles emplies d'acide, est restitué sous sa forme altérée après cet exercice de mastication (*Still and Chew*, 1966).

Dirigé contre l'inertie existentielle, l'acte excessif est un ferment de vitalisme, l'équivalent, pour qui l'ose, d'une réactivation de la vie volontaire, indomptable et auto-organisée. Pensé au regard de l'individualisme contemporain, l'acte d'excès porte en lui la possibilité pour l'individu de s'« augmenter », d'intensifier sa vie en s'intensifiant. Il s'agit donc de considérer l'acte d'excès comme une expérience paradoxale où s'engage une contradiction entre le mobile de l'acte et sa finalité. Pour le mobile, la dissolution de soi ; pour la finalité, le salut, la régénération.

Gina PANE, artiste française, procède à partir de 1970 à différents exercices de mutilation corporelle ou ayant pour effet de soumettre le corps aux plus rudes épreuves physiques : mâcher du verre, mettre en contact langue et lames de rasoirs, ingérer d'importantes quantités de nourriture, etc.

Ne pas fonder la quête de l'excès sur le seul désespoir, sur le seul sentiment de l'inaccomplissement ou du désenchantement. C'est tout autant l'inverse qu'il s'agit de considérer comme déterminant : la recherche du bien-être total, de l'euphorie, de l'exaltation, le désir



Gina PANE, *Le corps pressenti* (détail), 1975.

L'altérité convoquée puis vaincue. La conscience de l'excès, indissolublement, est liée à celle du Tout-autre, de l'autre radical, de l'inas-similable. Désirer l'excès et désirer l'accomplir, l'incorporer, se hisser à la hauteur des expériences ultimes qu'il commande, c'est postuler à l'intégration finale du Tout-autre. Si j'atteins à l'excès, je vaincs l'altérité, je la rapte, je la réduis à rien : une fois l'expérience excessive accomplie, le Tout-autre qui jusqu'alors qualifiait pour moi l'excès devient un Tout-comme : il m'appartient, il ne siège plus dans mes fantasmes ou dans le livret de mes chantiers-à-accomplir-pour-être-Homme. Cette altérité que défait l'accomplissement de l'acte excessif, d'un même tenant, change le rapport que j'entretiens avec l'autre de moi-même ou l'autre qu'est moi-même. Je suis dorénavant moins autre à moi-même, j'ai triomphé – pour un instant, jusqu'à mon prochain désir d'un excès – de cette altérité dérangeante et suffocante à travers laquelle je me représentais jusqu'à présent.

Chris BURDEN s'enferme cinq jours durant dans un casier de consigne automatique (*Five Days Locker Piece*, Université de Californie, Irvine, 26-30 avril 1971). Le même, lors d'un vernissage, demande qu'on lui tire dessus avec une carabine de type 22 long rifle, geste qui lui cause une blessure au bras (*Shoot*, 1971). Dans Main Street, à Los Angeles, BURDEN rampe une vingtaine de mètres sur du verre brisé (*Through the Night Softly*, 12 septembre 1973).

FREUD, à propos de la vie amoureuse, parle de l'impossibilité de satisfaire pleinement la pulsion sexuelle. En la matière, prétend-il, il y a toujours une demande qui excède l'offre, ou qui rencontre des



Vito ACCONCI, *Seed bed*, 1972.

de réaliser pour soi, individu, un orgasme qui n'en passerait pas par les voies ordinaires, sexuelles, de l'orgasme.

Exercices corporels de l'artiste américain Vito ACCONCI, à partir de 1969 : se masturber en public jusqu'à épuisement, mettre son propre corps dans la peau de l'autre sexe en se brûlant les poils de la poitrine, en dissimulant son pénis entre ses cuisses, etc.



1\_Kazuo SHIRAGA, *Challenging mud*, 1955. 2\_Ben VAUTIER, *Living sculpture*, 1962. 3\_John LATHAM, *Art and Culture*, 1966.

Ne pas fonder la quête de l'excès sur le seul désespoir, sur le seul sentiment de l'inaccomplissement ou du désenchantement.

