

Université PARIS 8 Vincennes – Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens
Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie

Doctorat en philosophie

Pascal ZOISS

I
L'IRONIE CYNIQUE
UNE SUBJECTIVATION SANS PARTAGE

Thèse dirigée par Stéphane DOUAILLER
et soutenue le 26 juin 2017

Jury
Stéphane DOUAILLER (Paris 8)
Jacinto LAGEIRA (Paris I)
Anne SAUVAGNARGUES (Paris 10)
Patrick VAUDAY (Paris 8)

Pour G. et A.

RÉSUMÉ

L'ironie cynique

Une subjectivation sans partage

Les pratiques performatives de l'art, en particulier celles des années soixante à soixante-dix, présentent en leurs actes excessifs, corporels, une forme de subjectivation politique qui invite à reprendre la «voie courte» du cynisme antique hors des interprétations fidèles au *telos* philosophique du «mieux vivre», du «bien» ou du «juste». Cette rencontre oblige à dégager du rapport anecdotique ou documentaire une compréhension de la matérialité des actes, de leur résistance à toute leçon rapportée après coup, bref à interroger obstinément leur reste.

D'autre part, en saisissant l'inclusion et l'exclusion sociales comme le résultat de la naturalisation solidarisée des uns et des autres, de la discrimination des capacités et des incapacités naturelles, la mise à l'épreuve de cette solidarité devient le point nodal de la question égalitaire. Les actes cyniques dessinent alors les lignes qui laissent envisager la subjectivation dans le constant retrait du sujet de son assimilation normative ou policière. L'ironie marque sans relâche ce processus en dissimulant le sujet à l'ombre de ses actes, comme la ruse d'une identification à la nature incompetente de l'exclu. C'est en effet en amplifiant la représentation naturelle de l'exclusion, en lui apportant la plus grande densité matérielle, que la subjectivation cynique ouvre une béance à la frontière qui sépare les propriétés des inclus et des exclus. Et cette béance qui décharge l'auteur de toute subjectivité, de l'obligation de fonctionner dans le régime policier de l'inégalité, donne son lieu au désir sans sujet, celui précisément que présuppose l'égalité des sujets.

MOTS-CLÉ

cynisme – Diogène – politique – égalité – exclusion – naturalisation – subjectivation – ironie – art – performance – actionnisme

ABSTRACT

Cynical Irony

A political subjectivation with no distribution

The performative art practices, especially those of sixties and seventies, present a form of political subjectivation within their excessive and body acts, which invites us to resume Ancient Cynicism's «short route», out of the interpretations that were faithful to the philosophical *telos* of «better life», «good» or «right». This conjunction is a compelling call for achieving, beyond the anecdotal or documentary report, a wider understanding of the materiality of acts, of their resistance to any reported lesson and, ultimately, to restlessly question their remainder.

Furthermore, when grasping the social inclusion and exclusion as the result of cohesive naturalization, of discrimination of natural abilities and inabilities, the actual testing of this solidarity reaches the core of the equalitarian question. Then, cynical acts draw the outline which let consider the subjectivation within the constant withdrawal of the subject from his normative or «police» assimilation. Irony relentlessly leaves its marks on this process by hiding the subject in the shadow of his acts, as the ploy of an identification to the incompetent nature of the excluded one. It is indeed by amplifying the exclusion's natural representation, by giving it the biggest material density, that the cynicism subjectivation opens a gap between the belongings of included and excluded ones. And this gap, which relieves the author of any subjectivity, of the obligation to operate within the «police» regime of inequality, gives its place to the desire with no subject, that very one precisely presupposed by the equality of subjects.

KEY WORDS

cynicism – Diogène – politics – equality – exclusion – naturalization – subjectivation – irony – art – performance – actionism

Remerciements

À Stéphane Douailler, mon directeur de recherche, qui a acquiescé à mon projet encore à l'état de balbutiement, qui l'a accueilli au sein du LLCP de Paris 8, là où précisément je souhaitais le développer malgré la distance géographique, à celui qui m'a placé face à ma responsabilité de pensée et d'écriture, j'exprime mes remerciements.

À ceux qui ont convié mon travail à la discussion, ou à l'édition, à Eric Allier, Antonia Birnbaum, Michel Blancsube, à ceux qui ont accepté de composer le jury de soutenance, à Jacinto Lageira, Anne Sauvagnargues et Patrick Vauday, j'exprime ma profonde reconnaissance.

À Danièle Roussel qui, dès les prémisses de cette recherche, m'a encouragé de son amitié, par le partage de sa passion pour l'œuvre d'Otto Muehl, qui m'a offert sans compter son temps, j'exprime mes vifs remerciements.

À tous ceux qui ont accepté d'ouvrir les archives de leur institution ou leur collection, indispensables à la connaissance de l'œuvre d'Otto Muehl, qui ont accueilli ma recherche avec confiance et intérêt ou qui l'ont facilitée de leur aide précieuse, à Eva Badura-Triska, Marie-Therese Hochwartner et Alexandra Pinto (mumok), à Hubert Klocker et Amalia Rausch (Sammlung Friedrichshof), au collectionneur et galeriste Philip Konzett, à Marie Röbl (Sammlung Westlicht), à Susan Flanagan et Debbie Menzies (Getty Research Institute), à Brigitta Burger (sixpackfilm), à Edith Schlemmer et Georg Wasner (Österreichisches Filmmuseum), je témoigne ma sincère gratitude.

Au photographe Edouard Curchod, dont la grande expérience m'a permis d'interpréter correctement mes observations, j'exprime mes remerciements amicaux.

À Christine qui a encouragé dès la première heure ce travail, comme à Loraine qui l'a soutenu sans faiblir de sa présence affectueuse et de son immense patience, je ne saurais dire combien leur écoute fut précieuse.

Enfin, à celle qui a assuré la relecture de mon travail, qui a accepté d'y engager sa grande rigueur littéraire, à Mary-Laure, vont mes remerciements fraternels.

Étant donné le droit imprescriptible de l'homme à se doter à tout instant de droits humains – droits que ne possède pas l'animal, observons-le ! –, nul n'empêchera le rat de se doter, s'il appert qu'il le désire sincèrement, de droits ratiers dont il jouira, s'il lui chaut, en toute ratitude plénière voire pléni-piétudinaire – et ce, sans entamer le droit pour l'homme – et pour la femme – de se déclarer des droits de l'homme dont le premier consiste à pouvoir à tout moment changer de droits de l'homme sur simple décision de l'homme seul pourvu qu'il soit à cet égard et à cet effet en face de lui-même et doublement présent en titre ! Il en sera ainsi par la suite du droit des choses chosiques comme par exemple de se couper ma tête en sortant : en ne se disant, par exemple, plus homme mais étrumain, omninal-omni-dé, homéo-unimien, onimal de dé, animal de Déo, urluburien, omnirien, ublibidien, ubiblidunien, homéo-ousien, ulien, inrien, urlibudien, ulibulibidien...

Valère Novarina, *La Scène*.

Table des matières

PRÉSENTATION	17
OUVERTURE : <i>Le peuple en regard</i>	21
PREMIÈRE PARTIE	
ENTRÉE ET SORTIE PAR LES CAVES À RATS	
CHAPITRE I : <i>Espace commun, figuration, représentation</i>	29
I. L'impossibilité figurative, p.29 — II. Exclusion et représentation, p.32 — III. La pédagogie et la flaccidité du coq, p.36 — IV. Solidarisation de la figuration et de la représentation, p.40 — V. La falsification du sujet, p.41	
<i>Œuvres reproduites</i>	46
CHAPITRE II : <i>L'exposé et son spectacle</i>	49
I. Le spectacle désaccordé ou la disjonction du <i>kosmos</i> et de l' <i>opsis</i> , p.49 — II. Précarisation de l'exposé, p.55 — III. La génération et la corruption du vivant, p.59 — IV. L'occasion spectaculaire, p.63 — V. Le public désagrégé, p.65 — VI. L'obligation théâtrale, p.69	
<i>Œuvres reproduites</i>	75
CHAPITRE III : <i>L'exposé documentaire</i>	83
I. Le secours anecdotique et l'indifférence, p.83 — II. Le geste déplacé dans la leçon documentaire, p.87 — III. L'exposé photographique, p.90 — IV. Le protocole désœuvré, p.97 — V. Les résidus de la <i>Materialaktion</i> , p.101	
<i>Œuvres reproduites</i>	111

CHAPITRE IV : <i>Le peintre et son modèle</i>	129
I. Le silence du chien, p.129 — II. La nouvelle alliance, p.134 — III. La défiguration du peintre et de son modèle, p.136	
<i>Œuvres reproduites</i>	142

DEUXIÈME PARTIE

LES NUMÉROS DE *MAMA UND PAPA*

CHAPITRE I : <i>Occasion, pratique, savoir-faire</i>	157
I. L'art de la table, p.157 — II. La chair cannibale, p.162 — III. Le tressage des pratiques, p.166 — IV. La matérialité épuisée, p.171 — V. Les commissions de la <i>Materialaktion</i> , p.173	
<i>Œuvres reproduites</i>	177
CHAPITRE II : <i>L'attraction spectaculaire</i>	179
I. Le tapage et la tomate, p.179 — II. Le mime parodique, p.184 — III. Attraction, feinte, escamotage, p.188 — IV. Les farces et attrapes, p.195 — V. Occasion, improvisation, exercice, p.197	
<i>Œuvres reproduites</i>	200
CHAPITRE III : <i>L'orgie de la représentation</i>	207
I. Les orteils d'Ulla, p.207 — II. Leçon participative et singularités multiples, p.211 — III. Trois aveugles, le muet, p.214 — IV. L'exercice orgiaque, p.218	
<i>Œuvres reproduites</i>	222
CHAPITRE IV : <i>Les rats de la Perinet</i>	231
I. La moralité du rat, p.231 — II. Les craintes du nombre, p.234 — III. La justice du rat, p.237 — IV. Le désir des rats, p.240	

TROISIÈME PARTIE

LE MULTIPLE CYNIQUE

<i>Subjectivation et figuration négative</i>	247
I. La discontinuité phénoménologique, p.247 — II. Opposition et soumission populistes, p.251 — III. L'élasticité du nombre, p.254 — IV. L'irrationalité du multiple, p.256 — V. La confusion du nombre, p.258 — VI. Multiple et multitude, p.261 — VII. La subjectivation indifférente, p.263 — VIII. Autorité du non-sujet, p.265	
ANNEXES	269
1. Invitation de la Galerie Junge Generation à l'action de Günter Brus : "Selbstbemalung", p.271 — 2. Günter Brus, «Remarques sur la "Wiener Spaziergang"», p.272 — 3. Karen N. Gerig, «Le directeur de musée, un seau et une caisse de pommes de terre», p.275 — 4. John Perreault, «L'art : seulement du factice», p.278	
BIBLIOGRAPHIE	283
INDEX DES NOTIONS	269
INDEX DES NOMS PROPRES	299
ŒUVRES CITÉES	305

Présentation

L'étude de la *Materialaktion* de l'artiste autrichien Otto Muehl, protagoniste du *Wiener Aktionismus*, a précédé la recherche présentée ici sur la subjectivation politique des formes excessives de l'art performatif. Nous avons évité de placer cette œuvre, comme d'autres, dans le rôle d'illustrer des hypothèses philosophiques, mais tenté au contraire de former celles-ci à partir des questions soulevées au cours de leur fréquentation. Les sources publiées sur la *Materialaktion* se sont avérées largement insuffisantes pour une telle démarche. La connaissance des actes, de la matérialité mise en œuvre, a nécessité l'accès aux archives institutionnelles ou privées qui se partagent la conservation des photographies, des films et des manuscrits de l'artiste. Cette étude étalée sur cinq années, loin d'être exhaustive, fait l'objet d'une présentation partielle en deuxième volume, à la suite du corps principal de la thèse, quand bien même elle la précède. Au-delà de ses intentions factuelles et descriptives, nous avons tenté de dégager autour d'une seule action – *Mama und Papa* – une première ébauche du processus subjectif par lequel Muehl cherche à infléchir sa pratique en direction du retrait, de l'éclipse silencieuse du sujet. Nous renvoyons le lecteur à l'introduction pour la présentation méthodologique de ce travail (p.315). Cette étude constituant un ensemble autonome, sortant du principe de l'annexe jointe à un texte principal, a justifié son édition en un volume séparé. Il est à noter que la pagination des deux volumes, elle, reste continue pour clarifier les renvois d'un texte à l'autre.

Dans le corps principal de la thèse, et en première partie, nous avons commencé, sous le régime donné de l'excès, par mettre en écho deux termes, compris dans leur acception strictement esthétique – «figuration» et «représentation» – avec leur signification certainement plus restreinte dans le champ social ou anthropologique. Ainsi «figurer sur un tableau» entre en écho avec «figurer sur la place publique». Ce raccourci, en désignant la place du sujet, son emplacement propre, pose une continuité entre esthétique et politique. De même que «représenter», offrir une imitation du sujet sur un tableau ou au théâtre, entre en écho avec l'imitation du sujet exclu que réalisent ceux qui figurent à leur place

dans l'espace commun. Sous le régime de l'excès, encore une fois, les deux termes s'opposent tout en se solidarisant. La représentation des uns apporte son fondement nécessaire à la figuration des autres. De là, l'action spectaculaire et sa mise en valeur inscrivent leurs effets au cœur de cette solidarité. L'hypothèse d'une forme de subjectivation politique en mesure de briser la solidarisation figurative et représentative ainsi définie guide la suite de notre recherche.

Dans la deuxième partie, nous réinterrogeons les lignes dégagées dans notre étude préliminaire de la *Materialaktion* en éprouvant et en enrichissant notre hypothèse du retrait paradoxal du sujet dans le processus même dont on attendrait qu'il le fasse apparaître. L'imitation à l'excès de la représentation exclusive laisse en effet le sujet dans l'ombre des actes, identifié à son incapacité propre. La ruse de l'escamotage du sujet charge toutefois l'action d'une ironie qui indique non pas la présence subjective d'un auteur, mais signe la décharge de ses actes.

Dans une troisième partie, les notions mises en place peu à peu font l'objet d'une discussion plus abstraite qui tente de déduire quelques traits marquants de la forme particulière de la subjectivation cynique – une subjectivation «sans partage». Cette partie peu conclusive tente plutôt de cerner la direction ou les directions que nous souhaitons prendre pour la suite de notre recherche. Alors que nous nous sommes volontairement abstenu de tout dialogue avec la psychanalyse, il est devenu pourtant tout à fait nécessaire d'ouvrir celui-ci dans un proche avenir. La subjectivation procédant de la matérialité des actes, de l'éclatement grotesque de la représentation, nous paraît aussi devoir prolonger la critique de la notion de *multitudo*, quand bien même nous avons fait en sorte de l'écarter de notre développement.

