

FAIRE SES COURSES AU MUSÉE DU MONDE

REGARD ARCHÉOLOGIQUE DE QUELQUES ARTISTES CONTEMPORAINS SUR LA MONDIALISATION, PHÉNOMÈNE SOCIO-CULTUREL DES XX^E-XXI^E SIÈCLES APRÈS J.C.

Depuis les années 1960, les artistes explorent le quotidien et son lot de banalités : d'un bout à l'autre du globe, ils observent les activités humaines et s'intéressent à leur propre culture matérielle en s'appropriant l'archéologie et son protocole méthodologique – probablement le plus juste pour traduire et interpréter les changements de société. Ainsi, ramassage, accumulation, inventaire, relevé, classification, typologie et dispositifs muséographiques sont autant de formules qu'ils empruntent à la science pour parler de nos comportements.

Les artistes que nous souhaiterions examiner s'emploient de la sorte à une « archéo-anthropologie » de leur environnement. Dans cette perspective se rattachent les *Accumulations* et *Poubelles* d'Arman, significatives, tant par leurs noms que par leurs contenus, puisqu'elles livrent des renseignements précis sur les habitudes alimentaires et culturelles des sociétés française et américaine durant les années 1960-1970, tout en annonçant notre civilisation du déchet. Ces œuvres, nous le verrons, fournissent aussi les preuves des débuts de la mondialisation.

Or il est remarquable que ce vaste phénomène, économique, sociétal et culturel, désormais analysé par les artistes sous des formes variées, trouve dans le musée et l'objet de facture antique un lieu d'expression ou un moyen de comparaison.

Nous nous proposons donc de réfléchir à cette confrontation entre objet manufacturé et objet d'art, entre musée et supermarché, que mettent en scène les artistes occidentaux et non occidentaux qui, tous, partent du constat de l'américanisation de nos cultures. Qu'ils soient français, belge, américain, taïwanais, israélien ou chinois, les artistes que nous avons retenus observent leurs sociétés comme des archéologues le feraient de civilisations disparues. Dès lors, nous tenterons de comprendre ce qu'insinuent ces rapprochements spatio-temporels (Antiquité/xx^e siècle) et icono-

graphiques (formes anciennes / formes modernes) ; ce qu'ils disent enfin de nos sociétés occidentales et occidentalisées à l'heure de la mondialisation. Dans ce sens, nous analyserons comment les artistes transforment la culture matérielle américaine en matériau plastique et, par là, se la réapproprient, tout en suggérant que cette acculturation, aujourd'hui généralisée et étendue à la culture internet, donne naissance à une nouvelle civilisation hybride, globale et universellement partagée.

L'archéo-anthropologie du quotidien des années 1960. Aperçu historique

Dans *Le Système des objets* (1968) et *La Société de consommation* (1970), Jean Baudrillard a remarquablement analysé le changement de société et donc de mentalités survenu dans les pays occidentaux durant les années 1960. La prolifération d'objets consommables, vite périmés et vite jetés, la sollicitation constante de la publicité incitant à les renouveler, et l'accumulation de leurs déchets, ne pouvaient manquer d'attirer l'attention des sociologues et des écrivains, mais aussi des artistes.

S'il n'est pas possible de retracer ici les développements de l'intérêt convergent des sciences humaines pour la matérialité envahissante de ces années-là, les gestes et pratiques sociales qui lui sont associés – de la nouvelle histoire, héritière de l'école des Annales, fondée par Marc Bloch et Lucien Febvre, à la *New Archaeology*, en passant par le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague – ; s'il n'est pas non plus possible d'évoquer les réseaux de connivences intellectuelles qui en ressortent – d'Henri Lefebvre à Jean Baudrillard en passant par Roland Barthes –, on rappellera néanmoins très brièvement les raisons du rapprochement entre arts plastiques et archéologie à cette

époque, avant d'examiner les emprunts des artistes contemporains aux méthodes archéologiques pour traiter et ordonner leur nouvelle réalité matérielle¹.

La société de consommation – comme tout bouleversement économique et culturel il est vrai – a entraîné une concordance de préoccupations des champs de la création et de la pensée dans l'exploration du quotidien, dans ses objets et espaces les plus communément partagés. Les détails de la vie courante ont certes intéressé en premier les sociologues, mais ce nouveau regard posé sur les choses et les activités humaines les plus élémentaires (se déplacer, habiter, cuisiner, manger, se laver, s'habiller, dormir) a également concerné de près l'archéologie.

Au moment où l'art et la littérature se saisissent de ces transformations sociétales et déploient ce que la critique perecquienne nomme la « poétique de l'infra-ordinaire », la discipline archéologique s'engage dans une réflexion épistémologique qui vise à lui donner plus d'ampleur théorique et de rigueur scientifique. Cette archéologie dite processuelle, qui émerge dans le monde anglo-saxon aux alentours de 1962, sous l'impulsion de Lewis Binford aux États-Unis, et de David L. Clarke et Colin Renfrew en Angleterre, et qui va faire des émules dans le reste de l'Europe, a pour objectif de convertir les collections de données, limitées jusque-là à la description des sociétés du passé, en construction pour vérifier des hypothèses de recherche, afin d'expliquer le fonctionnement et l'évolution des dites sociétés. Cette *New Archaeology*, qui est moins une école qu'un outil critique permettant de rassembler la jeune génération de chercheurs insatisfaite des déficits de sa discipline, va s'appuyer sur le modèle des sciences de la nature et adopter, par ailleurs, une approche anthropologique – comme le révèle le célèbre article programmatique de Binford, « *Archaeology as Anthropology* », paru en 1968.