C'est tout autant l'inverse qu'il s'agit de considérer comme déterminant :

la recherche du bien-être total, de l'euphorie, de l'exaltation, le désir de réaliser pour soi, individu, un orgasme qui n'en passerait pas par les voies ordinaires, sexuelles, de l'orgasme.

interdits (à commencer par cet interdit majeur, entre tant d'autres, qu'est la prohibition de l'inceste). La satisfaction sexuelle, en conséquence, se repositionne, elle se reconfigure en fonction du possible, en utilisant notamment des *substituts* (ceux-là permettent de jouir de nos inclinations coprophiliques ou sadiques, mais alors détournées, dissimulées). Faut-il, pensant l'essence de l'excès, revenir à la notion de « substitut » ? Ne pouvant s'accomplir du fait des oppositions qui la contiennent, la pulsion vitale ne ferait-elle pas du culte de l'excès l'équivalent du substitut dans la mécanique pulsionnelle telle que FREUD la décrit ? L'excès, en tel cas, serait moins l'apothéose du vital qu'une ruse accomplie par la vie pour s'accomplir. Il y a là, toutefois, cette importante nuance : dans le cas de l'expérience d'excès, la demande pulsionnelle se fixe un but qui correspond en tous points à ce qu'elle recherche, elle ne biaise pas. En quoi la notion de « substitut » s'effondre. Où l'on s'autorisera dès lors cette équation : l'excès vécu, c'est la pulsion sexuelle accomplie sans détournement ni compromis.

Michel JOURNIAC, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme ordinaire* : l'artiste travesti évoque les aliénations de la femme occidentale à l'heure des Trente Glorieuses ; *Messe pour un corps*, à la galerie parisienne Daniel Templon (1969) : cérémonie mimant l'eucharistie chrétienne durant laquelle le public est convié à communier en consommant du boudin confectionné avec le sang de l'artiste.

Derrière l'idée d'accomplissement de soi, celle aussi du rêve de soi. Se rêver fini, achevé. La part de la *causa sui*. L'utopie portative, en quelque sorte, rapportée au niveau d'un individu qui s'élabore, qui voudrait s'élaborer lui-même. À cet égard, considérer la culture de l'excès (concret, esthétique) comme une forme contemporaine de l'utopie n'est pas incohérent. L'excès comme utopie mais, précisons-le, comme utopie réalisable. Utopie jouable, programmable.

Dans les photomontages qu'il réalise à partir de 1970, Pierre MOLINIER, artiste français proche par l'esprit de Hans BELLMER, se présente travesti au spectateur : ambivalence de l'identité, mise en exergue de la sexualité, mise à l'étal de la part charnelle du corps. Urs LÜTHI, artiste suisse utilisant la photographie, crée à peu près au même moment des « tableaux » où il adopte des poses sexuellement équivoques ; proche démarche de mise à l'épreuve de l'identité par le travestissement et le maquillage chez l'Allemand Jürgen KLAUKE (à partir de 1972), se photographiant ou se mettant en scène lors de performances.

Une forme de rédemption moderne, dans l'esprit du culte occidental de la libération. Une dimension orgasmique (pas forcément mimée). Un autodesign : se faire le « designer » de sa propre vie, pouvoir observer sa vie comme un bel objet, comme quelque chose « qui en jette », qui a fini par trouver une forme d'exception à l'instar du *Concept Object* des designers : une réalisation dans laquelle on a mis toute sa force d'invention, et dont l'apparaître est un défi à la forme ordinaire.

La pratique scénique dadaïste, de 1916 à 1923 : « Réunis pour un spectacle d'art, les spectateurs [...] étaient provoqués à toute force et poussés à éclater, écrit Georges HUGNET. Sur la scène on

tapait sur des clés et des boîtes pour faire de la musique, jusqu'à ce que le public protestât, devenu fou [...]. HUELSENBECK et TZARA dansaient avec des gloussements de jeunes ours ou, dans un sac, un tuyau sur la tête, se dandinaient en un exercice appelé noir cacadou<sup>2</sup>. »

Bref, un acte pour aller au-delà d'une simulation fort entretenue par la société contemporaine, où les « libérations » sont fictives, jouées, mimées, révérees comme des rites d'accomplissement que l'individu ordinaire ne peut que singer, faute de mieux. La quête de l'excès authentique est aussi une forme de résistance à l'excès « institutionnalisé ». Un acte contre l'intoxication par le faux *libertarisme* des sociétés bourgeoises, toujours murées dans leur fantasme cosmétique de révolution permanente.

*Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (1973) : Bruce NAUMAN demande à un exécutant de s'immobiliser contre le sol, sur le ventre puis sur le dos, et de s'abandonner à sa propre gravité.

La question de l'« intoxication » et de la « désintoxication » (NIETZSCHE file la métaphore de notre « intoxication » par le monde moderne pour justifier la tâche de la philosophie, de désintoxication). Pratiquer l'excès pour se « désintoxiquer » de la vie administrée. Pour aller au-delà des excitations d'opérette. Pour jouir d'une transgression vraie et non de facticité.

*Chopin Waterloo*, d'ARMAN : un piano rageusement détruit et exposé tel quel. À partir des années soixante, dans ses *Colères*, ARMAN détruit de manière systématique – à la main, à la masse – divers objets fixés ensuite dans le ciment ou la résine. En mai 1963, à Düsseldorf, ARMAN dynamite la voiture de Charles WILP, cinéaste, tandis que celui-ci filme la scène. En 1975, à la galerie John Gibson de New York, ARMAN réalise *Conscious Vandalism* : devant public, l'artiste met en pièces à coups de masse un intérieur petit-bourgeois reconstitué pour la circonstance.

PHAÉTON n'est pas sage. S'emparant du char du Soleil, il accélère, sillonne entre les mondes célestes, en dérapage incontrôlé entre les galaxies. PHAÉTON, le saint patron des excessifs. Incarnation du thème hypericarien de la limite outrepassée comme instance de destruction et de jouissance cumulées et de la vitesse comme étourdissement-risque. Ce que nous apprend PHAÉTON, être de l'envol et de la chute pour finir puni par ZEUS, garant de l'ordre : pas d'excès sans danger.

En 1960 est organisé à Venise par Jean-Jacques LEBEL et le critique d'art Alain JOUFFROY, pour faire suite au viol et au meurtre de Nina THOEREN, l'*Anti-procès*, avec reconstitution des faits.

La notion de risque, donc. Ainsi, il ne peut y avoir de vrai désir sans risque. Du risque comme concept, il faut toutefois passer à un plan plus singulier, celui du risque comme *exercice* : éprouver le risque, faire l'épreuve de quelque chose dont je n'ignore pas que je puisse en revenir brisé. Le risque « non calculé », par opposition au fameux risque « calculé », que craignent toujours d'intégrer aux modalités

**La quête de l'excès authentique est aussi une forme de résistance à l'excès « institutionnalisé ». Un acte contre l'intoxication par le faux *libertarisme* des sociétés bourgeoises, toujours murées dans leur fantasme cosmétique de révolution permanente.**

de leur action ceux qui, du risque, font métier : acrobates, cascadeurs, pilotes de course automobile, motocycliste, dragsters, truands, policiers et militaires en action, tous engageant, de s'activer un contrat tacite avec « la mort possible ». Une esthétique de l'excès s'avère inconcevable sans le concept, en elle central, de « la-mort-possible ». L'excès comme possibilité assumée de la déflagration définitive du corps. Celle du désir, s'il est assouvi après l'acte excessif ; celle aussi du corps proprement dit, à l'occasion.

Lors de l'exposition *Documentation* (New York, 1969), Gordon MATTA-CLARK présente des photographies frites dans de la graisse et recouvertes d'une feuille d'or.

La « défonce », toutes les « défonces » possibles : aller au bout, repousser le bout, regarder le monde depuis l'autre côté du bout du monde, annihiler jusqu'à la notion de limite. L'abus, la surdose. Abuser de sa vie comme on dit « abuser de la boisson ». « Overdoser » sa vie, y mettre trop de contenu.

Les Autrichiens Hermann NITSCH, Otto MÜHL et Adolf FROHNER se font emmurer pendant trois jours dans une cave-atelier (1962). À Vienne, en juin 1963, NITSCH et MÜHL présentent la *Fête du naturalisme psycho-physique*, durant laquelle NITSCH éventre un agneau et s'éclabousse du sang et des viscères de l'animal (la représentation donne lieu à intervention policière). Associé à l'actionnisme viennois, Günter BRUS se distingue par ses actions de type mutilation ou de nature subversive (déféquer en public). NITSCH, dès 1957, organise son *Orgien Mysterien Theatre* (*Théâtre orgiaque des mystères*), se signalant par son caractère rituel.