Le détail des œuvres citées dans les deux parties, comme la bibliographie, sont placés à la fin du premier volume. Pour ne pas alourdir la numérotation des illustrations, celle-ci est propre à chaque partie, mais la référence à la pagination, elle, est continue. Dans la première partie, les illustrations sont regroupées en fin de chapitre afin de conserver une plus grande proximité avec le texte. Les citations en langues étrangères sont toujours traduites, mais pour laisser au lecteur la libre appréciation de leur traduction, elles figurent toujours dans leur langue originale en note de bas de page. Sauf mention contraire, les traductions sont de notre responsabilité.

OUVERTURE

Le peuple en regard

Le sens que le mot *peuple* prend dans le langage commun, sa réduction au seul équilibre de la *polis*, inquiète la philosophie en raison de la forclusion de l'émancipation qui pouvait se jouer là en une autre époque¹. Si *peuple* se réduit à nommer simplement ceux qui consentent à la place que la *polis* leur réserve, le mot se vide en effet de toute substance. Si *peuple* ne désigne plus personne, c'est à défaut de se prêter à subjectiver l'égalité présumée de n'importe qui avec n'importe qui. L'art est sans doute une forme prometteuse de construction égalitaire, mais le tranchant de ses excès en dessine parfois une figure radicale qui déplace les lignes du débat. Les formes sensibles excessives portent en effet la question égalitaire à emprunter un processus de subjectivation qui contourne le principe d'une subjectivité attendue là où elle doit s'affirmer, s'opposer à son déni, gagner une place.

Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes, c'est-à-dire le reste d'un manuscrit détruit de Jean Genet sur l'artiste hollandais, met en regard deux expériences sensibles, en deux colonnes qui se traduisent mutuellement jusque dans leur mise en page conjointe, sans toutefois partager ni leur justification, ni leur corps, ni leur police, ni leur interligne². Chacun des blocs procède en lui-même d'un choc perceptif : dans la colonne de gauche, nous lisons la relation d'une révélation furtive lors d'un voyage ferroviaire, dans celle de droite, la pensée conséquente à la fréquentation des tableaux de l'artiste, depuis la première émotion ressentie à l'occasion d'une exposition londonienne. Aucune des deux parties du texte ne parviendrait seule à

1 Voir Alain Badiou, «Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple"» dans Alain Badiou et *al.*, *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris, La Fabrique, 2013, p.9-21.

2 Jean Genet, «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes», *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 19-31.

pointer la question qui la traverse. Deux temps, deux espaces, dont Genet nous persuade d'éviter de les unifier pour, au contraire, les mettre en regard, les tenir à distance. La nécessité dialectique dont procède le texte est aussi, sans doute davantage encore, celle de la question qu'il met en suspens. Car ce qui tangué d'un bord à l'autre des marges, c'est en effet l'indécision de l'écriture, l'indétermination de ce qui devrait pouvoir s'accorder : la brièveté du choc sensible à la révélation d'une vérité universelle. Ainsi, comme Genet l'indique à la fin du texte³, le choc produit par l'œuvre de Rembrandt n'a de sens que si l'on sait que ce qui vient de s'écrire «était» faux. Cet imparfait, qui recule la vérité avant l'événement censé la dévoiler, inscrit le choc au présent, dans la continuité de ses effets, comme négation de la vérité qui ne saurait comprendre ce présent, c'est-à-dire le laisser sans reste.

Le récit du choc produit par le bref échange de regard avec un voyageur, dans la colonne de gauche, se donne comme la révélation de son identité à l'autre, de chacun à chacun, comme la révélation de l'égalité universelle. Dans ce court instant, cette valeur égale n'est plus partagée par leur individuation pourtant forte, mais laisse apparaître celle que peut traduire le mot peuple, bien que Genet ne le produise à aucun moment dans son texte. Or ce qui fait apparaître le peuple dans son principe égalitaire n'est rien moins qu'un corps ignoble :

Moustaches sales, ce qui serait peu, mais dures, rigides, les crins plantés presque horizontalement au-dessus de la bouche minuscule, bouche gâtée, mollard qu'il envoyait entre ses genoux sur le plancher du wagon déjà sali par des mégots, du papier, des bouts de pain [...] ⁴.

Il ne s'agit là aucunement du peuple identifié au laid ou au manque d'éducation, comme le gros animal platonicien, mais de la forme déqualifiée dont procède le choc de sa subjectivation. Cratès n'a-t-il pas lâché des pets en guise de paroles pour reconforter Métroclès qui s'était reclus, honteux, après avoir failli malgré lui lors d'un exercice oratoire⁵ ? C'est d'abord cette vérité que le texte tente de présenter : la subjectivation du peuple apparaît à la coupure d'un événement perceptif qui se saisit de la déqualification du sujet. Mais il dit aussitôt que cette vérité était fausse, puisqu'elle est immanente à l'événement lui-même

3 *Ibidem*, p. 28.

4 *Ibidem*, p. 22.

5 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 94.

de la subjectivation, dans le seul présent qu'il faut toujours re-présenter en avance sur son intelligibilité ou avant que celle-ci échoue à en rendre compte.

Le choc perceptif, à l'intérieur des deux parties du texte, produit deux logiques qui ne cessent de se couper la parole, d'interrompre la progression d'un énoncé unificateur, mais qui, en échouant, laissent un reste – le texte lui-même. La première est une logique de l'écoulement, de la dissolution, de la perte, de la disparition, de la fuite, de l'embourbement. C'est la chaîne des effets immédiats de l'événement perceptif sur le sujet dépersonnalisé, déqualifié. La deuxième est une logique affirmative, solennelle, qui tente de ressaisir la certitude produite par le choc sensible comme révélation d'une vérité – jusqu'à l'interrogation de la verticalité qui s'y ferait jour. Mais Genet l'affirme à plusieurs reprises : ce n'est pas la question, «je m'en fous». Si Rembrandt croit en Dieu? Certainement pas quand il peint!

Les figures représentées par l'artiste sont dépersonnalisées, sans caractère, sans psychologie, ce sont, comme lui-même, des êtres «de viande, de bidoche, de sang, de larmes, de sueurs, de merde»⁶. C'est dans le détachement de la figure sociale par laquelle chacun se singularise, à l'écart de ce qui vient partager les compétences des uns et les incompétences des autres, dans la matérialité indifférenciée ou indifférente des corps que se subjective le peuple, dans le regard de la peinture «fumante» de Rembrandt. Il s'agit bien évidemment de tout autre chose qu'une identification spéculaire du sujet dans le miroir de l'art. La matérialité picturale vient au-devant du spectateur avec la capacité de l'extraire de son enveloppe sociale ou de le dépouiller de toute contingence, en le soumettant à sa vérité première. Cette révélation ontologique s'accorde, en détruisant les singularités, à donner au peuple le sens d'une présence qui s'est toujours étendue hors de sa demeure policière. L'accord, au sens musical, du sujet avec le peuple, avec son peuple retrouvé, conduit à la jouissance de l'abandon ou trouve à jouir de la chute dans les marges de l'exercice policier. La peinture de Rembrandt vient emblématiser cet accord en ajoutant sa brillance esthétique à l'expérience, elle aussi esthétique, vécue dans un wagon de chemin de fer. Pourtant la force emblématique de l'art, en regard de la banalité de l'expérience, n'impose rien d'autre qu'un reste dérisoire, comme un texte déchiré en petits morceaux et jeté aux chiottes. La jouissance ontologique du peuple n'a d'autre objet qu'un reste, un

6 Jean Genet, «Ce qui est resté...», *op.cit.*, p. 28.

morceau qui résiste à son instrumentalisation, et la pureté esthétique du reste la met à portée de l'au-delà.

L'interrogation du texte construite sur un mot absent, le «peuple», laisse entrevoir une verticalité à laquelle se risque toute tentative de comprendre ce mot hors de l'espace commun ou hors d'une subjectivation politique accordée à la démonstration de l'hypothèse égalitaire à l'intérieur du commun. La difficulté à penser la matérialité dans l'acte même qui la transforme, sans inférer dans ce changement un quelconque appel à la transcendance, découle de l'extériorité volontairement maintenue à l'espace commun, c'est-à-dire la conséquence d'un lieu qui manque. La pensée de la *multitudo* dans son rapport à la constitution du commun connaissait déjà chez Spinoza la nécessité de se soutenir par «autre chose», comme si le contre-point métaphysique devait finalement toujours donner (sa) raison au «peuple». Penser la subjectivation politique de la multitude dans la résistance à son incorporation dans l'espace commun paraît devoir immanquablement aboutir à la pénétration de la transcendance à l'intérieur du sujet, autrement dit à combler le manque de lieu commun par la présence de l'Autre.

Il faut alors tenter de passer en quelque sorte sous le «peuple», sous la subjectivité qui exige de lui donner lieu. La résistance à toute incorporation dans un lieu commun devient ainsi la résistance à la subjectivité attendue de la subjectivation politique. Autrement dit la résistance du non-sujet, de l'exclu, à sa subjectivation dans le commun se donne dans la suspension ou le retrait de son attribution subjective, ou dans l'entre-deux de l'affirmation négative (l'exclusion) et de l'affirmation positive de sa subjectivité (l'appartenance). C'est précisément ce que nous entendons par une «subjectivation sans partage», autant parce qu'elle résiste à s'accorder à un lieu commun, qu'en raison de son refus à participer à la solidarité de la division entre sujet et non-sujet.

PREMIÈRE PARTIE

Entrée et sortie par les caves à rats

CHAPITRE I

Espace commun, figuration, représentation

I

L'IMPOSSIBILITÉ FIGURATIVE

La *Wiener Spaziergang* – la promenade viennoise – entreprise en 1965 par Günter Brus dans les rues du centre de la capitale autrichienne est l'unique œuvre de l'actionnisme viennois qui se réalise dans l'espace public (I, p.46). Elle résulte du désaccord de l'artiste avec les modalités de sa prestation à la *Galerie Junge Generation* qui prévoyait de «rejouer» une action antérieure, *Selbstbemalung* (II, p.47), et surtout de la faire suivre d'une table ronde animée par le directeur de la galerie, Otto Staininger. À cette occasion était invitée une brochette d'«experts», comme le stipulait la lettre-invitation :

Nous sommes pleinement conscients du caractère problématique de ces cas limites de la peinture contemporaine, mais nous considérons déjà, par principe, qu'il n'est pas bon de simplement tenir cela sous silence. On accorde de surcroît davantage de signification à ces tentatives si l'on vient à elles en suivant notre propre idée⁷.

La veille du vernissage, l'artiste décide de perturber les bonnes intentions de ce programme en déplaçant dans l'espace public ce qui devait être présenté dans le confinement de la galerie. Brus reprend de la *Selbstbemalung* le principe de son blanchiment intégral et du sillon noir tracé de la tête aux pieds, soulignant son asymétrie corporelle, puis il se fait conduire en 2CV dans le centre historique de Vienne depuis la cave de la *Perinetgasse*,

7 Lettre reproduite en *fac-similé* dans Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, portfolio édité par les galeries Heike Kurze et Krinzinger, Vienne, 1965, n.p., version intégrale et bilingue p.271. Traduction de l'auteur comme, désormais, toutes les traductions non attribuées.

l'atelier d'Otto Muehl⁸. La *Wiener Spaziergang* débute à l'*Heldenplatz* – la Place des Héros – et se poursuit sur la *Michaelerplatz* et les rues adjacentes avant de croiser la police viennoise qui arrête la promenade au motif de trouble sur la voie publique. Pour Günter Brus, il s'est agi de sortir des «caves à rats», des lieux qui étouffent les œuvres dissensuelles de la «jeune génération». C'est ce que note l'artiste dans son commentaire de l'action :

On pourrait dire que le programme ambigu de cette galerie m'a fait sortir dans la rue hors des caves à rats⁹.

Sortir l'œuvre de son lieu propre, de son confinement entre quatre murs, semble promettre l'élargissement du spectacle à la rencontre immédiate de tout individu dans l'espace public – l'immédiateté désignant ainsi le rapport non médiatisé de l'œuvre au spectateur, opposé à la médiation de son encadrement et de son commentaire, tout en définissant l'espace public comme un lieu libéré. Or la répression policière qui conclut l'acte déplacé de la *Wiener Spaziergang* montre à l'évidence que cet espace n'a rien d'immédiat. Sortir l'œuvre des «caves à rats», la déplacer dans la *polis*, c'est rencontrer les règles qui définissent les compétences inégales de chacun à figurer dans cet espace commun, c'est-à-dire à lui appartenir, à y prendre place, parole et visibilité. Le clown blanc fendu de noir ne peut y figurer, car, hors du cirque, il n'est plus à sa place. Sortir l'œuvre de son lieu propre, c'est d'abord la porter au-devant de son impossibilité figurative, c'est placer cette impossibilité à la vue de «n'importe qui», c'est la conduire à occuper le spectacle lui-même, et faire de cette impossibilité une question politique.

On peut évoquer ici une promenade bien antérieure, celle de Diogène de Sinope déambulant en plein jour dans l'espace public (*agora*) portant une lanterne allumée (*luxnon*). C'est bien l'inintelligibilité d'un acte déplacé, inconvenant à la situation, qui attire sur lui le regard. L'acte est spectaculaire, parce qu'il est d'abord *alogos*, sans parole, sans raison, à l'image de cette musique nouvelle insupportable au jugement de Platon :

Jamais, voyez-vous – dit l'Athénien des *Lois* –, celles-ci [les Muses] ne commettraient l'erreur, en

8 C'est là que Brus se peint intégralement, aidé par Muehl. Deux photographes accompagnent l'artiste, Hoffenreich et Fleischmann, ainsi que Muehl et Schwarzkogler pour filmer la promenade avec une caméra 8mm.

9 Günter Brus, «Bemerkungen zum "Wiener Spaziergang"», portfolio *Wiener Spaziergang*, *op. cit.* Voir la version intégrale et bilingue, p.272.

faisant dans leurs compositions parler des hommes, de donner à leurs paroles la coloration mélodique d'un langage féminin; ni, non plus, d'autre part, quand elles feraient chanter des hommes libres et leur prêteraient des attitudes assorties, d'y adapter des rythmes serviles et indignes d'une condition libre; pas davantage encore, pour accompagner des rythmes et une attitude qui respire la liberté, de faire entendre un air ou des paroles en contradiction avec ces rythmes; il y a plus, jamais elles n'uniraient dans un même ensemble, et à titre d'imitation d'une unique chose, la voix – la *phonê* – de l'homme, celle des animaux et celle des instruments, tous les bruits enfin. Les poètes humains, avec la façon dont ils entrelacent et brouillent d'une manière tout à fait inconséquente [c'est-à-dire *alogos*] les éléments de ce genre fourniraient un bel objet de risée à tous ceux d'entre les hommes qui, comme dit Orphée, voient mûrir l'heure du délicieux plaisir¹⁰!