1. Voir Audrey Norcia, « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » – Rencontre entre l'archéologie et l'art contemporain des années 1950 à nos jours, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, p. 447-457.

Il n'est pas très étonnant qu'au moment où le positivisme et le structuralisme s'étendent à toutes les sciences humaines, l'archéologie se dote de nouveaux objectifs fondés sur le quantitatif et l'objectivité, la description puis l'analyse du matériel découvert, ni qu'elle instaure des coopérations durables avec les sciences dures (dont naîtra l'archéométrie) et les sciences humaines, parmi lesquelles l'anthropologie et l'ethnologie occupent un rôle fondamental. De l'étude de la vaisselle (fine ou grossière) des sociétés anciennes ou des groupes tribaux, aux déchets produits par l'élaboration d'un repas devant finir dans une poubelle des années 1980, il n'y a qu'un pas que l'archéologie a su franchir en quelques décennies.

En outre, l'archéologie le prouve chaque jour, les objets portent autant, voire bien plus, de vérité que les textes. Selon l'expression si parlante d'André Leroi-Gourhan, « il faut imaginer la terre comme un livre dont les objets forment le texte », même si, « en réalité, il y a souvent plus de choses écrites entre les objets que sur les objets eux-mêmes² ». Ils ont l'avantage de révéler ce que les gens ont fait et non ce que leurs dirigeants ont dit qu'ils faisaient. Ces « gens », masse floue tirée du passé fragmentaire que la fouille met en lumière et sort de l'oubli, sont assez rarement des personnages historiques, soulignons-le : « c'est là la grandeur [de l'archéologie] que d'être révélateur des petites gens, des sans grade, des anonymes (même de haut rang³) ». Cette spécialisation de l'archéologie pour l'ordinaire témoigne probablement d'une évolution du rapport des sociétés occidentales à l'Histoire événementielle, et sans aucun doute du regard que l'histoire en tant que discipline porte sur elle-même⁴.

2. André LEROI-GOURHAN, *Les Fouilles préhistoriques : technique et méthodes*, Paris, A. & J. Picard, 1950, p. 2-3.

3. Jean GUILAINE, « Compte rendu de *L'Archéologie aujourd'hui* sous la direction d'Alain Schnapp », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1983, volume 38, numéro 4, p. 944.

4. Voir Annick COUDART, « Pourquoi n'y a-t-il pas d'archéologie "postprocessuelle" en France ? », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°72, 1998, p. 41-44 ; Annick COUDART et Laurent OLIVIER, « Archéologie dans l'histoire, archéologie sans histoire. Les archéologues au cœur de la crise de la modernité », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°62, 1995, p. 29-30.

Le structuralisme enfin va mettre en relation l'histoire, mais aussi l'archéologie, avec l'ethnologie : les critiques formulées par Claude Lévi-Strauss sur l'histoire, et les bons résultats donnés, vont contribuer à forger ce que l'on nomme « anthropologie historique », pour exprimer cette aspiration à « saisir les hommes du passé dans l'ensemble de leur environnement, à la fois écologique, technologique, affectif, symbolique, etc.¹ ». À cette anthropologie historique se rattachent par exemple les écrits du préhistorien André Leroi-Gourhan (*Évolution et techniques*, 1 : *L'Homme et la matière*, 1943 ; *Évolution et techniques*, 2 : *Milieu et techniques*, 1945) et de l'historien d'art Pierre Francastel, fondateur de la sociologie de l'art (*Peinture et société*, 1951 ; *Art et techniques aux XIX^e et XX^e siècles*, 1956 ; *Étude de sociologie de l'art*, 1970), qui ont posé la chose matérielle comme synthèse complexe du monde social ; l'un et l'autre sont imprégnés des théories de Marcel Mauss, de son intérêt pour les objets ordinaires, de son désir de collecte, de documentation et de compréhension des sociétés².

À partir des années 1960 donc, la vie quotidienne fait partie intégrante de l'Histoire, tant ancienne que contemporaine, et l'archéologie qui, à chaque époque, participe aux courants qui agitent et refondent les sciences humaines et sociales, occupe dans ce contexte une place privilégiée.

Seule science à traiter des traces matérielles des sociétés, l'archéologie, on le pressent, est en terrain connu sous l'ère de la société de consommation et de la prolifération des objets. Et ceci d'autant plus que les frontières chronologiques ne cessent de s'étendre au passé proche.

L'archéologie semble ainsi se rapprocher de notre temporalité et de nos sociétés consuméristes et mondialisées. Elle n'est pas, en effet, « un domaine qui permet d'étudier le passé directement, comme il ne s'agit pas d'une activité qui

repose simplement sur la découverte. Il s'agit au contraire d'un champ qui dépend totalement de l'impact qu'ont sur le passé les choses trouvées dans le monde contemporain³. » Aussi est-elle un miroir de notre temps, avant tout et au même titre que l'art.