Où placer, dans l'optique de l'excès, la sublimation, cette sublimation dont parle ÉPICURE dans sa *Lettre à Ménécée* ? Parfois, écrit-il, nous préférons endurer, plutôt que du plaisir, de grandes douleurs de savoir qu'au bout de ces douleurs éprouvées nous attend un plaisir plus grand encore. La sublimation présuppose une privation, une retenue, elle est le contraire d'un « lâchez tout ! ». Elle est aussi un pari à travers lequel est engagé le facteur temps, dans le sens du plaisir différé. Le fait de différer le plaisir a-t-il à voir avec l'excès ? Dans certains cas, oui (les *Exercices spirituels* de LOYOLA, ou d'autres expériences spirituelles du même type, où l'on s'inflige de formidables exigences tout en retardant le plus possible le moment de la jouissance). Pour l'essentiel, cependant, l'excès ne fait pas bon ménage avec l'attente, il n'attend que de passer à l'acte, et d'en finir. La seule attente admissible ? Celle de la préparation de l'acte.

L'Allemand Joseph BEUYS, lors d'une performance, explique l'art à un lièvre mort, la tête recouverte de poudre d'or et de miel (*Comment expliquer l'art à un lièvre mort*, galerie Schlemmer, Düsseldorf, 26 novembre 1965). Le même BEUYS, quelques années plus

tard, prend une ambulance à Düsseldorf, s'envole pour New York, s'enferme plusieurs jours durant dans une galerie new-yorkaise avec un coyote, puis retour en Allemagne dans les mêmes conditions (*Coyote, I like America and America Likes Me*)<sup>3</sup>.

L'excès est-il anormal ? Et toute esthétique de l'excès, par voie de conséquence, anormale ? Relire *Justine* de SADE. Thèse développée : la singularité des désirs est à la fois la règle et la maladie. Du fait de l'imagination, et des écarts de celle-ci, la jouissance des sens pourra prendre des formes diverses. On ne peut donc pas blâmer quelqu'un qui a des « goûts bizarres », pour reprendre l'expression de SADE. « Si donc, il existe des êtres dans le monde dont les goûts choquent tous les préjugés admis, non seulement il ne faut point s'étonner d'eux, non seulement il ne faut ni les sermonner, ni les punir ; mais il faut les servir, les contenter, anéantir tous les freins qui les gênent, et leur donner, si vous voulez être juste, tous les moyens de se satisfaire sans risque ; parce qu'il n'a pas plus dépendu d'eux d'avoir ce goût bizarre, qu'il n'a pas dépendu de vous d'être spirituel, ou bête, d'être bien fait ou d'être bossu<sup>4</sup>. » Idée soutenue par SADE (sans doute insoutenable socialement) : celle d'une tolérance nécessaire à l'égard du mécanisme de l'assouissement des passions, quelle que soit par ailleurs la forme qu'il prend, et quelle que soit cette passion. Renvoi au respect automatique de l'instinct, de l'inné. *L'excès est chromosomique*.

André CADERE, plusieurs années durant, se promène dans Paris muni d'un bâton multicolore, objet insolite que l'artiste déplace d'un vernissage à l'autre, d'un lieu public à l'autre, non sans susciter parfois l'agacement ou le scandale.

L'excès, chromosomique ? Valider l'humanité organique contre l'humanité métaphysique, c'est faire valoir ce que l'homme doit à sa propre construction charnelle et, par voie de conséquence, à cette part biologique que la culture, toujours, cherche à brimer, à canaliser ou à détourner. CALLICLES, à sa manière, ne dit rien d'autre : la nature nous fait-elle passionnés, tyranniques ? Alors cultivons en nous et en dehors de nous passions et tyrannie. Même son de cloche chez SADE, qui argumente dans le sens de l'excuse. On ne peut en vouloir à quelqu'un de ses excès, ceux-ci sont naturels, il s'agit bien d'excuser le débordement, au lieu de le punir.