La lanterne allumée de Diogène, en déplaçant l'obscurité en plein jour, porte la juste ordonnance du libre et du servile à la confusion, elle brouille le partage entre le *logos* et la *phonê* en produisant le spectacle cacophonique de l'inintelligible. En cela, son acte souscrit à la même impossibilité figurative de la *Wiener Spaziergang*, une exclusion portée de surcroît à fleur de peau, puisque le cynique, lui aussi, a une apparence inconvenante : un bonnet en peau de chien (*kunê*), tel que le portent les hilotes, les esclaves spartiates¹¹.

L'impossibilité figurative des actes, leur exposé impropre, peut être aussi l'occasion de rentrer dans les «caves à rats», comme le propose le spectacle de douze chevaux vivants à la galerie *L'Attico* de Rome – initialement un garage – à l'occasion de la première présentation de Jannis Kounellis dans ce lieu récemment ouvert¹². L'artiste ne transforme pas la galerie en écurie : ici, ni fourrage, ni paille, les animaux ne se nourrissent pas, ils urinent sur le sol nu, et sont probablement reconduits à leur demeure à la fin des heures d'ouverture (III, p.48). Ces chevaux, à l'évidence, ne sont pas à leur place, ils sont là en transit, encore moins à l'aise qu'ils ne le seraient sur un marché aux bestiaux. C'est ce qui les différencie de la *Fontaine* de Duchamp qui donnait le spectacle trivial d'un urinoir, en pratiquant l'imitation ironique, inconvenante, de la permanence «cosmétique» des objets de l'art, valorisés en leur lieu propre. Les animaux de Kounellis, pour la plupart des chevaux de trait, ne sont conduits dans la galerie que le temps d'exposer leur impossibilité figurative, leur inadéquation à prendre part à l'échange mercantile des objets artistiques,

10 Platon, *Les lois*, II, 669 c3 à d6, traduction du grec par Léon Robin, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 2007, p.698.

11 Nous nous référons à Jean Ducat, «Le mépris des Hilotes», dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1974, 29, n°6, p.1454.

12 Sur le développement et l'importance historique de ce lieu d'exposition, voir Lucas Massimo Barbero et Francesca Pola (éd.), *L'ATTICO di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogue d'exposition, Roma, Museo d'Arte Contemporanea Roma et Milano, Mondadori Electa, 2011.

à la construction de leur valeur. Contrairement à la *Fontaine*, les chevaux sont dans l'impossibilité de demeurer à leur place impropre et de lui apporter une quelconque valeur, ne serait-elle qu'ironique ; comme la *Wiener Spaziergang* ou la lanterne diogénienne, ils offrent le spectacle en acte de leur impossibilité figurative, attirent le regard en vertu de cette impossibilité.

II

EXCLUSION ET REPRÉSENTATION

L'incompétence comique, la risée qui prend pour objet tous ceux qui se trouvent exclus de l'espace commun, la représentation de leur «vraie nature», prend parfois un tour plus excessif. Il faut en effet se rappeler que les rues de Vienne, moins de deux décennies avant la *Wiener Spaziergang*, ont soumis la population juive au nettoyage, avec des brosses à dents ou à mains nues, du pavé souillé d'inscriptions politiques, comme à endurer d'autres humiliations :

Dans les quatre premières semaines après la prise du pouvoir, n'importe quel "petit hitlérien" pouvait se permettre, pour s'amuser, d'empoigner un vieux juif par la barbe et de le traîner derrière lui dans la rue. Dans le deuxième arrondissement, les juifs étaient attrapés en masse et ils étaient forcés dans la rue à s'insulter les uns les autres de cochons de juifs, de saleté de juifs, de porcs et de profanateurs de la race. Fréquemment, nombre d'entre eux étaient enchaînés et conduits dans les rues où ils avaient, à la demande, à répéter tous en chœur ces expressions. Sur les prairies du Prater, les juifs devaient "faire l'exercice" : ramper sur le ventre, manger de l'herbe ; ils étaient battus à coups de pied et souillés de crachats, gravement blessés à coups de fouet et lapidés¹³.

13 «Jeder "Hitlerbub" konnte sich in den ersten vier Wochen nach der Machtergreifung das Vergnügen leisten, einen alten Juden auf der Straße, beim Bart zu packen und herumzuziehen. Im zweiten Bezirk wurden Scharen von Juden zusammengefangen und auf der Straße gezwungen, sich gegenseitig als Saujuden, Dreckjuden, Schweine und Rassenschänder. Häufig wurde eine Anzahl Juden mit Ketten zusammengehalten und durch die Straßen geführt, wobei sie diese Ausdrücke im Sprechchor auf Aufforderung zu wiederholen hatten. In den Praterauen mußten die Juden exerzieren, auf dem Bauch kriechen und Grass essen ; sie wurden getreten und bespuckt, durch Peitschenhiebe schwer verletzt, mit Steinen beworfen» : «Die Judenverfolgungen in Österreich», *Der Sozialistische Kampf*, Paris, n° 2, 16.06.1938, p.45, cité par Eckart Früh, «Terror und Selbstmord in Wien nach der Annexion Österreichs», dans Felix Kreissler (éd.), *Fünfzig Jahre danach*, Wien/Zürich, Europaverlag, 1989, p.217, traduction de l'allemand par Armand Jacobovitch, «Terreur et suicide à Vienne après l'annexion de l'Autriche», dans Félix Kreissler (éd.), *L'Anschluss*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1991, p.88. Traduction

La figuration dans l'espace public ne se rapporte plus au seul partage policier et au mépris ordinaire, aux arrangements hiérarchiques et consensuels de la *polis*, mais elle trouve aussi à se construire par l'exhibition démesurée de l'exclusion. Figurer dans l'espace commun, lui appartenir, se soutient de la représentation des exclus contraints à imiter eux-mêmes leur «vraie nature», celle de la souillure et de l'animalité. Il ne suffit plus de croiser sur son chemin ceux dont on peut se moquer, il faut les générer activement pour en faire un objet de risée totalement contrôlé et soumis. Cette pratique mimétique et comique de l'exclusion n'est en rien exceptionnelle. Les spartiates, déjà, l'appliquaient aux hilotes, leurs esclaves, en les contraignant à boire du vin à l'excès et à imiter des danses orgiaques :

La même danse, ou à peu près, pouvait fort bien être acceptée comme civique, tout en étant "comique", quand elle était exécutée par un Spartiate, et rejetée comme servile et ridicule, quand elle était le fait d'un Hilote. C'est l'état d'esprit dans lequel elle était dansée qui importait. La *mimésis* du citoyen était consciente : c'est volontairement et par art qu'il "imitait" des animaux, des Satyres, ou des gens en état d'ébriété; tandis que l'Hilote, lui, était *réellement* bestial ou ivre. En s'efforçant, avec d'autant plus de maladresse qu'il agissait sous la contrainte, d'imiter la *mimésis* des maîtres, c'est, comme l'a dit J. P. Vernant, sa nature profonde qu'il donnait en spectacle¹⁴.

Dans les *Lois*, Platon ne préconisait-il pas aux citoyens d'éviter absolument de se compromettre eux-mêmes en de telles imitations, mais de les confier à des esclaves ou à des étrangers salariés plus appropriés à jouer ce spectacle¹⁵? La représentation comique délaisse le jeu des singeries pour exhiber son objet mimétique en actes. L'exhibition au commun de la «vraie nature» de l'exclu passe d'une pratique imitative à la démonstration contrainte de la «réelle» incompetence de son objet d'imitation. Il faut que l'impossibilité figurative elle-même se donne dans un spectacle «en direct», sans médiation. La représentation doit apporter la preuve de l'identité «naturelle» de l'exclu en annulant le processus imitatif qui n'en offrait que la singerie comique. Si le partage de ceux qui ont une place et de ceux qui

modifiée.

14 Jean Ducat, *Les Hilotes*, Athènes, École française d'Athènes, 1990, p.117-118. Ducat se réfère ici à Jean-Pierre Vernant, «Entre la honte et la gloire : l'identité du jeune Spartiate» : «Masques, déguisements, danses, prêtent, croyons-nous, à des remarques analogues. La laideur de ces faces grotesques, ridicules et horribles, la bassesse de danses vulgaires, débridées, licencieuses, c'est le lot qui appartient en propre aux hilotes. Ils n'ont pas à se masquer de laideur, à mimer la bassesse, elles leur collent à la peau. Quand on les exhibe en public, saoulés de vin pur, incapables de se contrôler, "chantant des chansons et dansant des danses vulgaires et ridicules" [*Lycurgue*, 28, 9-10], c'est le fond de leur nature qu'ils offrent en spectacle; dans leur mimique indigne se livre la vérité de leur personne», dans *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p.201.

15 Platon, *Les Lois*, VII, 816d-816e.

n'en ont pas possède une réalité, cette réalité doit être générée par les actes et non par le discours. Les gestes de la *Wiener Spaziergang* et de la lanterne diogénienne donnent eux aussi l'apparence du «direct», du spectacle en actes de l'impossibilité figurative de l'exclu, en engageant volontairement leur identification à la «nature» comique de l'incompétence. Cette ironie suffit à ce que les gestes de l'un et l'autre ne partagent plus le figuratif du représentatif, mais au contraire viennent en contester l'exposé, le procès policier.

Si l'espace commun identifie l'incompétence des exclus à leur «vraie nature», encore faut-il préciser en quoi consiste leur incompétence. Qu'est-ce qui vient la déterminer avant de lui trouver «naturellement» sa pleine justification? Si l'institution démocratique autorise «n'importe qui», le *dêmos*, à se mêler des affaires publiques, c'est au titre de sa liberté de parole :

Liberté de parole, cela voulait dire littéralement (là où elle existait) liberté de “parler en public, dans les discussions qui précédaient toute décision collective”, et non liberté d'avoir des idées mal acceptées ou inacceptables ou d'en discuter avec des amis ou des élèves¹⁶.

Cette précision montre que la libre figuration du *dêmos* dans l'espace commun, sans même qu'elle soit portée à y contester quoi que ce soit, suffit, à elle seule, à inquiéter la classe des riches et des vertueux. C'est le droit de parole de «n'importe qui» à intervenir dans l'espace public, à se mêler des affaires de la cité, qui détermine son incompétence à figurer dans la *polis*¹⁷. C'est ainsi la parole impropre du *dêmos* qu'il s'agit d'exclure, ou d'assimiler à la *phônê* animale, en trouvant là sa «vraie nature». En cela, le *dêmos* ne peut avoir d'autre existence que celle offerte par la représentation de sa «naturalité». Davantage, cette représentation, pour gagner en efficacité, c'est-à-dire en pédagogie, comme nous l'avons vu, doit être activement générée et «jouée», comme Platon le prescrit, par ceux qui sont l'objet même de la représentation. Or c'est précisément ce que réalisent les actes de la *Wiener Spaziergang* et la lanterne diogénienne. D'une part, ils se disqualifient comme *alogos*, sans parole, sans raison, et en s'identifiant à cette non-qualité, ils renoncent à la démonstration

16 Moses I. Finley, *L'invention de la politique*, traduction de l'anglais par Jeannie Carlier, Paris, Flammarion, 1985, p.58. Finley cite ici Diego Lanza, *Lingua e discorso nell' Atene delle professioni*, Naples, Liguori, 1979, p.55.

17 «La parole par laquelle il y a de la politique est celle qui mesure l'écart même de la parole et de son compte. Et l'*aisthesis* qui se manifeste dans cette parole, c'est la querelle même sur la constitution de l'*aisthesis*, sur le partage du sensible par lequel des corps se trouvent en communauté.», Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p.46-48.

du contraire. D'autre part, en se jouant de la représentation comique de l'incompétence, ils créditent ironiquement la pédagogie qui démontre et assied la figuration en sa légitimité. On peut dire alors que tout se donne dans le jeu que produisent l'anticipation et la réalisation des attentes policières. Entre l'incompétence « naturelle », déterminante, et sa leçon pédagogique se loge le jeu imitatif d'une subjectivation en actes, comme le raccourci, non pas d'un chemin vertueux¹⁸, mais d'une sortie de l'opposition même du figuratif et du représentatif. Le jeu imitatif qui s'introduit entre la figuration et la représentation génère ou détache un sujet ironique hors de cette opposition. Cette forme de subjectivation, qui n'est pas définie par la transformation de l'invisible ou du muet en sujet visible et parlant, se distingue de la démonstration égalitaire, telle que Rancière en a dessiné les lignes :

Par subjectivation on entendra la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification donc va de pair avec la refiguration du champ de l'expérience¹⁹.

Or c'est bien ce défaut d'instance et d'énoncé qui porte la subjectivation cynique à défier le « partage du sensible » en l'enfermant dans son propre cercle. Pour Rancière, l'énoncé égalitaire construit toujours une scène polémique à partir de laquelle refigurer le partage du sensible :

Cela veut dire qu'il n'y a pas de scène politique. Il y a seulement la loi de police et la loi d'égalité. Pour que cette scène existe, nous devons changer la formule. Au lieu de dire que toute police dénie l'égalité, nous dirons que toute police fait tort à l'égalité. Nous dirons alors que le politique est la scène sur laquelle la vérification de l'égalité doit prendre la forme du traitement d'un tort²⁰.

Le tort engendré par la liberté de parole impropre du *dêmos* s'inscrit au cœur de la scène politique de la vérification égalitaire. Et les actes du sujet qui construisent cette scène produisent une reconfiguration du partage du sensible. La subjectivation ranciérienne lie ainsi la transformation du non-sujet en sujet à la configuration du commun. Nous dirons qu'elle « écrase » la représentation sur la figuration en produisant leur reconfiguration réciproque. Ce processus politique ouvre l'espace commun à ce qui en était exclu tout en relevant la

18 Nous faisons référence ici à la « voie courte » du cynisme antique, interprétée comme le raccourci vers la vertu, tel que la mentionne la lettre de Cratès à Métroclès le chien, dans *Les cyniques grecs. Lettres de Diogène et Cratès*, édition et traduction du grec par G. Rombi et D. Deleule, Arles, Actes sud, 1998, p. 22.

19 Jacques Rancière, *La mésestence*, *op.cit.*, p. 59.

20 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 83-84.

limite de cette intégration, au double sens de l'étendre et de la souligner, puisque le règlement du tort ne saurait prendre fin qu'avec la *polis* elle-même.