Arman, Tom Wesselmann, Daniel Spoerri, George Segal, parmi d'autres, ont produit des œuvres qui interrogent la culture matérielle de notre siècle et livrent de nombreuses clefs de lecture sur les fonctionnements des sociétés occidentales : observateurs immergés dans leur temps et dans la culture qu'ils étudient avec la distance et l'intuition qui en font des interprètes visionnaires de la matière, de la société et de ses croyances, ces artistes adoptent tour à tour la posture de l'anthropologue et de l'archéologue⁴.

C'est par l'immersion et par l'objet matériel que les artistes Pop et les Nouveaux Réalistes abordent la quotidienneté, seule méthode valable pour interroger ce « comme tout le monde », selon l'expression de Georges Perec. Telle est la tâche qu'artistes et penseurs s'assignent dans les années 1960 en usant de la double posture d'acteur et d'observateur du quotidien, en s'extrayant en pleine conscience de l'aliénation journalière le temps de son examen. Comme Barthes en 1957 dans ses *Mythologies*, ils dressent l'inventaire des objets ayant fait irruption dans le réel et entraîné des changements dans la société.

Ces objets de tous les jours (voitures, boîtes de conserve, réfrigérateurs, etc.) fonctionneraient comme des « lieux de mémoire⁵ » permettant de comprendre les sociétés française et américaine. Dans cette perspective, il est nécessaire d'introduire les documents artistiques produits dans les années 1960 dans une réflexion anthropologique ayant l'objet et sa matérialité comme paramètre principal.

1. Guy BOURDÉ et Hervé MARTIN, *Les Écoles historiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 261.

2. Voir Alain SCHNAPP et Pierre LEMONNIER, « André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition Inha/musée du Quai Branly (« Les actes »). <<http://actesbranly.revues.org/80>>, consulté le 14 mars 2015.

3. Lewis. R. BINFORD, *In Pursuit of the Past. Decoding the Archaeological Record*. Londres, NY, Thames & Hudson, 1983, p. 19 ; 23.

4. Voir Audrey Norcia, thèse, p. 490-512.

5. Stu UNGAR, « From event to memory site : thoughts on rereading *Mythologies* », *Nottingham French Studies*, 36/1, 1997.

Pour pénétrer la société de consommation qui mène à l'économie mondialisée, il nous faut suivre les artistes qui ont manifestement repéré dans ces objets du quotidien certains « fossiles directeurs », lesquels, par définition, « apparai[ssent], augment[ent] en quantité, puis fini[ssent] par disparaître¹ », et permettraient non seulement d'établir une chronologie matérielle des années 1960 aux années 1980, mais d'analyser aussi les transformations profondes de la société qui les a réalisés. Dans ce cadre, il nous faut fouiller les poubelles des débuts de la société de consommation pour en extraire l'un de ses principaux marqueurs : la bouteille de Coca-Cola.

La bouteille Coca-Cola comme fossile directeur

Si un unique marqueur doit être choisi pour identifier la société américaine et l'américanisation des autres sociétés ayant adopté le modèle capitaliste dans le monde, on choisira bien sûr la marque Coca-Cola. Motif récurrent et omniprésent des œuvres de la fin des années 1950 jusqu'à la Figuration narrative dans les années 1970 en Europe, la marque ne s'éteint jamais tout à fait pour finalement réapparaître dans l'art sous des formes détournées, mais signifiant toujours le phénomène d'acculturation et de globalisation.

Que s'est-il passé entre *Coca-Cola Plan* (1958) de Rauschenberg et *Green Coca-Cola Bottles* (1962) de Warhol ? En quatre ans, la culture de masse américaine s'est diffusée en Europe : fabriquées en séries, des cargaisons entières de bouteilles Coca-Cola submergent l'Angleterre, la France et l'Italie, comme en atteste l'affiche *Coca-Cola* de Mimmo Rotella (1961), sur laquelle on lit l'injonction publicitaire « *Bevete Coca-Cola* » (« Buvez Coca-Cola »). « Objet le plus immédiatement reconnaissable de la culture américaine² », la

bouteille Coca-Cola est sans aucun doute le symbole de l'imprégnation d'un modèle culturel et d'une suprématie commerciale³.

En bouteille ou canette, Coca-Cola envahit l'espace mondial : la marque est le support idéologique du capitalisme américain dans lequel nombre de pays (en-dehors du bloc communiste) engagent alors leurs politiques économiques. Revenons à *Coca-Cola Plan* de Rauschenberg qui, il est vrai, témoigne de cet envahissement de la culture américaine et semble placé sous les auspices de Mercure, dieu gréco-romain du commerce. En effet, il s'agit d'une construction étagée, en bois, dont la partie supérieure est composée d'une surface plane portant un croquis et l'inscription « PLAN » ; à sa base, un casier contenant une boule en bois striée sur socle ; au centre, enfin, d'une ouverture aménagée pour présenter trois bouteilles Coca-Cola vides, alignées, partiellement recouvertes de peinture pour deux d'entre elles. L'ensemble de la structure est agrémentée d'une paire d'ailes argentées. Ailes de Mercure, dieu protecteur des commerçants ? On serait tenté. Pour Marco Livingstone en effet, cet attribut élève l'assemblage à la « dignité mythologique », et en fait « l'équivalent moderne d'une stèle antique⁴ ».