Le peintre français d'origine polonaise Roman OPALKA commence en 1965 son *1-∞* : peindre l'un après l'autre les nombres entiers en accompagnant cette numération d'un décompte oral.

Une tentation légitime : celle de lier excès et transgression. Une perspective de nouveau exploitée par BATAILLE, au nom du lien décrit par lui indéfectible entre désir et transgression. Son point de vue : l'aisance à l'égard de la sexualité rejette l'érotisme dans l'insignifiance : « En l'absence du sentiment du péché, c'est-à-dire du sentiment de l'interdit, qui fonde l'humain, et de l'égale nécessité de sa transgression [...], l'érotisme insaisissable est une construction mal venue<sup>5</sup>. » Une thèse vieillie, pour le moins. L'époque actuelle, particulièrement en ce qui concerne la sexualité, se caractérise surtout par le découplage désir-transgression. Le « sentiment du péché », cette sulfureuse pulsion à la désobéissance qui pimentait



Joseph BEUYS. Comment expliquer l'art à un lièvre mort, 1965.

### L'excès, chromosomique ?

Valider l'humanité organique contre l'humanité métaphysique, c'est faire valoir ce que l'homme doit à sa propre construction charnelle et, par voie de conséquence, à cette part biologique que la culture, toujours, cherche à brimer, à canaliser ou à détourner.

le désir (jouissons de la faute de nous faire l'amour), à la fin, a fait long feu. Le remplace une relation plus décripée et, pour tout dire, fonctionnaliste (je te baise-tu me baises, chacun sa part de bien-fait). La règle, pour la circonstance, devient la suivante : le désir comme je veux, sans culpabilité ni sentiment de fauter. Concernant notre actuel rapport à l'excès, il semble qu'il en aille de même : sitôt l'attitude extrémiste socialement valorisée et décrétée culturellement respectable, le « dépassement » de soi comme des limites admises ou conquises devient un acte moralement non condamnable, sans odeur de péché, où les concepts de transgression et d'interdit se retrouvent hors de propos, voire absurdes.

*Shot Put*, de Robert RAUSCHENBERG : l'artiste danse dans le noir, une lampe électrique allumée attachée à l'un des pieds (New York, 1964).

Ainsi de la notion d'exploit, toujours plus galvaudée. Traverser les océans à la rame, gagner le dernier *Gang Bang* en date, escalader un immeuble à mains nues, faire le tour du monde en ballon, en marchant sur une savonnette mouillée ou sur le dos d'une tortue... *Guinness Book Way of Life*. Les grands exploits deviennent autant de challenges banalisés (notre temps, ère du challenge ordinaire). La posture est héroïque mais courante. L'excèsif comme ce héros du jour, oublié demain, juste nécessaire comme *animateur* ?

CHRISTO, en juillet 1969, empaquette la Kunsthalle de Berne, première d'une longue série d'empaquetages de bâtiments publics.

Vieillesse de la démesure ? Péremption de l'*hubris* ? Soyons excessifs. Bientôt nous aurons vécu. Nous serons pacifiés. Mais du même coup mis en demeure de devoir régler ce problème : *comment être excessifs, encore ?* Derrière l'excès, cette question tapie mais centrale : comment trouver de nouveau la force de désirer ce monde et en ce monde ?

En 1953, Robert RAUSCHENBERG, un mois durant, s'applique à effacer un dessin que lui a donné Willem De KOONING, puis l'intitule *Erased De Kooning Drawing*. Cette même année, RAUSCHENBERG jette dans l'Arno les invendus d'une exposition qu'il vient de terminer à Florence, Galleria d'Arte Contemporanea.