L'impossibilité figurative exposée par la *Wiener Spaziergang* et la lanterne diogénienne joue au contraire de l'hypertrophie de la représentation. Ce processus maintient l'exclusion dans la seule réalité de son imitation excessive, de sa «vraie nature», et dans le silence de ses actes, délaissant toute parole, il ne démontre que la distance ironique de la représentation à son hypertrophie. Contrairement à la subjectivation rancière, ce processus porte à l'irrésolution du litige qui partage ceux qui figurent légitimement dans l'espace commun et ceux qui en sont exclus. Toutefois, cette forme de subjectivation, jouant de l'impossibilité figurative de ses actes, fait de cette irrésolution, nous le verrons, la condition d'une résistance radicale au partage du sensible.

III

LA PÉDAGOGIE ET LA FLACCIDITÉ DU COQ

La représentation dégradante de l'exclu, qu'elle soit singée par l'autre ou qu'elle soit mimée en propre, apporte la preuve de son incompetence «naturelle». Mais elle emprunte parfois la forme d'une naturalisation radicale de son objet mimétique, de la mise en œuvre «définitive» de son présupposé inégalitaire. Ainsi, à l'occasion de la formation des éphèbes spartiates, les hilotes se voient chassés à l'égal de l'animal :

Chaque année, lors de la cryptie, les éphèbes doivent tuer des hilotes. Ils ne les mettent pas à mort en les affrontant en combat régulier. Dispersés et dissimulés pendant le jour, avec pour seule arme un poignard, ils les égorgent en attaquant de nuit, par trahison, ceux qu'ils pouvaient surprendre à l'improviste sur les chemins ou en exterminant, dans les champs, les plus forts et les meilleurs d'entre eux. Se couvrir les mains du sang des hilotes, non à la loyale, comme il conviendrait à un adulte, à un citoyen, à un hoplite, mais à la façon d'un hors-la-loi ou d'une bête sauvage, c'est bien entendu démontrer que les hilotes sont réellement des inférieurs, qu'on l'emporte sur l'élite d'entre eux jusque dans leur domaine, en employant leurs armes et leurs méthodes mais c'est aussi, c'est surtout tracer entre eux et soi une frontière désormais infranchissable, rompre avec toutes les connivences qui unissaient encore votre statut au leur, sauter le pas, basculer de l'autre côté²¹.

21 Jean-Pierre Vernant, «Entre la honte et la gloire : l'identité du jeune Spartiate», *op. cit.*, p.200-201.

La radicalité de la représentation engage ici non seulement la destruction de l'exclu, mais elle passe, dans sa mise en acte, par l'imitation de la brutalité que l'on prête à celui-ci. Le processus mimétique se retourne ainsi directement contre son objet, mais en réalité il ne fait qu'intensifier la représentation contrainte de l'exclu «jouée» par l'exclu. En cela l'exclu est dédoublé : il «joue» son rôle de sauvage, en étant toujours et encore identifié comme tel, et il est imité par l'éphèbe qui joue à son tour le rôle auquel l'exclu se voit contraint. L'efficacité pédagogique de la représentation, puisqu'il s'agit de faire passer l'éphèbe dans le monde adulte, tient dans ce dédoublement qui force l'imitateur à triompher de son objet en hypertrophiant son imitation pour surpasser celle du sauvage lui-même. La représentation pédagogique tire ainsi sa démonstration du décalage qu'elle vient produire en elle-même. Comme le montre Jean-Pierre Vernant, si l'imitation était «loyale», elle placerait l'esclave en position homothétique et l'éphèbe ne pourrait démontrer «réellement» l'infériorité de l'hilote. Mais c'est bien parce que l'exclu fait l'objet d'une représentation initiale, que l'imitation de l'éphèbe est en capacité de l'hypertrophier pour en établir paradoxalement la justesse. Le décalage qui se produit dans la représentation n'est en fait que le produit de l'exclusion initiale qui identifie l'hilote à la pure brutalité sauvage. On peut dire alors que l'excès initial détermine le résultat éducatif de la représentation par simple augmentation, par simple hypertrophie. Le parallélisme avec l'ironie cynique pourrait paraître troublant en l'absence de toute finalité, voire, et c'est notre hypothèse, d'une finalisation pédagogique sans rapport avec la non-finalisation de l'acte cynique.

La finalité pédagogique occupe en effet la représentation spartiate qui se doit d'éradiquer définitivement ce qui pouvait encore apparaître comme le danger possible d'un partage de l'éphèbe avec la bestialité de l'exclu. L'espace commun est ainsi marqué par le triomphe éducatif des uns, dont la figuration se détermine par l'exclusion radicale des autres²². À ce propos, Vidal-Naquet parle d'une sauvagerie politisée :

Le crypte, comme l'éphèbe des mythes athéniens, est un chasseur rusé, mais c'est un chasseur d'hilotes. La sauvagerie provisoire du crypte est une sauvagerie hautement socialisée et même politisée : elle sert directement au maintien de l'ordre politique et social²³.

22 C'est ce que décrit Vidal-Naquet au titre de la «loi d'inversion symétrique» dans «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.164.

23 Pierre Vidal-Naquet, «Le cru, l'enfant grec et le cuit», dans *Le chasseur noir*, *op. cit.*, p.202.

Ce qui nous intéresse ici, outre la permanence policière, c'est le dédoublement des rôles et le redoublement de l'excès à l'intérieur de la représentation, c'est l'imitation sur-excessive d'une imitation initiale excessive, un dédoublement qui conduit à l'«annulation», ou à la disparition de l'objet mimétique. Cette disparition suggère un rapprochement avec l'anthropophagie magique visant, par l'absorption du corps ennemi, à augmenter les capacités propres du guerrier. Cette indication gagne en intérêt lorsque le principe se voit retourné sur lui-même. La réponse de Diogène de Sinope à Platon, qui avait défini l'homme comme «un animal bipède sans plumes», nous en offre un magnifique exemple. Parmi les animaux du genre à deux pattes, Diogène saisit un coq (*alektruôn*) et l'exhibe, déplumé, à l'école du philosophe en l'accompagnant du commentaire : «Voici l'homme de Platon!»²⁴. Étymologiquement, l'*alektruôn*, c'est le «défenseur», le «combatif» (*alektôr*). Le bipède sans plumes de Platon se présente, par l'ironie diogénienne, comme un combattant déplumé, dépossédé de son panache, déqualifié de ses capacités. Diogène renverse ainsi la figuration de l'homme en une représentation abêtie, hypertrophiée, démontrant la totale incompetence de son objet d'imitation. Le corps flasque de l'animal cru, préparé comme on le ferait à des fins culinaires, vient encore se porter à la bouche de l'école platonicienne. Et cette absorption suggérée est d'autant plus dégoûtante qu'elle est soumise à une communauté grecque végétarienne. C'est là tout le parcours inversé, repris à contre-courant, de la destruction pédagogique de l'objet mimétique. La finalité éducative de la représentation tourne à la résistance contre son principe et sa finalité. L'excès de la représentation, en sa flaccidité, devient ce qui en conteste radicalement le principe : celui du raffermissement policier²⁵. Le mou opposé au ferme, comme le dégoût à l'esprit, montre qu'il ne s'agit plus seulement de rendre visible la figuration inégalitaire, mais de s'opposer à son principe, de porter ce qu'elle expose, ou ce qui s'y expose, à une résistance radicale. Et cette résistance n'impose rien d'autre que la flaccidité d'un coq, d'un corps muet qui ne produit que le silence d'un plat précuisiné. L'hypertrophie de la représentation ne saurait passer ici par la leçon attendue du régime figuratif, puisqu'elle procède d'une déflation, du retrait ou de

24 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 40.

25 Vidal-Naquet note que «la notion d'esclave ne s'est précisée qu'à mesure que se précisait celle de citoyen», l'opposition de l'un à l'autre s'affirmant en même temps que se construit la *polis*, dans «Une civilisation de la parole politique», *Le chasseur noir*, *op. cit.*, p. 25. Dans un autre texte, l'auteur relève aussi que «l'esclave rend possible le jeu social, non parce qu'il assure la totalité du travail matériel (cela ne sera jamais vrai), mais parce que son statut d'anticitoyen, d'étranger absolu, permet au statut du citoyen de se développer [...]», «Les esclaves grecs étaient-ils une classe?», dans *Le chasseur noir*, *op. cit.*, p. 217-218.

l'arrêt du souffle qui conduit son objet à son terme. L'acte se délie du sens qu'il serait censé porter, finaliser, pour s'égarer, se perdre sans lendemain.

Il n'est pas certain que l'anecdote de la lanterne atteigne avec la même vigueur l'impossibilité figurative de la flaccidité du coq, qu'elle procède d'une hypertrophie aussi excessive de la représentation. Il ne s'agit pas simplement du commentaire anecdotique qui en restituant l'acte lui apporte *a posteriori* son commentaire, mais bien de l'acte en sa consistance propre tel qu'il se laisse malgré tout saisir. On peut repérer un point de bascule dans le cynisme diogénien, dans l'échelle de l'excès, entre la lanterne et le corps déplumé du coq. Ce qui bascule, c'est la production de l'impossibilité figurative de l'acte par l'identification trompeuse à l'incompétence de l'exclu qui va au-delà du seul conflit généré par l'acte déplacé dans un lieu impropre. La lanterne déplace la nuit au grand jour, mais le corps du coq parcourt l'entier du processus de naturalisation de l'exclusion, à son revers, jusqu'à la destruction de son objet, pour échouer dans le profond dégoût qu'inspire ce spectacle. De la lanterne au coq, le spectacle bascule : ce qui attire le regard, mobilise l'attention, franchit la limite de l'attirance spectaculaire pour basculer dans la répugnance.

Entrer et sortir par les «caves à rats», c'est s'introduire d'abord dans l'exercice de la domination, non pas dans l'intention naïve de provoquer la répression policière²⁶, mais en manifestant un désaccord, quitte à donner à celui-ci la forme d'une matérialité répugnante qui n'est rien d'autre que le produit hypertrophié des excès eux-mêmes de la représentation. Le spectacle du désaccord porte ici bien au-delà de ce que l'on peut entendre comme l'expression d'une contestation. Il s'agit de tout autre chose que la dénonciation du scandale de l'exclusion dont on ne peut attendre que la leçon, la convergence de l'opinion. Le désaccord que produisent les actes porte ici sur la relation même qui lie la figuration à la représentation.

26 Bien conscient de la conclusion de la *Wiener Spaziergang*, Ludwig Hoffenreich, le photographe de presse à la retraite qui a documenté un très grand nombre d'actions viennoises, aurait averti l'artiste et ses amis : «Les enfants, cela va nous conduire tout droit à l'asile ou en prison!», cité par Brus, «Bemerkungen zum "Wiener Spaziergang"», *op. cit.*, voir p.272.

IV

SOLIDARISATION DE LA FIGURATION ET DE LA REPRÉSENTATION

L'espace commun se définit comme le lieu de la figuration, de l'appartenance, de la parole et de la visibilité, mais il est aussi, essentiellement, le lieu qui se constitue de l'exclusion, qui s'autorise en ne donnant de réalité aux exclus que la représentation d'une nature excessivement incompetente. L'autorité figurative obtenue en engendrant activement la représentation, soit la production d'une parole impropre par l'image d'une nature dégradée, ridicule, se voit ainsi déterminée ou reste dominée par la représentation de l'exclusion. On dira encore que le monde figuratif s'unifie par l'exclusion en actes de l'immonde. Le partage de la figuration et de la représentation peut alors être entendu comme le principe de solidarisation qui implique simultanément et nécessairement ceux qui appartiennent à l'espace commun et ceux qui en sont exclus, les uns obtenant leur nature communautaire de la représentation dégradante de la «vraie nature» des autres.

Si la représentation détermine la figuration, on peut suggérer qu'elle fonctionne comme l'*archê* de celle-ci, puisque les pratiques d'exclusion donnent à la représentation la capacité de la fonder. On doit s'interroger alors sur la logique de ce fondement, quand bien même la représentation se trouve engendrée ici comme un produit purement imaginaire²⁷. Si la liberté de parole impropre du *dêmos* conduit à cette représentation, on peut alors former l'hypothèse que l'archaïsme de la représentation vient suppléer l'anarchie de la *polis*, le défaut d'*archê* de l'institution démocratique. Rancière a montré que la liberté impropre du *dêmos* introduit «un incommensurable au cœur de la distribution des corps parlants», qui ruine «par avance le projet de la cité ordonnée selon la proportion du *kosmos*, fondée sur l'*archê* de la communauté»²⁸. Et c'est aussi cette liberté litigieuse qui prête à la politique sa possibilité :

De même que le peuple n'est pas vraiment le peuple mais les pauvres, les pauvres eux-mêmes ne sont pas vraiment les pauvres. Ils sont seulement le règne de l'absence de qualité, l'effectivité de la disjonction première qui porte le nom vide de liberté, la propriété impropre, le titre du litige.

27 Nous aurons l'occasion de préciser plus loin comment cette production se trouve affectée par la crainte massive de la parole impropre jusqu'en ses représentations populistes.

28 Jacques Rancière, *La méfiance*, op. cit., p.33.

[...] Le parti des pauvres n'incarne rien d'autre que la politique elle-même comme institution d'une part des sans-part²⁹.

Si l'archaïsme de la représentation supplée à l'anarchie communautaire, c'est qu'il faut étouffer le litige qui donne au peuple sa capacité politique. La solidarisation imaginaire de la figuration et de la représentation se substitue à la «disjonction première», au litige qui fait du peuple l'égal des riches et des vertueux, elle construit, contre l'anarchie démocratique, un dispositif solidaire et infini de «naturalisation» des sans-part. C'est le partage de «nature» qui doit en effet donner sa «raison» à l'infondé démocratique, comme si le naturel suffisait à justifier l'inégalité, comme si le comique de cette naturalisation suffisait à démontrer son juste fondement.

Le coq diogénien, nous l'avons vu, n'offre pas d'argumentation politique au litige démocratique – la «scène» ranciérienne de la preuve égalitaire –, mais il prend au contraire le parti ironique du désaccord. Cela signifie que l'hypertrophie de la représentation, de son excès, en parcourant à rebours le processus de naturalisation des exclus, désaccorde le partage solidaire du figuratif et du représentatif. Le désaccord procède ainsi de l'agrandissement excessif de ce partage, d'une dilatation parfois répugnante de sa solidarisation. Ainsi la «voie courte» par laquelle l'acte diogénien entreprend la dénaturalisation du partage du sensible ne souscrit aucunement à la quête d'une «nature», à celle de la «naturalité» de l'homme opposée à la «naturalisation» de la cité³⁰, c'est-à-dire d'une vertu primordiale ayant sa place réservée entre le socratisme et le stoïcisme. Ce sont bien les actes contemporains de l'actionnisme et de la performance qui nous permettent de nous dégager de cette interprétation.

V

LA FALSIFICATION DU SUJET

Pour mieux comprendre en quoi le coq diogénien instruit de son geste un processus de

29 *Ibidem*, p.33-34.