Icône de l'Amérique devenue objet d'idolâtrie, statuette fétiche. C'est ce que suggère la version anthropomorphisée par Charles Frazier de la célèbre bouteille qui prête ses formes à *American Nude* (1963) : le cou est gracile, le buste, plus généreux, à défaut du cartouche inscrit de la marque, est doté d'une paire de seins ; nue et coulée dans le bronze, Coca-Cola est la déesse-mère du peuple américain, bienveillante néanmoins envers tous les fidèles de son culte. Tel est le prosélytisme contemporain, la consommation comme religion. Consommation de nouvelles denrées alimentaires et consommation sexuelle : car aux

1. Jean-Paul DEMOULE, « Quelques débats théoriques actuels de l'archéologie – Culture matérielle et société », Demoule J.-P., Giligny F., Lehoërff A., Schnapp A., *Guide des méthodes de l'archéologie*, 3^e édition, Paris, La Découverte, 2009, p. 245.

2. Marco LIVINGSTONE, *Le Pop Art*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg et Caroline Rivolier, Paris, Hazan,

2000, p. 23.

3. Une analyse précise du succès de Coca-Cola a été faite par Sidra STICH, *Made in USA : An Americanization in Modern Art, the '50s & '60s*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1987. Sur l'utilisation de l'image de cette marque chez les œuvres d'artistes américains on se reportera aux pages 92-96.

4. Marco LIVINGSTONE, *op.cit.*, p. 24.

côtés d'*American Nude*, fétiche sexuel¹, participent les vestales pin-up et stars hollywoodiennes au grand spectacle du glamour et sex-appeal américains.

La bouteille Coca-Cola, symbole de prospérité, a été objet de convoitise dans les pays en voie de développement, et même de croyance en Mélanésie, associée au « culte du cargo² » ; désormais elle n'émerveille plus : en France, par exemple, lors de fouilles de sauvetage, quand sont retrouvés des vestiges de cet élixir américain, ils sont traités, on s'en doute, comme de vulgaires déchets.

Quoiqu'on en pense aujourd'hui, les bouteilles et canettes Coca-Cola – dont les raffinements stylistiques au fil des décennies peuvent faire l'objet de typologies – appartiennent à la culture matérielle du xx^e siècle que l'archéologue du futur examinera avec soin. Comme le remarquait Marcel Mauss :

une boîte de conserve [...] caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus méprisées [...]. En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société³.

Penchons-nous à présent sur les Poubelles d'Arman, véritable dépotoir de la société des années 1960.

1. Cette érotisation de la bouteille Coca-Cola est on ne peut plus clairement spécifiée chez Marisol : phallique cette fois, la bouteille est introduite à la verticale dans la bouche d'un visage de plâtre (*Love*, 1962).

2. Pour plus de détails sur ce rite, on se reportera à Peter LAWRENCE, *Le Culte du cargo : étude du mouvement cargoïste dans le sud du Madang méridional (Nouvelle-Guinée)*, trad. de l'anglais par Rosèlene Dousset-Leenhardt avec la collaboration de Peggy Ducros, Paris, Fayard, 1974.

3. Cité dans Jean BAZIN, « N'importe quoi », Gonseth M.-O., Hainard L., Kaehr R. (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 282-283.

Quand les États-Unis rencontrent l'Europe : vers une mondialisation de la culture du déchet

Accumulations et *Poubelles* de l'artiste niçois sont en effet les consignations précoces de notre culture occidentale : dès juin 1959, l'accroissement de la production d'objets que produit la société française se retrouve circonscrit et indexé dans des boîtes, et, quelques mois plus tard, en toute logique, Arman donne à voir la fin de la chaîne de ce système, la poubelle. Bien avant donc que n'émergent les préoccupations et les débats sur l'écologie, Arman a montré la civilisation du déchet. *Accumulations* et *Poubelles* sont présentées conjointement pour la première fois en juin 1960 chez Alfred Schmela à Düsseldorf, mais c'est l'exposition *Le Plein*, inaugurée le 25 octobre de la même année chez Iris Clert à Paris qui fait sensation. Les « balayures » d'Arman, selon l'expression de Pierre Restany, y sont magistralement amplifiées par une accumulation de détritiques, une décharge en somme, qui remplit la vitrine de la galerie ; sur le manuscrit accompagnant l'invitation de cette singulière exposition intitulée *Full up* on lit : « toute la force du réel condensée en une masse critique ».

Masse critique en effet qui a rebuté la galeriste lorsque le projet lui a été présenté ! L'installation fonctionne il est vrai comme repoussoir : non pas tant en raison du désordre d'ordures – qui d'ailleurs n'est qu'apparent car Arman, aidé de Raysse, a rigoureusement consigné tout ce qui a été entreposé pêle-mêle –, mais plutôt pour le spectacle qu'elle offre de nous-mêmes. En effet, avec un peu d'imagination, on peut concevoir la vitrine inondée de déchets comme un sondage pratiqué dans un dépotoir archéologique du xx^e siècle dont une section serait rendue visible ; le constat est alors alarmant, et la critique s'est montrée réceptive puisque, hormis quelques personnalités offusquées, elle a vu dans cette poubelle architecturale une prémonition : Françoise Choay dans *Art international* avance l'idée d'une « culture du débris⁴ », quand Bernard

4. Cité dans Denyse DURAND-RUEL, *Arman : catalogue raisonné II, 1960-1961-1962*, Paris, Édition de la Différence,

Lamarche-Vadel y voit « la tombe de la société industrielle¹ ». À contre-courant de la société qui fétichise l'objet neuf et clinquant (et de ses meilleurs représentants, les artistes Pop), Arman élève les détritrus en monument, transformant la galerie Iris Clert en mausolée du système capitaliste.