Sachant, relève René GIRARD (*La Violence et le Sacré*), que ce n'est pas la loi qui aliène le plus l'homme moderne, loi contre laquelle prétend se dresser l'acte d'excès, mais au contraire l'absence de loi, que représentent dès lors, exactement, le désir d'excès et la volonté de l'assouvir ? S'il n'y a plus de loi, comment être hors-la-loi ? Comment se donner à cette autre « légalité » qu'est la vie placée sous le signe de l'excès ? Comment invalider l'existant de la loi si la loi n'a pas d'existant ? Ne reste alors qu'à réapprendre à penser, à aller à contre-courant du réflexe « batailléen » voulant que loi et dépassement soient liés. En l'occurrence, notre appétit croissant pour l'excès de même que sa croissante légitimation sociale seraient la face visible de cette absence de loi. On va vers l'excèsif faute de ce que la loi puisse nous satisfaire, ou faute de ce qu'elle puisse constituer un interlocuteur valable de nos envies, de nos désirs et de nos objectifs de vie. On se donne à l'excès parce que la loi nous fait l'effet d'une construction devenue artificielle, dont l'artificialité même serait

comme une invite à la négliger, à considérer comme de peu d'importance ses règlements, et, en conséquence, à aller voir *ailleurs*. L'excès, en tel cas : ce qui nous reposerait de l'inanité de la loi, ce qui permettrait à nos corps d'éprouver qu'ils affrontent *quelque chose*.

Yves KLEIN trempe ses modèles féminins dans de la peinture bleue référencée par ses soins « International Klein Blue », puis inscrit sur toile l'empreinte de leur corps (*Anthropométries, Symphonie monoton*, 1960). Peu de temps auparavant, KLEIN avait réalisé *Cosmogonie* : déplacement d'un papier enduit de bleu transporté entre Paris à Nice sur le toit de la voiture de l'artiste, la peinture enregistrant durant son transport les projections liées à la circulation.

Pour finir d'enfoncer le clou (mais alors rouillé), cette question : l'excès, une *formule séduisante* ? L'excès, ainsi, ne joue-t-il pas le même rôle que le luxe dans la société de production : une production qui ne s'impose pas, dont l'ordre économique peut se passer s'il entend simplement fonctionner, mais dont l'existence doit à notre désir d'un au-delà de la production, ou, pour dire les choses autrement, à notre désir que la production ait au moins quelque chose de *sublimable*, qui aille au-delà de la seule satisfaction des besoins nécessaires ? Le luxe comme esthétisation de la vulgarité de la production, et son fournisseur en sublime.

L'excès comme esthétisation de la vulgarité de la vie, et identiquement son fournisseur en sublimité ?

Dans un magasin de meubles de Düsseldorf, Sigmar POLKE, Gerhard RICHTER et Konrad LUEG organisent le 11 octobre 1963 la *Démonstration pour le réalisme capitaliste* : les artistes s'exposent sur des piédestaux au milieu du mobilier proposé à la vente.

— *Serait-ce tout ?*

L'event selon l'artiste américain George BRECHT : un geste simple résultant d'une instruction donnée au spectateur : « Entrez », ou encore d'une invitation à des gestes non concertés : la chaise que BRECHT installe à la Lawrence Rubin Gallery de New York (1959), dont le public peut faire ce qu'il veut<sup>6</sup>.

1 PLATON, *Gorgias*, 491-492, trad. Émile CHAMBRY, Garnier, p. 235.

2 Georges HUGNET, *Dictionnaire du dadaïsme*, Paris, Éditions Jean-Claude SIMOËN, 1976.

3 L'action *Coyote, I like America and America likes me*, qui eut lieu à New York en mai 1974, lors de l'inauguration de la galerie René-Block, est considérée souvent comme un modèle de « performance » dans tous les sens du terme (à commencer par la performance en soi que constitue le fait de s'enfermer plusieurs jours d'affilée avec un animal sauvage). La réalité, pour autant, semble en deçà du mythe. On sait ainsi que BEUYS n'est resté enfermé que quelques heures par jour avec l'animal. Mais est-ce si important ?

4 SADE, *Justine*, Paris, Éditions J.-J. Pauvert, [s. d.], p. 214-217.

5 Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, t. VIII (1957), Paris, Gallimard, 1976, p. 20.

6 Les mentions relatives aux « actions » artistiques sont tirées de mon livre *Art, l'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997, ch. « Quand les attitudes deviennent forme ». Elles y font l'objet d'une étude spécifique et détaillée, en plus d'une mise en perspective historique.

**La posture est héroïque mais courante.  
L'excèsif comme ce héros du jour, oublié demain,  
juste nécessaire comme *animateur* ?**