30 Nous paraphrasons ici le sous-titre de l'ouvrage de Suzanne Husson, *La République de Diogène. Une cité en quête de nature*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

subjectivation, revenons d'abord à la ruse de l'éphèbe spartiate dans son combat avec l'hilote, tel que J.-P. Vernant en a décrit les enjeux. C'est en effet par ruse, par tromperie et par trahison que l'éphèbe réussit à surprendre l'hilote et à prendre le dessus sur la force et l'expérience de l'esclave adulte. C'est en se comportant sans loyauté, comme un hors-la-loi ou une bête sauvage, qu'il parvient à s'imposer en dépit de sa faiblesse. Ces indications sont à mettre en corrélation avec la *mêtis* grecque, au sens où la ruse, comme *mimêsis* de l'animalité, montre à quiconque la direction à prendre pour vaincre plus fort que soi³¹. Les arts de la *tekhnê*, ceux de la chasse ou de la pêche des *Traité*s d'Oppien cités par Detienne et Vernant, tirent en effet leur savoir de l'imitation de l'animalité, celle «du renard ou du poulpe». Dans la chasse aux hilotes, c'est bien la ruse qui effectue le travail principal, qui ouvre le passage de la représentation de l'exclu à son dédoublement et conduit l'éphèbe à l'absorption destructive de son objet mimétique.

J.-P. Vernant souligne l'association étroite du thème de la *mêtis* à celui de la nourriture et de l'avalement dans la tradition hésiodique. Dans la *Théogonie*, Typhée, par sa polymorphie, représente une «puissance de confusion et de désordre» dans un «univers déjà différencié et ordonné». Le cumul en un seul corps de «toute la gamme des espèces animales», de sons bigarrés qui passent du langage des dieux célestes aux voix animales, la capacité à déchaîner les éléments, font du monstre une menace de «retour au désordre, à un état chaotique». Il y a déjà là la représentation d'une nature incapable qui, même en conjoignant des compétences extraordinaires, intéresse le processus d'exclusion de ce qui ne peut figurer dans l'espace commun. La *Bibliothèque* d'Apollodore mentionne une première défaite de Zeus sur Typhée; mais grâce à «l'intelligence retorse» d'Hermès et Égipan, Zeus retrouve sa pleine capacité pour affronter à nouveau Typhée. La ruse musicale de Pan et Cadmos, deux autres «tricheurs», vient aussi soutenir, dans les *Dyonisiaques* de Nonnos, le succès du dieu de l'Olympe en endormant la vigilance du monstre. La monstrueuse incapacité de Typhée à s'inscrire dans l'espace commun, la menace qu'il représente pour la figuration de chacun, une place conquise dans le commun, est ainsi déjouée par la *mêtis*. Mais vainqueur de Typhée, Zeus avale alors Mêtis pour assurer définitivement sa souveraineté³². L'avalement montre que la ruse, la tromperie, alors même qu'elles ont

31 Voir Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, «Le renard et le poulpe», dans *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1974, p.32-57.

32 Voir Jean-Pierre Vernant, «L'union avec Mêtis et la royauté du ciel», dans Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, op.cit., p.115-121.

servi à la victoire du dieu, constituent le danger latent auquel la divinité reste exposée. La vertu figurative ne peut supporter la tromperie qui l'assoit en ayant procédé par l'exclusion de ce qui ne lui sied pas. C'est bien là l'argument de la cryptie spartiate qui procède à l'effacement de son objet mimétique : il faut que l'éphèbe prenne le dessus sur la « nature » de l'hilote, mais il faut aussi que l'imitation rusée de cette naturalité disparaisse pour asseoir définitivement la figuration du jeune spartiate dans l'espace commun, comme s'il fallait nettoyer la victoire de la faiblesse d'une tromperie. L'avalement sort ainsi du rapport trop étroit à l'absorption d'une force vive en nous indiquant sa composante amnésique. Où donc mieux dissimuler la faiblesse de la ruse si ce n'est au fond de soi, en l'avalant tel un morceau de papier compromettant, puisque nul ne saurait en récolter la trace parmi sa boue ? La figuration politique ne saurait avoir cure de la moralité de ce refoulement volontaire, quand bien même l'espace commun tendrait à l'idéal platonicien condamnant les techniques qui développent la ruse et la duplicité. Comme l'indiquent Detienne et Vernant, la défense des vertus « que la cité des *Lois* exige de ses citoyens »³³ est contrariée par l'usage de la *mêtis*, une technique indigne de figurer dans l'espace commun, puisque la figuration politique doit entièrement reposer sur la capacité vertueuse de ses ayants droit. C'est le Bien qui doit fonder l'espace commun – l'*archi-éthique* platonicienne, pour reprendre l'expression de Rancière³⁴ – et non l'égalité anarchique du *dêmos* que vient remplacer le jeu solidaire de la figuration fondée sur la représentation. L'amnésie de la violence de ce fondement, tel qu'il est engagé par la tromperie imitative d'une « nature » à exclure, apporte ainsi son brillant « naturel » à la figuration, son éclat vertueux.

Le coq diogénien, en parcourant à contre-sens le processus d'effacement de l'objet d'imitation, par la présentation de son corps flasque, précuisiné, au végétarisme de l'école platonicienne, place aussi au fond du gosier la ruse dont procède son imitation excessive. Il ne suffit pas de ruser pour obtenir, par une imitation hypertrophiée de la représentation, la dénaturalisation de la solidarité figurative et représentative, il faut encore faire avaler la tromperie à ceux qui partagent cette solidarité. La subjectivation de la *Wiener Sparziegang* et du coq diogénien procède ainsi du désaccord de la solidarité exposée du figuratif et du représentatif. La ruse qui sous-tend ce processus, en engageant ironiquement la « nature »

33 Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, « Le renard et le poulpe », *op.cit.*, p. 40.

34 Voir Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62.

imitative de la *mêtis*, produit l'apparence de la représentation ordinaire de l'exclusion, quand bien même celle-ci est hypertrophiée, et trompe en silence quant à ses intentions. Cette tromperie sur le sujet des actes peut alors être mise en relation avec l'expression *paracharaxon to nomisma*, la *falsification* ou la *réévaluation de la monnaie*³⁵ qui fut la devise diogénienne³⁶.

Interprétée comme «intention délibérée de contrefaire les valeurs traditionnelles», c'est-à-dire «d'imprimer un *charaktêr* nouveau, celui de la *phusis*» au *nomos*³⁷, la falsification de la monnaie peut être aussi rapportée directement à la Loi. Le sens du verbe *charassô* et de ses dérivés laisse entendre qu'il s'agit là non seulement de l'incise, de la gravure du signe, mais celle aussi du caractère, de la lettre. En composé, *paracharassô* signifie alors l'altération de la lettre et, avec le complément *nomisma*, l'altération de la lettre de la Loi. Au législateur de la *République* platonicienne, Diogène oppose l'«actionnisme» cynique qui frappe la Loi d'une effigie dissidente, celle du chien, autrement dit d'une identité falsifiée. La ruse qui imite les aboiements de cet animal pour tromper le discours des lois, tel que la philosophie le réfléchit, leur oppose la *phonê* déjà exclue des attributs qui font de l'homme un animal politique (Aristote). Ainsi la ruse imitative implique la falsification du sujet dans une forme de subjectivation «sans partage», hors de la solidarité figurative et représentative. Il ne s'agit plus de la construction d'un plan d'égalité entre des mondes séparés, mais d'une altération des formes sensibles, celles qui instituent l'inégalité dans sa «naturalité». La «falsification de la monnaie» ne saurait toucher le propre de la loi, sa discursivité, autrement qu'en engageant ses actes dans la matérialité du sensible. De même, la falsification du sujet ne saurait s'accorder à un quelconque déplacement subjectif, puisque cette tromperie identifie le sujet au non-sujet, à celui qui n'a d'autre consistance qu'une matérialité inconvenante, sans compétence à prendre part au commun. Le sujet se définit ainsi comme le produit ironique d'une ruse qui fait croire à son identification à l'exclu, au non-sujet, et la subjectivation se définit comme le produit de l'écart à cette identification trompeuse.

35 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 20-21 et 56.

36 Voir Marie-Odile Gouet-Cazé, «La contestation de la loi dans le cynisme ancien», dans M. Aouad (éd.), *Les doctrines de la loi dans la philosophie de langue arabe et leurs contextes grecs et musulmans*, Actes du colloque international, Villejuif, 12-13 juin 2007, Mélanges de l'Université Saint-Joseph, 61 (2008), 405-433.

37 *Idem.*



I. Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, 5.07.1965, Vienne. Photo Hoffenreich.



II. Günther Brus, *Selbstbemalung*, 6.07.1965, Vienne, Galerie Junge Generation. Photo Hoffenreich.



III. Jannis Kounellis, *Dodici cavalli vivi*, 1969, Rome, Galerie l'Attico, via Beccaria. Photo Claudio Abate.

CHAPITRE II

L'exposé et son spectacle

I

LE SPECTACLE DÉSACCORDÉ

OU LA DISJONCTION DU *KOSMOS* ET DE L'*OPSIS*

L'impossibilité figurative des actes de la *Wienerspaziergang* ou du coq diogénien démontre un autre désaccord, celui de l'action spectaculaire à l'ordonnance de sa visibilité, un désaccord sans nul doute en correspondance avec la désolidarisation du partage figuratif et représentatif, et c'est ce rapport qu'il nous faut comprendre. Si le clown de Brus ou le coq flasque de Diogène ne peuvent figurer dans l'espace commun, c'est qu'ils n'obéissent pas aux règles policières, à l'ordre de ce qui peut trouver place dans le commun et de ce qui doit en être exclu. Mais ces règles, ce qu'elles ordonnent, ne s'identifient pas aux lois, elles souscrivent activement aux formes sensibles, mieux : elles s'élaborent *en* formes sensibles. Cela signifie, d'une part, que le partage du sensible se présente comme une forme spectaculaire – soit la construction de ce qui attire le regard sur un objet³⁸ – et que le regard ainsi formé rencontre l'évidence de la place légitime des uns ou au contraire de l'exclusion des autres. Et cela signifie, d'autre part, que ce spectacle s'organise, trouve à se mettre en forme, en ordonnant *justement* ce qui appartient au commun et ce qui doit en être exclu. On a là la liaison de deux notions qui, dans la *Poétique* d'Aristote, donne à la tragédie l'une de ses parties :

38 Nous nous référons à la première définition du spectacle donnée par le Littré : « tout ce qui attire le regard, l'attention, arrête la vue », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. IV, Paris, Librairie Hachette, 1874.

Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, nécessairement on peut considérer d'abord comme partie de la tragédie l'ordonnance [*kosmos*] du spectacle [*opsis*]³⁹.

Or si le spectacle se disjoint de son ordonnance, il devient *ou kata kosmon*, un spectacle incorrect, sans règle, inconvenant⁴⁰. Le clown et le coq, en présentant le spectacle de leur impossibilité figurative, montrent bien un spectacle désaccordé de son ordonnance.

Il n'est pas inutile d'élargir ici la compréhension de la relation politique de l'*opsis* et du *kosmos*. Avant de s'insérer dans la *Poétique*, le *kosmos* signifie d'abord l'ordonnance ordinaire de la visibilité, de la parole ou de l'existence des uns au détriment des autres. Et l'*opsis* conduit d'abord à la question de ce qui vient attirer l'attention, de l'objet que le regard est invité à étreindre, en quoi, alors, le regard des uns se voit qualifié et le regard des autres disqualifié par cette étreinte; il porte aussi à la question de la déliaison hiérarchique des objets du spectacle, de l'invitation des exclus au partage de ceux-ci. On peut ajouter que l'accord de ces deux notions porte encore à la résistance des mêmes exclus à leur déplacement normatif, au sens où ce transfert «cosmétique» majeure, réaffirme d'autres exclusions. La démonstration sans fin d'une «nature» impropre à partager les objets spectaculaires est celle qui nous mobilise ici, telle qu'elle intéresse les formes excessives de l'art qui démontrent leur incapacité figurative, leur incapacité à étreindre le regard, à s'ajuster à la convenance de leur exposition ou encore à se rendre «propres» à figurer dans l'espace commun.

L'exercice figuratif et représentatif de la domination a toujours intensifié ses effets par des procédés décoratifs qui aménagent l'espace et le temps de son spectacle. Trois décors y contribuent depuis fort longtemps, le plus souvent conjugués les uns aux autres. Le premier consiste à soustraire le corps exposé en le plaçant sur un fond qui le détache de son environnement; le deuxième le place en hauteur en forçant «ceux d'en-bas» à lever la tête; le troisième le met en attente pour amplifier l'effet de son dévoilement. Les arts eux-mêmes n'ont cessé d'incorporer et de sophistiquer ces trois procédés décoratifs. Déjà au cœur des grottes préhistoriques, les plafonds peints exigent de lever la tête en direction d'animaux enlevés au troupeau d'«en-bas». De même le portrait du Roi-Soleil peint par Hyacinthe Rigaud, plus grand que nature, en situant la ligne d'horizon à hauteur des fesses

39 Aristote, *Poétique*, texte et traduction du grec de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p.37.

40 Voir Michel Casevitz, «À la recherche du Kosmos», *Le temps de la réflexion*, vol. 10, Paris, Gallimard, 1989, p.97-98 et 103.

du souverain, place le public dans l'humilité convenante, l'obligeant à lever les yeux vers celui qui le toise et le suit du regard dans tous ses mouvements, face ou dos à l'image. Le portrait du monarque juché sur une estrade, debout parmi les tissus à fleurs de lys, détaché sur un rideau pourpre, accroché de surcroît à deux mètres du sol, nous impose la conscience d'être regardé, ce que Diderot dénonçait comme un travers théâtral⁴¹ et qui trouvait son contre-exemple dans *Le testament d'Eudamidas* de Nicolas Poussin – un tableau où les figures évitent de rencontrer le regard du spectateur⁴². L'art souscrit *de facto* à la forme spectaculaire, puisqu'il attire le regard ou l'attention sur ses objets, en tirant du *kosmos* la construction de cette attirance, de sa majoration. La littérature elle-même ordonne sur la page, alignés ou dispersés, des signes dessinés avec le plus grand soin qui attirent l'attention par leurs différences de caractères, avec une intensité telle que leur spectacle peut parfois entamer le corps du lecteur, comme si les lettres avaient la capacité d'enfoncer leur regard dans le sien, celui, par exemple de *Thomas l'obscur*⁴³. Le spectacle des arts est constamment saisi par son ordonnance qui mobilise l'attention pour penser et convaincre de ses objets.