On objectera que l'artiste n'avait pas pleinement connaissance du mécanisme que Baudrillard décrira une dizaine d'années plus tard et qu'il s'agit là d'une provocation visant à subvertir la *white cube* en *garbage* plus qu'une réflexion profonde sur la société. Cela est à moitié vrai. Toutefois, un examen attentif de l'évolution du contenu des *Poubelles* et l'exploration des entretiens accordés par Arman permettent d'affirmer que ce dernier avait une idée précise de l'orientation prise par la société française entre la fin des années 1950 et le début des années 1970. Sa compréhension du déchet est étonnamment archéologique :

Ce sont les décharges multiples qui peuvent le mieux renseigner sur la vie quotidienne d'une société².

Il est impossible de déchiffrer une civilisation sans la lecture de ses détritrus³.

Il est remarquable que la manipulation des déchets d'abord en France puis aux États-Unis, et de nouveau en France, l'ait conduit à formuler une appréciation pertinente de la société. En 1959, Arman réalise *Les Petits déchets bourgeois* puis *Les Grands déchets bourgeois* : il s'agit de la production journalière de déchets d'un ménage, deux jours étant nécessaires pour remplir une poubelle. Une journée correspond alors à une poubelle de 65,5x40x8 cm, les matériaux récupérés sont sans nuance (gris des emballages et matières organiques). Dix ans plus tard en revanche, avec *Frozen Civilization*, la quantité d'objets enregistrée à New York est multipliée par trois ou quatre, donnant lieu à une poubelle bien

plus grande, mesurant 90x50x10 cm, visuellement très différente en raison de l'intrusion du plastique coloré. Ce changement de déchets, et donc d'objets en matière plastique, synthétique et colorée – qui se répercute dans les *Accumulations* qu'Arman réalise dans ses années new-yorkaises –, est la conséquence du système de production et de consommation américain. En 1973, *La grande bouffe* est une poubelle française aux ordures américanisées par la quantité et par l'aspect : les emballages plastique y font florès.

J'ai pensé que c'était la conséquence du système de consommation américain, qui génère plus de déchets car il y avait beaucoup plus de boîtes, de bouteilles... Puis, pour continuer mon travail en France pendant l'été, je me suis fait envoyer des bidons de 250 litres du même plastique. Je me suis alors rendu compte que j'avais besoin de la même quantité, et que, en dix ans, l'Europe s'était américanisée. Nous étions passés de la consommation locale du petit épicière et du boucher au supermarché, à l'emballage, au plastique en quantité. C'étaient les mêmes *Poubelles* ; on ne voyait la différence qu'en lisant les étiquettes. C'était un constat qui n'était pas artistique mais sociologique. J'y ai été très sensible⁴.

En d'autres termes, Arman apporte les preuves matérielles des débuts de la mondialisation, de l'élargissement de l'ère culturelle américaine à l'Europe entraînant la perte de particularismes locaux dans les habitudes quotidiennes, le commerce de proximité étant supplanté par le supermarché. Les *Poubelles* de 1959, puis de 1970 et de 1973 sont donc des documents sociologiques autorisant une analyse archéologique diachronique et synchronique à part entière ; Arman l'avoue.

Oui, je me suis rendu compte ; c'est-à-dire que par delà l'œuvre de l'artiste, il y avait presque un travail d'archéologue du futur, une façon de chercher à représenter ce que nous sommes⁵.

1991, p. 46.

1. Bernard LAMARCHE-VADEL, *Arman*, 1987, cité dans Denyse DURAND-RUEL, *Arman : catalogue raisonné II, 1960-1961-1962, op.cit.*, p. 48.

2. Pierre CABANNE, *Arman*, Paris, la Différence, 1993, p. 4.

3. Tita REUT, *Arman. La traversée des objets*, Paris, Hazan, 2010, p. 183.

4. Arman, « L'archéologie du futur, entretien avec Daniel Abadie », in cat. exp. *Arman*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 56.

5. *Ibid.*

À ce propos, le décryptage de Jamey Hamilton est excellent :

Dans la diversité et la multitude apparentes de ces objets qui commencent à se décomposer en masses coagulées, on peut voir l'expression concrète de l'exubérance et la saturation sensorielle du système productif international de l'après-guerre, système stimulé par l'héritage du plan Marshall, l'instauration du marché commun européen, l'influence du modèle de management et de marketing américain en France. Si l'on y regarde de près, *les Poubelles* reflètent la circulation des devises et des biens de consommation par-delà les frontières nationales, le rôle des nouvelles réglementations internationales en matière de tarifs douaniers, la surabondance des produits qui sortent des chaînes de production et encomrent les devantures des magasins et, à un niveau plus abstrait, l'émergence de la domination du capitalisme flexible prôné par le FMI et la Banque mondiale. *La grande bouffée* et *Frozen Civilization* nous parlent de la mobilité troublante du capital, des gens et des choses de part et d'autre de l'Atlantique, sauf que cette mobilité chaotique se traduit concrètement par une ossification, une homogénéisation ou, simplement, un « figement ». Elles donnent une visibilité matérielle, une densité et un poids aux structures technologiques réglementées qui, de façon essentiellement invisible, rythment notre quotidien. Elles constituent une prise de position esthétique sur les transformations systémiques apparemment immatérielles, discursives et idéologiques qui touchent la France et une grande partie du monde dans les années 1960¹.

Arman décrit et annonce d'une part l'emprise de la culture américaine et de ses avatars sur le reste du globe, et, d'autre part, sa « poubellification » épidémique.

Or, dans notre monde globalisé, ce phénomène trouve actuellement une nouvelle expression : certes, les déchets sont toujours un matériau de l'art contemporain occidental (on pense aux sculptures d'ombre de Tim Noble et Sue Webster, *Dirty White Trash*, 1998), mais ils appartiennent

aussi au vocabulaire des artistes non occidentaux qui les détournent et les déclinent sous différentes formes. Des masques du Béninois Romuald Hazoumé sculptés dans des bidons de plastique servant au transport de l'essence, aux assemblages de sacs plastiques du Camerounais Pascale Marthine Tayou, en passant par la collaboration du Brésilien Vik Muniz avec des ouvriers travaillant à Rio dans la plus grande décharge mondiale que documente le film *Waste Land* (2011), ces travaux rappellent que hommes et femmes les plus pauvres de la planète traitent nos rejets et subsistent misérablement de notre surconsommation. Avec l'économie libérale, c'est l'homme qui part à la casse. Critique subtile de l'impérialisme occidental et des systèmes politiques africains, dénonciation de l'esclavagisme moderne et des désastres écologiques, conversion de matériaux sales et dégradés en matière à réflexion sur les problèmes actuels de société : telles sont les sémantisations les plus contemporaines du déchet.

Le musée, grand supermarché des cultures

D'autres artistes ont repéré le phénomène d'acculturation et de mondialisation et ont choisi tantôt le paradigme muséal tantôt l'artefact antique comme interface de rencontre et de collision entre les cultures et entre les temps, pour mieux mettre en relief le caractère hybride de notre contemporanéité.

C'est ce qu'indique par exemple, une décennie après les *Poubelles*, *Calix Crater Trash Can* (1976) de Rosenquist : une reformulation du cratère grec à calices (en réalité à anses) en une poubelle typiquement américaine puisque sur la panse cannelée figure un décor de guerriers armés et de palmettes. Anachronisme ? Cohabitation satirique d'un répertoire iconographique de la Grèce antique sur un support trivial ? La superposition et la fusion de ces deux « fossiles directeurs » font du cratère grec antique l'équivalent de la *trashcan* des années 1960-1970 : par conséquent, cultures matérielles grecque et américaine se rejoignent pour le meilleur et pour le pire. Les États-Unis imprègnent le monde par la diffusion de leurs objets et de leur idéologie comme autrefois la

1. Jamey HAMILTON, « Civilisation figée. Notes sur l'esthétique de la systématisation chez Arman », traduit de l'anglais par Jean-François Allain, in Jean-Michel Bouhours (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 58.

Grèce, la poubelle américaine se substitue au raffinement du cratère. On est alors en droit d'être dubitatif devant le nouveau modèle culturel du xx^e siècle qui, par ailleurs, convertit l'objet d'art en objet banal, consommable et jetable ! Car une chose doit être précisée : les céramiques attiques à décor sont des pièces d'exception associées au rituel funéraire et appartenant souvent au mobilier du défunt, aussi, ne peuvent-elles être confondues avec la vaisselle utilitaire ; et si à Athènes le Céramique fonctionne pour l'archéologue comme un grand dépotoir à investiguer, en raison des nombreux débris et objets fragmentaires que l'on y trouve, ce quartier des ateliers de potiers et le Cimetière qui lui est corrélé ont livré de nombreux chefs-d'œuvre de tous styles. Si l'on poursuit, l'analogie impertinente de Rosenquist soutiendrait qu'une grande quantité de cratères est la même chose qu'une grande quantité de poubelles, en somme une décharge... Mais un aspect sauve *in extremis* la culture grecque de l'ordure : la poubelle de Rosenquist est en or 18 carats, ce qui en fait un objet de luxe.

Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo (1995) d'Ai Weiwei dit sensiblement la même chose. Comme le révèle le titre de l'œuvre, le logo Coca-Cola et sa graphie bien reconnaissable sont estampillés sur la panse d'une céramique chinoise Han. Respectable par son ancienneté et par son aura (la dynastie Han est considérée comme l'âge d'or de l'histoire chinoise), cet artefact antique ne résiste pourtant pas à l'attraction de la mondialisation, dont la marque de soda américaine est, nous l'avons vu, l'un des symboles les plus forts. La contradiction que porte cet objet archéologique illustre aussi probablement le tiraillement de la Chine moderne entre tradition et culture marchande mondialisée.