Les trois procédés n'appartiennent pas en propre aux arts, en particulier à ceux de la scène, mais d'abord à l'exposition de la visibilité et de la parole des uns, à leur figuration, placées sous le regard et le silence des autres. Il n'existe aucun repère historique qui signale l'usage primitif de ces procédés, mais il est certain que le partage qu'ils opèrent fut utile aux toutes premières (dé-)monstrations du pouvoir, dans toute l'étendue des actes par lesquels des individus prennent de l'ascendant sur d'autres.

L'arrangement décoratif appartient à l'art de la persuasion, comme l'accessoire qui majore les effets rhétoriques du pouvoir. Que ce soit le trône du souverain ou la papa-

41 Diderot plaide en effet contre la vulgarité de la relation directe entre le spectateur et l'acteur : «Un ramage opposé à ces vraies voix de la passion, c'est ce que nous appelons des *tirades*. Rien n'est plus applaudi, et de plus mauvais goût. Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide», «Entretiens sur le fils naturel», dans *Œuvres*, tome IV, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 1145.

42 «Si le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau du Poussin?», Diderot, «De la poésie dramatique», dans *Œuvres*, tome IV, *op.cit.*, p. 1342.

43 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, nouvelle version, 1978 (1950).

mobile, la tribune révolutionnaire ou, plus simplement, les bras qui portent l'orateur plus haut que la foule, il s'agit toujours de cliver l'espace et le temps pour engager une visibilité et une parole minoritaires et les exposer au commun. S'il distingue les individus en leur exposition, c'est-à-dire précise leur emplacement à l'écart de l'ordinaire, le décor indique simultanément où et quand ceux-ci sont à percevoir par les autres : depuis quel point de vue, sous quel angle, dans quelle proportion, après quelle attente, pour quelle durée, etc.? Mais aussi combien y sont invités, qui en a le privilège, à quel titre, à quelle distance, etc.? Cela indique que l'apparat décoratif ordonne, organise les formes sensibles en fonction de (ce) qui doit être vu (ou non) dans l'espace commun, de (ce) qui doit ici dominer ou être exclu.

L'ordonnance décorative peut ainsi être comprise comme une *kosmêtikê*⁴⁴, comme l'ornement ou la parure du visible et de la parole, en capacité de majorer leur exposition, de persuader ceux qui y assistent de son bien-fondé et ainsi de donner la convenance, l'harmonie consensuelle aux constructions inégalitaires. La *kosmêtikê* produit l'ajointement de parties disjointes dans l'apparence harmonieuse d'un «monde» qui tente de s'imposer à tous en ordonnant les inégalités qui donnent à chacun sa place, son appartenance figurative, dont on a vu précédemment qu'elle trouvait dans les représentations de l'exclusion son fondement légitime. Ainsi, c'est ici le point important, la convenance de la *kosmêtikê* se doit d'arranger et d'exposer le *bien-fondé* du principe figuratif naturalisé par l'exclusion. C'est en effet l'exclusion qui apporte au commun l'espace naturel, l'unité, qui lui sont nécessaires. Le pupitre de l'orateur, lui-même orné aux couleurs nationales, le rideau de couleur (le bleu républicain, par exemple) sur lequel ce même orateur se détache, le podium dissimulé en mesure de rehausser sa petite taille, poursuivent avec constance la réinscription aveugle de ce principe, c'est-à-dire l'oubli «cosmétique» de ce qui le fonde. L'arrangement convenable produit – à l'envers de la mémoire du fondement, de l'*archê* figurative – l'oubli de l'exclusion en ses excès et, avec elle, l'oubli du principe égalitaire lui-même. On peut dire ainsi que l'art de la parure politique est la forme persuasive de l'oubli, du régime qui enlève aux incompétents toute mémoire et toute possibilité de parole et de visibilité.

44 Selon Michel Casevitz, la *kosmêtikê tekhnê* apparaît pour la première fois chez Platon, dans le *Sophiste* et le *Politique*, dans le sens d'un «art qui concerne l'ornement» ou, selon Chantraine, un «art de la parure». Voir Michel Casevitz, «À la recherche du Kosmos», *op.cit.*, note 60, p.117 et Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2009, sous κόσμος.

L'agencement du *kosmos*, compris dans le sens actif de la structuration d'objets sensibles, nous indique comment prend forme le «partage du sensible» rancièrien, comment s'inscrit l'inégalité dans l'agencement des formes sensibles. Comme le résume Casevitz en conclusion de son étude, le *kosmos* implique simultanément l'ordre convenable, le bon ordre, la fabrication elle-même de cet ordre et la solidité temporelle de sa construction :

[...] qu'il s'agisse d'une armée, d'un guerrier, d'une toilette, d'un animal de bois, d'une cité, d'une classe sociale, etc., l'emploi du mot *kosmos* (ou du verbe *kosmein*) est fondé sur l'idée fondamentale de mise en ordre, organisation, agencement, arrangement. Plus précisément, il y a système, structure faite d'éléments divers qui sont associés; il s'ajoute donc à l'idée d'ordre celles de *fabrication* et aussi d'une certaine permanence⁴⁵.

La permanence du spectacle, celui de la tribune politique par exemple, tient précisément du régime «cosmétique» de l'oubli. L'accessoire ornemental n'est pas seulement la majoration de la parole ou du geste effectués ici et maintenant, il est bien la réaffirmation de l'ordre figuratif, du régime intemporel de l'oubli, en chacune de ses occurrences spectaculaires. La parole ou le geste majorés, construits par l'accessoire, dans la solidarité du figuratif et du représentatif, masque en effet l'inégalité même de son fondement, sa déraison. Le régime amnésique sur lequel repose l'harmonie consensuelle ainsi exposée, lui offre la garantie, l'antidote à toute menace défigurative. La parole ou le geste «cosmétisés» ne sont rien d'autre que l'amnésie de l'événement engagé par la violence de la solidarité inégalitaire. C'est exactement contre cet oubli que l'actionnisme viennois a porté ses actes au cœur du consensus de la re-démocratisation autrichienne. En ce sens, l'actionnisme montre que ce n'est plus au despotisme fasciste que le renouveau démocratique tente de s'arracher⁴⁶, mais au principe égalitaire lui-même. La négation de l'événement archaïque – rituel chez les Spartiates, mais hors calendrier pour les Juifs viennois –, en détournant le regard, l'attention, de sa «scène primitive», fait du spectacle politique un objet purement

45 Michel Casevitz, «À la recherche du Kosmos», *op.cit.*, p.111.

46 Dans son introduction à l'édition française de son enquête conduite et publiée au début des années quatre-vingt-dix, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Danièle Roussel indique que l'actionnisme viennois est «un art qui fera sauter les tonneaux de poudre fasciste empilés sans vergogne ni honte dans l'Autriche de l'après-guerre», *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p.11. S'il est avéré que l'administration autrichienne abritait encore d'anciens nazis à l'époque de sa re-démocratisation, il nous semble que cette persistance ne doit pas masquer la permanence du «refoulement» du principe égalitaire dans toute mise en œuvre démocratique. C'est ainsi que l'actionnisme nous invite à déborder de ses seules circonstances historiques et géographiques, et qu'il questionne encore le contemporain.

amnésique. Le *kosmos* reconduit la politique hors du conflit égalitaire et construit ainsi le non-lieu du principe égalitaire. La «théâtralité politique», le spectacle convenable de ceux qui tentent de convaincre les autres du bien-fondé de leurs discours et des décisions s'y rapportant, indiquent le lieu de l'amnésie de la représentation archaïque qui fait que la communauté assemblée, ici et maintenant, a déjà exclu ceux qui ont été représentés, au fondement de la figuration, comme les agents de la menace défigurative. Mais la solidité temporelle du *kosmos* n'offre qu'une permanence relative, et il s'avère nécessaire de la réaffirmer, en raison de la menace défigurative qui entame la solidarité du figuratif et du représentatif, qui agrandit en toutes occasions les lézardes de l'ordonnance policière. C'est en raison de l'infinitude de la tâche de la *polis* pour l'obtention de la naturalisation de chacun, de son emplacement convenable, que la réitération de la représentation archaïque demeure épisodiquement, mais toujours aussi nécessaire, comme l'aveu de la faiblesse ou de l'illégitimité de son affirmation. C'est sans doute en ces occasions-là, nous le verrons, que la subjectivation cynique saisit la meilleure opportunité de s'engager, de déployer son procès.

Le spectacle désaccordé du clown brussien et du coq diogénien, en parcourant à rebours la représentation exclusive par l'imitation ironique et rusée de l'incompétence, réintroduisent la mémoire de la solidarité archaïque et la menace défigurative de l'exclu. L'impossibilité figurative, ou la disjonction du *kosmos* et de l'*opsis*, viennent exposer hors de toute convenance la violence du partage des compétences et des incompétences, mais ce spectacle ne démontre en aucune façon une quelconque capacité à redistribuer les compétences, à démontrer l'égalité de principe de chacun à chacun. C'est ainsi qu'il faut comprendre que ce spectacle est «acosmétique», qu'il n'est pas construit selon la majoration de son exposition, de son inscription dans l'exposé inégalitaire, et qu'il ne se prête pas davantage à la redistribution du partage policier de la solidarité figurative et représentative. Le silence du spectacle «acosmétique» laisse écouter, hors de la solidarisation policière, le bruissement anarchique des actes d'une subjectivation sans partage.

II

PRÉCARISATION DE L'EXPOSÉ

Il n'est pas inutile de poursuivre ici l'examen de l'ordonnance spectaculaire, telle qu'elle se configure dans quelques œuvres contemporaines, afin de mieux comprendre comment l'impossibilité figurative se définit dans le rapport du *kosmos* à l'*opsis*. Commençons par le *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn qui s'est appliqué à déplacer l'œuvre hors du piège des «caves à rats», non seulement en trouvant dans la banlieue parisienne à renouveler le spectacle des œuvres du Centre Pompidou, mais en sollicitant la participation de la population à cette élaboration. Thomas Hirschhorn obtient du Centre Pompidou le déplacement de vingt de ses chefs-d'œuvre. Plus précisément, le prêt du Centre est consenti, non pas à l'artiste, mais aux Laboratoires d'Aubervilliers qui travaillent en collaboration avec les services sociaux de la Ville⁴⁷. Le Ministère de la culture, au titre de la diffusion des collections du musée⁴⁸, a répondu aussi, plus indirectement, aux attentes des autorités politiques dont on peut citer sans surprise l'intégration des immigrés, la formation des jeunes, la lutte contre le chômage et la délinquance⁴⁹.

La «sculpture sociale»⁵⁰ de la rue Albinet présente la réplique précarisée de ce que toute institution muséale organise aujourd'hui autour de ses expositions, ou plutôt de son exposition : bibliothèque, café-restaurant, débats, conférences, médiations culturelles, ateliers (IV, p.75). L'apparence bricolée d'un «lieu de fortune» donne à l'œuvre d'Hirschhorn sa précarité, comme si elle devait faire écho à celle des habitants, voire l'orner des attributs de la revendication socio-politique, comme le soutiennent avec efficacité et urgence les banderoles, le fléchage, les affichettes et les tracts diffusés à cette occasion dans le quartier, invitant à «venir nombreux» assister aux réunions, à se mobiliser pour le projet

47 Le «Service hygiène et santé» et l'«Office municipal de la jeunesse de la Ville d'Aubervilliers» ont en effet collaboré avec *Les Laboratoires* à la réalisation du projet.

48 C'est l'argument qui figure en préambule de la convention de prêt du 9.04.2004 entre le Centre Pompidou et Les Laboratoires d'Aubervilliers ; convention reproduite dans Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Yvane Chapuis (éd.), Paris, Éditions Xavier Barral et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005, n.p..

49 Voir en particulier les courriers échangés par Les Laboratoires en date du 13.01.2004 avec la Caisse des dépôts et consignations et du 5.04.2004 avec le commissariat de police d'Aubervilliers, *ibidem*, n.p.

50 Hirschhorn se réfère explicitement à cette expression de Joseph Beuys. Voir «Benjamin H. D. Buchloh : an interview with Thomas Hirschhorn», dans Thomas Hirschhorn, *Critical Laboratory, The Writings of Thomas Hirschhorn*, Lisa Lee et Hal Foster (éd.), Cambridge/London, The MIT Press, 2013, p.326-353 (p.332).

ou à se rendre aux activités hebdomadaires du musée. Entre les politiques qui acquiescent au rapport sur investissement et ceux qui sont hantés par l'exclusion culturelle des biens dont ils prennent soin, les habitants anonymes se retrouvent ici pour prêter assistance à l'ornementalité de l'œuvre ou sans avoir rien à y faire, sauf à dépenser sans compter leur temps libre.

Si Hirschhorn se défend de toute adhésion à l'esthétique relationnelle ou participative, de tout activisme⁵¹, son geste suit d'abord le principe de l'ornementation précaire d'un lieu d'accueil, celui des habitants et de leur travail collaboratif, des chef-d'œuvres et de leurs commentaires autorisés⁵², ou encore de productions littéraires encadrées par des écrivains. Le spectacle de la rue Albinet attire le regard sur sa construction même, sur la précarité de son ordonnance, sur la majoration de la forme revendicative et conviviale à laquelle recourent, en d'autres lieux, des occupants illégitimes ou indignés.

L'imitation précarisée de l'ornementation institutionnelle laisse flotter le spectacle dans l'indétermination de ce qui attire le regard et de ceux dont le regard se trouve attiré. La précarisation du *kosmos* désaccorde le partage entre l'objet spectaculaire et le regard du spectateur, elle détruit la rigueur de ce partage, en ouvrant le passage de l'un à l'autre, en multipliant les occasions de ce passage. Il s'avère en effet difficile de distinguer ce qui est donné ici à voir (*qui* et *quoi* ?), dans les allers et retours voyeuristes des amateurs d'art croisant les habitants du quartier, dans le spectacle dédoublé de l'œuvre et des chefs-d'œuvres déplacés. Le spectacle multiple du *Musée Précaire Albinet* est d'abord celui de l'indétermination des relations ordinaires qui distribuent les compétences et les incompétences, celui de l'indétermination de la solidarité du figuratif et du représentatif.

C'est ce qui est – et a toujours été – ma ligne de conduite : créer une forme qui implique l'autre, l'inattendu, le non intéressé, celui qui n'y voit pas d'intérêt, qui implique un voisin, qui implique un inconnu, qui implique un étranger. J'ai toujours voulu travailler pour ce public "non exclusif", c'est un de mes objectifs les plus importants. S'adresser à un public "non exclusif" veut dire se confronter au réel, à l'échec, à l'insuccès, à la cruauté du désintérêt, à l'incommensurabilité d'une situation complexe. Mais c'est aussi inclure ceux qui aiment l'art, les spécialistes, et ceux pour lesquels l'art

51 Voir la correspondance de Thomas Hirschhorn et Jacques Rancière, «Présupposition de l'égalité des intelligences et amour de l'infinitude de la pensée», dans *Opuscule 4*, «Ce qui vient», Raphaële Jeune (éd.), Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, 2010, p.128-135.