Il en est un peu de même de *Terracotta Shop* (1987) de Guillaume Bijl : dans une salle d'exposition, l'artiste belge juxtapose sans distinction des céramiques usuelles gréco-romaines et des terres cuites contemporaines destinées à orner nos jardins. La question de la culture de masse est encore posée ici, tout comme est associé le musée au supermarché – comme l'indique le titre de l'installation. Cette dimension critique rejoint les préoccupations des professionnels de musées qui sont :

sommés par les politiques de devenir avant tout des agents de développement économique, voire des "centres de profit", et par le public d'offrir des images simples et spectaculaires, rivalisant avec celles que diffusent, chacun à sa manière, les productions audiovisuelles et les parcs à thème (marchandisation et spectacularisation)¹.

Le musée comme centre commercial où les visiteurs du monde entier doivent trouver leurs repères : le Louvre, par exemple, est doté d'une galerie marchande qui propose côte à côte des enseignes internationales de vêtements, de bijoux, de restauration et la boutique de la Réunion des musées nationaux qui vend des reproductions d'œuvres du musée. Ou le musée comme divertissement populaire, c'est au choix.

Les installations de Haim Steinbach, *Stay with friends* (1986) ou de Arahmaiani, *Etalase*² (1994) s'inscrivent plutôt quant à elles dans une interrogation identitaire. Chacune d'entre elles interroge les valeurs de notre civilisation, incarnées dans ses objets, et observe comment l'Histoire s'écrit et se raconte, de manière subjective, à travers eux.

L'identité culturelle israélienne, que semble sonder Haim Steinbach, s'appuiera-t-elle demain sur des paquets de céréales de marque américaine mais inscrits en hébreu, de la même manière qu'elle considère aujourd'hui la poterie judéenne comme appartenant à son patrimoine ?

Chez Arahmaiani, de vulgaires biens de consommation américains (bouteille de Coca-Cola et préservatifs) exposés aux côtés d'artefacts indonésiens rares suggèrent l'acculturation de l'Indonésie par l'intrusion d'une culture matérielle différente et reflétant un autre système de pensée : cette mise en scène, qui raconte le « choc des cultures », cherche à éveiller la conscience du visiteur ; si elle ne peut suffire à enrayer le phénomène propre à la globalisation, elle parvient à souligner les particularismes de la culture indonésienne traditionnelle et à les revendiquer.

1. Michel COLARDELLE, « Le rôle des musées dans l'archéologie d'aujourd'hui », in Philippe Boissinot (dir.), *L'Archéologie comme discipline ?*, Paris, Seuil, 2011, p. 135-152.

2. Signifie « vitrine » en indonésien.

Ces quelques exemples de travaux contemporains reposent sur la valeur exemplaire (voire sacrée) que nous accordons automatiquement aux objets dès lors qu'ils sont exposés au musée : ils cultivent jusqu'à la dérision les mécanismes muséographiques afin d'instaurer le doute sur le pacte de confiance que ceux-ci supposent, tout en soulignant le processus de « vitrification¹ » dont bénéficient les objets banals extraits de notre quotidien et appartenant, de fait, à la culture matérielle des xx^e-xxi^e siècles.

Poubelles d'Arman, *Crater trashcan* de Rosenquist ou encore *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo* d'Ai Weiwei racontent les échanges commerciaux, la diffusion d'objets et de styles de la société de consommation entre les États-Unis et l'Europe, entre l'Occident et le reste du monde : ces travaux mettent en garde contre l'impact des habitudes de consommation et la fin de vie de produits non recyclables sur l'environnement. C'est donc en archéologues inspirés du xx^e siècle que travaillent ces artistes.

En outre, à travers ces divers exemples, la question de la culture de masse est aussi posée et le musée est associé au supermarché, comme l'indiquent explicitement les produits alimentaires exposés par Steinbach.

La Bu Num Civilization : culture hybride du xxi^e siècle

La question de l'identité est au cœur de la civilisation Bu Num inventée par l'artiste taïwanais Tu Wei-Cheng. C'est à l'occasion de l'exposition « Tracce nel futuro » organisée à Naples au PAN que nous avons pris connaissance en janvier 2008 de cette « antique » civilisation : la manifestation, qui réunissait majoritairement de jeunes artistes, mettait en relief le lien entre tradition et modernité dans l'art taïwanais au travers de peintures, installations, dispositifs interactifs... La Bu Num Civilization était présentée un peu à l'écart, dès le seuil d'un étage et se déployait sur plusieurs salles.

1. « Terme parfois utilisé pour désigner une protection (excessive ou sacralisante) par mise en vitrine. Plutôt péjoratif » (André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 674).

En début de parcours, le visiteur est accueilli par de grands panneaux pédagogiques qui expliquent les conditions de découverte de cette ancienne civilisation et résument les principaux résultats scientifiques des campagnes de fouilles que des photographies viennent documenter. Une vidéo fournit également de plus amples informations mais les scientifiques interviewés s'expriment en taïwanais non sous-titré... À moins de connaître cette langue, les données demeurent inaccessibles au visiteur comme le passé de cette civilisation nous est étranger. Le décor est pour ainsi dire posé : l'archéologie est un voyage dans le temps et dans l'espace, un chemin vers l'Ailleurs.

Et de fait, les vestiges exposés ont de quoi désorienter. La civilisation Bu Num est d'une exceptionnelle richesse artistique et iconographique : orthostates, bas-reliefs, sculptures, éléments architecturaux offrent des scènes figurées, des motifs ornementaux et des écritures qui, bien qu'apparaissant comme manifestement inédits, nous paraissent familiers. L'œil un peu habitué à regarder ne tarde pas à discerner sur ces fragments sculptés les signes évidents d'un melting pot stylistique, d'un montage iconographique : génies ailés et rois à tiare assyriens, divinités perses, bouddhiques, amérindiennes (Shiva Nataraja, Bouddah, Ahura Mazda...) s'entremêlent dans un joyeux syncrétisme ; sans compter de bien curieux glyphes identifiables par tout un chacun (alphabet latin, caractères chinois et informatiques), et la représentation en haut-relief de téléphones portables, de souris d'ordinateur, de joystick... Sous la patine du temps, une supercherie.

La présentation de cette civilisation est complète : du faux-site archéologique à la présentation muséographique des vestiges inventés, en passant par la fouille performée, Tu Wei-Cheng a exploité la procédure qui confère crédibilité et authenticité aux artefacts antiques. À chacune des étapes de sa découverte, le visiteur se laisse prendre à l'illusion de pénétrer une civilisation inconnue, jusqu'à se rendre compte du tour artistique.

L'imitation des conventions muséographiques, le collage de styles et le télescopage d'iconographies ne sont pas qu'une farce tendue au spectateur mais le reflet de notre monde qui reproduit, qui duplique en millions d'exemplaires les objets que le commerce éparpille sur les continents. Le

reflet aussi de notre réalité devenue virtuelle et universellement partagée *grâce* ou *à cause* d'internet, et qui arbore les réseaux sociaux en vitrine de notre existence. « Quand la réalité est imitée, le faux devient vrai » : Tu Wei-Cheng n'a pas tort, et sa critique vise plusieurs cibles. Le musée d'abord. Tout objet sorti de son contexte, pour ainsi dire « délocalisé » et placé au musée change de sens, de fonction et donc d'identité. De sorte que l'appréciation que nous en avons ne peut être que relative, partielle. Nos musées ne sont bel et bien qu'imaginaires... Musée imaginaire, enfin, au sens de Malraux. Les pseudo-artefacts antiques de Tu Wei-Cheng doivent être appréhendés dans leur dimension esthétique plutôt qu'anthropologique : les figures, les styles que l'artiste croise et hybride à son gré composent l'univers des formes de nos projections mentales. La dislocation sémantique et spatiotemporelle qu'il impose aux objets originaux en dit long sur notre musée imaginaire contemporain, sur l'atlas du XXI^e siècle qu'est incontestablement internet où des milliards d'images sont brisées, visualisées, confondues, amalgamées.

Le projet de la *Bu Num Civilization* s'origine également dans un questionnement identitaire : en réponse à l'homogénéisation des cultures soumises à la mondialisation et, dans le même temps, à la prédominance du matériel – voire du virtuel – sur le spirituel, Tu Wei-Cheng a sanctifié dans la pierre (artificielle) ce phénomène de société et sa nouvelle religiosité. Le ton bien sûr est satirique. D'un bout à l'autre de la planète, les mêmes repères, les mêmes images : les divinités anciennes au même titre que les signes informatiques, les scènes de dévotion comme les scènes pornographiques. « www » (World Wide Web) serait l'incantation la mieux pratiquée. Sur l'écran de nos ordinateurs auxquels nous rendons quotidiennement un culte, défilent des images vues plusieurs milliers de fois à des milliers de kilomètres de distance. Notre culture visuelle et matérielle est uniformément stratifiée. Nos comportements identiques : la technologie s'est immiscée dans notre vie professionnelle et notre temps libre ; internet s'est emparé de notre réalité. Effrayant système en vase clos auquel la culture ne peut échapper : en bout de chaîne du musée imité par Tu Wei-Cheng, une boutique, où sont vendues les reproductions des fausses pièces archéologiques, attend le visi-

teur. Avatar, ersatz, duplication, fac-similé, bienvenu dans le monde de l'illusion.

Tu Wei-Cheng l'affirme à travers son œuvre : rien ne saurait remplacer le déplacement physique, la vraie curiosité, le voyage dans le temps et dans l'histoire pour vivre son identité et expérimenter les cultures ; ainsi l'archéologie est un formidable moyen pour s'interroger et s'émerveiller encore de ce qui nous entoure, « dans un monde perturbé, elle [reste] l'expression de la diversité des cultures et des milieux¹. »

Si, pour reprendre la fameuse déclaration de Martial Raysse, « les Prisunic sont les musées de l'art moderne », il semblerait qu'en ce début de XXI^e siècle le musée apparaisse aux artistes contemporains comme un supermarché mondial où sont juxtaposés et s'équivalent les objets et les cultures, les aires géographiques et les temps.

En interrogeant notre rapport au passé, les artistes abordés dans cette étude nous invitent à réfléchir à notre identité dans un monde globalisé.

Loin du projet malrucien, universel et humaniste, ce grand musée imaginaire dressé devant nous est une hybridation monstrueuse vraisemblablement dominée par le système marchand : partout les mêmes objets, les mêmes sigles ; et, à côtoyer les produits industriels, les artefacts du passé finissent par devenir eux-mêmes des biens consommables.

Audrey NORCIA

1. Jean GUILAINE, « Compte rendu de *L'Archéologie aujourd'hui* sous la direction d'Alain Schnapp », art. cité, p. 945.