52 Parmi les conférenciers qui ont accepté de se déplacer à Aubervilliers pour présenter les œuvres du Mnam figurent Bernard Blistène (inspecteur général au ministère de la culture) et Alison Gingeras (conservatrice au Mnam), Patricia Falguières (historienne de l'art Paris D) et Jacinto Lageiras (professeur des universités).

est important. Mon travail les inclut comme faisant partie de ce public "non exclusif", sans pour autant les cibler particulièrement⁵³.

Alors que le spectacle du *Musée Précaire Albinet* s'adonne exclusivement à son ornementalité «cosmétique», il apparaît paradoxalement «acosmétique», par indifférence à tout résultat. Ce n'est pas l'acte vivant qui vient ici désaccorder le *kosmos* et l'*opsis* dramatiques, contrairement au coq diogénien, mais c'est l'imitation des représentations revendicatives, aux marges de la *polis*, qui évacue le *kosmos* de son spectacle. L'imitation dédouble la représentation du bricolage des «sans-part», elle se réinscrit dans le même non-lieu, en jouant encore de ses inquiétudes. Si les chefs-d'œuvre du *Musée Précaire Albinet*, au dire de l'artiste, manifestent la volonté de changer la vie, leur déplacement reprenant cet espoir⁵⁴, il faut à chaque nouvelle sculpture d'Hirschhorn accumuler et déplacer hors des «caves à rats» un tel ensemble – l'œuvre d'écrivains, de philosophes, de plasticiens –, afin de relever de sa continuelle chute la revendication d'une vie transformée. D'une œuvre à l'autre, la sculpture reprend sa position initiale en reparcourant toujours la même boucle sans en attendre d'autre résultat – à l'image du cinéma de Béla Tarr tel que Rancière en a donné lecture :

Du premier film au dernier, c'est toujours l'histoire d'une promesse déçue, d'un voyage avec retour au point de départ⁵⁵.

Pour qu'il y ait histoire, il faut et il suffit qu'il y ait une promesse d'échapper à la loi de la pluie et de la répétition⁵⁶.

Et il suffit de vouloir faire revenir la mémoire de ce que la permanence du *kosmos* vient continuellement dissimuler : le «partage du sensible». Si la précarisation de l'œuvre disjoint le *kosmos* de l'*opsis*, c'est en s'inscrivant contre l'amnésie de la solidarité figurative et représentative, contre l'oubli de la représentation archaïque. Mais il n'y a ici ni l'imitation comique de l'exclusion, ni l'ironie de son dédoublement imitatif qui brise un instant la so-

53 Thomas Hirschhorn et Jacques Rancière, «Présupposition de l'égalité des intelligences et amour de l'infinitude de la pensée», *op.cit.*, p.133.

54 Voir la note d'intention de l'artiste, datée de février 2003, reproduite en *facsimile* dans Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, *op.cit.*, n.p.

55 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Nantes, Capricci, 2011, p.10.

56 *Ibidem*, p.36.

lidarité inégalitaire dans l'épaisseur d'une matérialité silencieuse et jubilatoire. Le repli de l'œuvre dans la répétition infinie de ses attentes fait du *Musée Précaire Albinet* le spectacle d'une verticalité toujours déçue dans son élan. Cette déception est une forme de résistance appliquée à se désolidariser du partage inégalitaire et de son amnésie, résistance qui se traduit par l'indifférence au résultat que l'œuvre aurait à trouver dans la majoration des effets obtenus par son spectacle. Résister à la persuasion spectaculaire, c'est ainsi retenir l'œuvre de sa finalisation, l'empêcher d'atteindre l'unité à laquelle elle paraissait se vouer en répliquant la totalité institutionnelle du musée. Mais on comprend que ce n'est pas la précarité donnée à cette réplique qui empêche l'œuvre de se finaliser. La précarisation cosmétique du *Musée Précaire Albinet* ne fait que reconduire l'espoir de la transformation de la vie, mais ce qui nous fait reconnaître ici une forme d'impossibilité figurative à s'inscrire dans la solidarité inégalitaire tient bien davantage de la mise en boucle de cette promesse et de sa déception. Nous avons là une première compréhension de la correspondance du désaccord entre le *kosmos* et l'*opsis* avec la désolidarisation du partage figuratif et représentatif. Toutefois, en d'autres œuvres, cette correspondance trouve à s'inscrire plus impérativement dans la forme cynique que nous tentons d'approcher.

La précarité d'une cinquantaine de boules de neige présentées à la vente par David Hammons sur un tapis de couleur étendu devant lui dans une rue new-yorkaise pendant l'hiver 1983, fait écho à la précarité des membres de la communauté noire venus vendre quelques objets de seconde main au même endroit (V, p.76). En sortant des «caves à rats», *Bliz-aard Ball Sale* ré-installe l'artiste à sa place «naturelle» parmi les minorités exclues, en délimitant aussi l'espace et le temps impartis à la production de son œuvre. Ce spectacle minimaliste – la dimension dégressive des boules de neige et le calcul de leur arrangement évoquent en effet la rigueur de l'art minimal – attire le regard en réduisant ironiquement la valeur marchande au moment éphémère de sa transaction, ou en faisant de ces objets sans lendemain l'occasion d'un geste charitable. La précarisation du spectacle offert par Hammons imite ainsi la naturalisation des sans-part dans les marges policières d'un quartier en mutation⁵⁷. La ruse imitative de *Bliz-aard Ball Sale* retient l'œuvre en-deçà de son assimilation figurative ; l'œuvre échappe, dans ce non-lieu de l'art, à la majoration

57 Le *Cooper Square* se situe en effet à la limite de *Manhattan' East Village*, le quartier qui, dans ces années-là, a connu l'arrivée massive de galeries d'art contemporain. Voir Kellie Jones, «The Structure of Myth and the Potency of Magic», dans David Hammons, *Rousing the Rubble*, catalogue d'exposition, Cambridge, Massachusetts/London, The MIT Press, 1991, p.31.

«cosmétique» qui l'identifierait comme telle. C'est là un trait remarquable qui la différencie du *Musée Précaire Albinet*, puisque celui-ci s'appuie clairement sur l'identité d'un lieu dont il s'agit de transformer la vocation. Mais les boules de neige de Hammons échappent aussi à leur identification aux objets de seconde main exposés dans ce milieu «naturel». Et cela les différencie aussi de l'imitation des formes revendicatrices du *Musée Précaire Albinet* et de leur reconnaissance. Ce double défaut d'identité retient alors l'attention des passants en les conduisant, éventuellement, à éveiller la parole de l'artiste ou à comprendre ce défaut par le dialogue. Et c'est bien ce défaut d'identité qui engendre l'impossibilité figurative de *Bliz-aard Ball Sale*. Le spectacle précaire de la vente de boules de neige n'indique aucun sujet, ni aucun objet, convenant non seulement aux attentes de l'art, mais aussi à celles du commerce de rue. Ce défaut est toutefois le produit d'une ruse imitative qui ne se laisse saisir que dans la mesure de son ironie. C'est là précisément la forme de subjectivation «sans partage», indifférente à son impossibilité figurative, telle que nous l'avons déclarée dans l'intitulé de notre recherche. Retenons ainsi que la précarité des boules de neige de Hammons, suspendues à la météorologie de la pauvreté, indique d'abord un désarroi identitaire qui ne fait qu'accentuer la «nature propre» des exclus, en mettant à profit son excès même. On comprend ainsi comment le désaccord avec le partage inégalitaire entre en correspondance avec la disjonction du *kosmos* et de l'*opsis*. Le spectacle donné de la falsification du sujet, d'une forme de subjectivation sans partage, opère toujours en deçà d'une quelconque majoration «cosmétique» ou d'une quelconque affirmation identitaire. Ainsi le spectacle cynique n'est pas seulement *ou kata kosmon*, incorrect, anarchique, mais il est d'abord la mise en défaut de toute revendication ou démonstration identitaire. L'impossibilité figurative des actes affirme en ce sens sa totale incompatibilité avec toute ordonnance spectaculaire, puisque le *kosmos* désigne la place donnée à toute chose, et pour ce qui nous concerne, leur emplacement propre, naturalisé, dans le partage figuratif et représentatif.

III

LA GÉNÉRATION ET LA CORRUPTION DU VIVANT

Le cynisme de la matérialité spectaculaire entendue comme ce qui attire le regard sur le

temps et l'espace de l'acte qui met la matière ou le corps en mouvement⁵⁸, déroge ainsi à toute «cosmétique». Les œuvres de l'*arte povera*, notamment les chevaux de Kounellis déjà évoqués, ont parfois saisi le spectacle de la matière vivante en jouant de l'affrontement brutal avec la force «cosmétique» du lieu défini de l'art. Les *Patate* de Giuseppe Penone cultivées dans un champ du Piémont acheté en 1881 par sa famille, épousant le moule en plâtre des cinq organes des sens de l'artiste, n'appartiennent pas à la préciosité des objets de l'art, mais à la rusticité paysanne⁵⁹. Le moulage s'inspire de la rencontre accidentelle d'une pierre ou d'un déchet enfoui sous la terre et d'un tubercule de pomme de terre en pleine croissance. Il n'est pas le résultat du savoir-faire de l'artisan, graveur ou fondeur d'art, accompagnant après coup le génie artistique. Il se réfère d'abord à la connaissance de la terre et à l'exploitation de son expérience jusqu'à trouver la méthode pour en reproduire le résultat accidentel. L'œuvre est ainsi issue d'un processus maîtrisé en un lieu fort éloigné des «caves à rats» du monde de l'art. L'artiste (il en est probablement l'auteur) prend quelques photos de la récolte (VI, p.77). Ces images documentaires pourraient suffire à attester du résultat ou, complétées par d'autres, à donner l'idée d'une méthode que tout un chacun pourrait évaluer ou traduire en réinterprétant ses données. Toutefois la présentation des cinq objets dans le monde de l'art détermine leur moulage en bronze et leur édition, afin de les présenter sur un décor de pommes de terre ordinaires, entassées directement sur le sol. Les cinq moulages ont ainsi franchi le seuil de la précarité, de la corruption des matières vivantes, pour se donner à une éternité imaginaire, fût-elle engagée, dans l'intention de l'artiste, aux fins d'optimiser la perception de l'écart du vivant et de l'intemporel. L'œuvre est ainsi réduite aux cinq bronzes de petit format et aux instructions de l'artiste en vue de sa présentation en un lieu convenant aux objets de l'art.

De la présentation d'œuvres de l'*arte povera* en provenance de la collection Goetz, au Kunstmuseum de Bâle en 2012 (VII, p.78), c'est l'installation des *Patate* que choisit une journaliste pour rédiger son article⁶⁰. Le passage de la rusticité de l'œuvre, de sa produc-

58 C'est précisément la définition que donne Otto Muehl de la *Materialaktion*, une expression très faiblement restituée en français par «action matérielle».

59 Nous nous référons aux présentations détaillées de cette œuvre dans *Giuseppe Penone*, cat. d'exposition, Hans Albert Peters (éd.), Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1978, «Kartoffeln», p.6-17 et «Les pommes de terre», *Giuseppe Penone. Creuser la mémoire de la boue (Exercice de Sculpture)*, cat. d'exposition, Laurent Busine (éd.), Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1986, p.43-47.

60 Nous reproduisons en annexe, p.275, l'entier de cet article écrit par Karen N. Gerig et publié dans l'édition en ligne de la *Tageswoche* du 4 septembre 2012.

tion au creux de la terre piémontaise au « socle » muséal donne l'occasion à l'auteur de lancer quelques traits d'humour à la principale personne impliquée dans cette ré-installation, le directeur du musée, comme de décrire les aléas d'une présentation impeccable en ce lieu. L'arrangement des cinq moulages de bronze disposés à la surface du tas de pommes de terre fraîches impose de trouver la juste dimension à ce tas, afin qu'il assume sa fonction de « présentoir ». Il en résulte un monticule adossé au mur, dont on a peine à croire qu'il est constitué des trois cents kilos de tubercules mentionnés par le texte, sur lequel se distinguent les cinq petits bronzes pour autant que l'on y porte attention. Le rapport de ces objets discrets à leur décor, bien éloigné de ce que l'on attendait d'un bronze magnifié par son socle, montre le déplacement de leur nature organique, première, dans leur présentoir, le transfert de leur précarité dans le décor de leur majoration spectaculaire. Le socle est ici sujet au flétrissement, à la germination, à la dégradation qui attendaient précisément les cinq modèles avant d'être coulés en bronze. Cela contraindra le musée, comme l'indique encore le texte, à renouveler les tubercules naturels en cours d'exposition, malgré le traitement anti-germinatif qui leur est appliqué.

Ainsi l'attention n'est plus seulement mobilisée par la discrétion des moulages de bronze, mais aussi par la nature organique de leur socle, sa précarisation rustique, et sa quantité surnuméraire. L'œuvre joue le renversement « cosmétique » du spectacle en allers retours, des tubercules précaires à leur moulage pérenne, et des bronzes à la précarisation de leur ornement. La mise en boucle de l'*opsis* et du *kosmos* porte le spectacle des *Patate* à l'indécision de sa figuration exposée et de sa rusticité initiale. L'œuvre ouvre ainsi la ligne qui sépare deux mondes, elle écarte ce qui, d'un côté, se donne entièrement à l'appartenance, à l'identité de l'objet au lieu de l'art comme de son public et, de l'autre, ce qui ne peut qu'être adonné à la rusticité de ceux qui sont exclus de ce lieu. Les *Patate* agrandissent, hypertrophient cette ligne de partage en en faisant l'objet même sur lequel se porte l'attention, le regard.

La génération et la corruption du vivant appartiennent aussi à *Senza titolo* de Giovanni Anselmo qui attache à un bloc de granit une pièce de viande, dans la première version de l'œuvre, et dans la seconde, une laitue fraîche. L'œuvre donne le spectacle de l'opposition entre la fonction édifiante du socle et l'objet dont il est sensé majorer la visibilité (VIII, p.79). La pure ornementalité du socle, son évidence neutralisante qui se doit de séparer l'œuvre de son environnement, fait choir de la dureté de son granit ce qu'il avait à soutenir. La solidité temporelle attendue du *kosmos* cède au flétrissement d'une laitue qui,

après quelques jours, se détache du lien qui la maintenait en place. Anselmo fait appel à l'«énergie» vitale pour expliciter l'introduction du vivant dans ce qui peut souscrire à la *Gestalt* minimaliste de Robert Morris⁶¹ :

Moi, le monde, les choses, la vie, nous sommes placés dans des situations d'énergie et l'essentiel est d'éviter de cristalliser de telles situations en les maintenant ouvertes et vivantes en fonction de nos existences. [...] Il est nécessaire, par exemple, que l'énergie d'une torsion puisse vivre de sa propre force et non à l'intérieur de sa seule forme⁶².

Toutefois le «vitalisme» invoqué par l'artiste peut être lu ici comme le spectacle du renversement «cosmétique» opéré par la génération et la corruption des formes sensibles, la destruction de la fabrication temporelle du *kosmos*, de la permanence attendue, bien éloignée du retour à une pensée cosmogonique. Ces œuvres s'ouvrent au procès décoratif en introduisant la rusticité exclue de la mondanité de l'art. Si l'ornement de l'art fait monde, c'est effectivement par analogie à l'ordre de l'exposition sociale. La déliaison de l'art du principe analogique qui le place dans le miroir de l'exercice de la domination (le «régime représentatif» de Rancière⁶³) s'opère alors, en-dessous, par la rupture du lien structural qui enchâssait la *kosmêtikê* à l'ordre cosmique : la beauté universelle. Mais pour ce qui nous mobilise ici, la mise en œuvre de la matérialité organique de chevaux, de boules de neige, de pommes de terre, de laitues – ou d'un coq déplumé – conduit d'abord à déterminer l'impossibilité figurative de leur spectacle précaire. Ce qui attire le regard est entièrement circonscrit à l'occasion donnée (le *kairos*) de se soustraire à la permanence «cosmétique», en suggérant que le passage de l'œuvre par les actes trouve dans les formes du vivant l'occasion opportune d'arracher le spectacle à son *kosmos*, ce qui trouve confirmation,

61 Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum*, vol.4, n°6, février 1966, repris dans Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts/London, The MIT Press, 1993, p.1-8, traduction de l'américain par Claude Gintz dans Claude Gintz (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p.84-88.

62 «Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere. [...] E' necessario, per esempio, che l'energia di una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sola sua forma», texte publié dans Germano Celant, *Arte povera*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969, p.109. Anselmo fait allusion à *Torsione*, une sculpture constituée d'un cube de béton qui retient un morceau de cuir, alors qu'un manche de bois enroule le cuir et conserve cette torsion en prenant appui sur le mur (reproduction, *idem*, p.113).

63 Pour la définition de ce régime, voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p.28-31.

par exemple, dans l'œuvre des actionnistes viennois. La génération et la corruption du vivant s'inscrivent ainsi de manière privilégiée dans le désaccord du *kosmos* et de l'*opsis* en correspondance avec la dénaturalisation du «partage du sensible», la désolidarisation du figuratif et du représentatif.

IV

L'OCCASION SPECTACULAIRE

Les boules de neige de *Bliz-aard Ball Sale* sont vouées à fondre dans la main de ceux qui les tiennent ou qui voudraient les déplacer, en l'occurrence les sortir d'un marché installé dans le froid hivernal. Elles procèdent sans grand délai à l'effacement de leur spectacle et détournent l'attention sur cette disparition qui se substitue à l'objet sur lequel s'était porté initialement le regard. La dissolution des boules de neige attire le regard sur la corruption du spectacle, la disparition de ce qui avait trouvé une visibilité opportune et précaire. L'acte disparu qui avait su saisir l'occasion (le *kairos*) de générer l'attention engendre encore le spectacle de sa clôture spectaculaire et silencieuse. Car c'est bien le silence que l'action tente de générer, en lui donnant sa pleine visibilité dans l'effacement du spectacle, et c'est bien la corruption du spectacle qui génère ce silence. L'importance de l'occasion opportune dans le processus de désaccord du *kosmos* et de l'*opsis*, telle que la laisse apparaître *Bliz-aard Ball Sale*, un désaccord opéré de surcroît par la matérialité du vivant, trouve dans une anecdote diogénienne à s'exagérer encore. Dion Chrysotome rapporte que Diogène de Sinope discourait sur les actes d'Héraclès parmi le public des Jeux Isthmiques, en précisant que celui-ci avait nettoyé les étables d'Augias de leurs excréments, «un énorme fumier accumulé pendant des dizaines d'années». La conclusion de cette anecdote nous offre alors l'exemple d'un spectacle désaccordé, saisissant l'occasion de trancher le discursif par la matérialité :

Ainsi parlait Diogène, et la foule qui l'entourait prenait un vif plaisir à entendre ses paroles. Mais s'arrêtant, je suppose, à cette dernière image d'Héraclès, il coupa court à ses discours, s'accroupit sur le sol et fit quelque chose de vulgaire⁶⁴.

64 Dion Chrysotome, *VIII^e Discours : Diogène ou De la Vertu*, 29, traduction du grec par Léonce Paquet,

Les excréments viennent ainsi corrompre le spectacle de leur description discursive en imposant le silence spectaculaire de leur matérialité inconvenante. Mieux qu'aucune autre, l'anecdote condense l'ensemble des traits que nous avons jusqu'ici tenté de dégager pour comprendre la politicité des actes engagés à défaire la solidarisation du figuratif et du représentatif, à se donner dans leur impossibilité figurative. Le silence répugnant auquel conduit le geste diogénien indique bien à quel excès il faut recourir pour en imposer la visibilité. Cet excès ne se limite pas à activer le corps propre en ses fonctions naturelles, mais il s'applique aussi à les mobiliser plus efficacement, autrement dit à infléchir ou à multiplier les occasions de s'en saisir. Un juge n'a-t-il pas interrogé Günter Brus sur sa capacité à déféquer en public à la demande?⁶⁵ C'est aussi Cratès qui, en ingurgitant de grandes quantités de fèves, augmente sa capacité corporelle à péter plus fort que nature :

Métroclès de Maronée, frère d'Hipparchia, fut d'abord un élève de Théophraste le Péripatéticien. Celui-ci l'abîma à ce point qu'un jour Métroclès, ayant lâché un pet au beau milieu d'un exercice oratoire, en fut si honteux qu'il s'enferma chez lui, décidé à se laisser mourir de faim. En apprenant cela, Cratès vint le voir, comme on l'avait invité à le faire, et non sans avoir, à dessein, dévoré un plat de fèves; il tenta d'abord de le convaincre en paroles qu'il n'avait commis aucun délit : il aurait en effet été bien étonnant que les gaz ne se soient pas échappés comme le veut la nature. En fin de compte, Cratès se mit à péter à son tour et réconforta ainsi Métroclès en lui fournissant la consolation de l'imitation de son acte. À partir de ce jour, Métroclès se mit à l'école de Cratès et il devint un homme de valeur en philosophie⁶⁶.

L'excès saisissant le corps propre autorise l'imitation agrandie de la représentation dégradante, indigne, de la « naturalité » de Métroclès loin de laquelle Théophraste avait su si bien conduire son élève. Ce que la parole de Cratès échoue à démontrer, l'ironie et la ruse de l'imitation excessive, redoublée, parviennent à l'établir en parcourant à rebours le processus de naturalisation de l'exclusion. L'inconvenance répugnante des excréments de Diogène et Brus, des pets de Cratès ou des vomissures d'Otmar Bauer sur un sexe féminin lors d'une *Materialaktion* d'Otto Muehl⁶⁷, force l'occasion d'inscrire les actes dans leur impos-

dans Léonce Paquet, *Les cyniques grecs*, Ottawa, Les presses de l'université, 1988, p. 203.

65 Cette indication est tirée de « Otto Mühl, artiste actionniste autrichien », entretien réalisé par Jacques Donguy en collaboration avec Danièle Roussel, dans *Multitudes*, n° 1, mars 2000, p. 175-191 : « Brus, qui a chanté l'hymne national en faisant caca sur le drapeau a pris 6 mois. Le procureur Müller a dit : "Vous prétendez que vous faites de l'art, monsieur. Et moi je me demande comment vous pouvez chier juste à la seconde où il faut". » (p. 190-191)

66 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 94, traduction du grec par Léonce Paquet, *op.cit.*, p. 115.

67 À l'occasion d'*Apollo 11, Vaginaaktion* (1969), Otmar Bauer ingurgite en quantité ce qui semble être une

sibilité figurative, comme de désaccorder le spectacle de leur ordonnance. Mais c'est bien cet effort d'agrandir, de dilater la matérialité corporelle qui parvient à écarter, à hypertrophier la limite du partage figuratif et représentatif, à l'ouvrir à une béance silencieuse. La falsification du sujet prend alors le sens très concret d'une falsification de la nature même du corps, ce qui apparaît bien entendu très loin de l'interprétation de l'homme cynique en quête de sa nature essentielle. Cette falsification, occupée ici à produire un déchet corporel, même si elle n'apparaît pas comme telle dans la *Wiener Spaziergang* ou *Bliz-aard Ball Sale*, confirme notre hypothèse d'un échelonnement de l'excès dans les actes cyniques. Cette granulation, si elle est liée comme ici à l'occasion saisie, au *kairos*, d'inscrire les actes dans leur impossibilité figurative, présente en effet la mesure ironique avec laquelle compose le sujet pour se soustraire à la figuration, en surenchérissant avec plus ou moins d'excès sur la représentation, elle-même déjà excessive, de l'exclusion.

V

LE PUBLIC DÉSAGRÉGÉ

Si l'objet spectaculaire des actes cyniques, ce sur quoi le regard est attiré, est d'abord l'impossibilité figurative de ceux-ci, qu'en est-il alors de celui qui regarde cet objet, celui dont le regard est attiré par cette impossibilité figurative? Sans doute le public se trouve-t-il différemment affecté selon l'échelle de l'excès des actes cyniques, mais cet affect ne prédispose en aucun cas la compréhension qu'il peut tirer de ceux-ci. La promenade de la lanterne diogénienne est tout aussi muette que le sont les pets de Cratès, parce que ces actes ne sont jamais finalisés, c'est-à-dire déterminés par un sujet qui en donnerait la leçon. C'est au contraire un sujet falsifié, identifié par ruse à l'excès de l'exclusion qui détermine l'impossibilité de produire par les actes un objet «figuratif». Toutefois, si la compréhension du public de l'impossibilité figurative des actes n'est pas déterminée par l'objet spectaculaire lui-même, elle l'est *a priori* par son agrégation à la solidarisation du partage policier et par sa naturalisation propre à ce partage. C'est bien l'expérience sensible du public qui

compote de fruits avant de se pencher sur le sexe entrouvert d'Uve Schmidt, couchée sur le dos, pour régurgiter cette nourriture en s'enfonçant les doigts dans la gorge.

lui permet de saisir en quoi le spectacle cynique qui mobilise son regard se trouve en impossibilité de figurer dans l'espace commun. On peut alors en inférer que ce qui est affecté par le spectacle cynique, c'est l'agrégation même du public au partage solidaire du figuratif et du représentatif, plutôt que le spectateur en soi. Prenons pour exemple la brève performance de Vito Acconci intitulée *Close*, dans laquelle l'artiste limite son action à enduire de plâtre, d'une seule main, son propre anus⁶⁸. Réalisé en trois minutes devant l'objectif d'une caméra *Super 8*, le spectacle de ses fesses, cadrées de près, ne laisse entrevoir que ce geste. Mais on comprend que la position de son corps, penché en avant ou à quatre pattes, l'oblige à ramener son bras derrière lui, à l'aveugle, pour parvenir en plusieurs fois à plâtrer son orifice d'une bande verticale d'une dizaine de centimètres appliquée, modelée, dans le creux des fesses. La pénibilité de ce travail réalisé à l'envers de soi, sans contrôle visuel, l'épaule, le coude et le poignet en torsion, tourne pourtant son spectacle à l'endroit, face à ceux qui le regardent. On peut gloser sur la relation médiatique de ce programme, de l'obturation du corps propre à l'ouverture de l'objectif, mais il faut en cela écarter le geste et l'image en leur répugnance, délester la performance de l'acte par lequel un corps réduit ses fonctions en mimant cette représentation abrutissante devant «personne». Le public de *Close* ne saurait se prononcer sur cet acte sans comprendre que la répugnance de cette obturation affecte d'abord l'inscription possible du spectacle dans ce qui peut être partagé en commun et, en l'occurrence, ce qui ne peut y prendre place, autrement dit dans ce qui partage cette possibilité et cette impossibilité. L'acte vient insister sur ce qui détermine ce partage, sur ce qui détermine solidairement la figuration du visible et la représentation de l'exclusion du visible. L'œuvre ne dialectise pas ce rapport, mais insiste au contraire sur la solidarité de ses termes, une solidarité déterminée *a priori* et réalisée dans le partage inégalitaire. Si l'acte spectaculaire n'affecte pas le public en lui-même, celui-ci est touché en tant qu'il est agrégé au partage du visible et de l'exclusion. Ce que le public est invité alors à comprendre, c'est le spectacle de la dénaturalisation de ce partage, mais il ne peut le mesurer qu'en saisissant l'ironie du geste, soit la surenchère d'une représentation en elle-même déjà excessive. L'objet d'attraction s'identifie ainsi au spectacle de la désagrégation du public. C'est pourquoi les actes n'affectent pas le public

68 Le texte de l'artiste indique : «Plan serré : mon cul, mon trou du cul. Prendre hors-champ une poignée de plâtre, la ramener vers mon cul et plâtrer mon trou du cul» (*Close-up : my ass, my ass-hole. Reach off-screen and grab a handful of plaster, reach for my ass and stuff my ass-hole with plaster*), dans Vito Acconci, *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano, Edizioni Charta, 2006, p.199.

en lui-même, comme une provocation qui se limiterait à occasionner la nausée du spectateur, à choquer sa moralité ou à lui inspirer le dégoût du partage policier.

Le passage par les actes interrompt brièvement la solidarité de l'exclusion en prêtant à la répugnance des œuvres cyniques la capacité de s'adresser à «personne», c'est-à-dire de s'ouvrir au grand nombre déterminé *a priori* par son incompetence. Le spectacle qui conduit la ruse cynique à son acmé, à l'abrutissement optimum de la représentation, démontre, à ceux dont le regard se trouve attiré, l'écart ironique qu'implique la jubilation de sa matérialité répugnante. L'ironie cynique distend la solidarité policière en générant le lieu d'une subjectivation circonstancielle dans lequel «personne» n'est tenu de figurer, ni d'être représenté, hors de toute théâtralité. Si le public est désagrégé au creux de la solidarité désaccordée, il ne reste de sa nomination que ce qui a disparu de la «scène» policière, c'est-à-dire «personne». Le public cynique est cette absence de la «personne» du lieu de sa figuration ou de sa représentation, comme du lieu de sa subjectivation. C'est bien davantage qu'une énième variante du dispositif théâtral, décliné dans tous les registres de l'activité humaine, c'est la fracture de ce dispositif qui construit toujours le spectacle, son *kosmos*, en saisissant le public à l'intérieur de la relation solidaire du «partage du sensible». Il ne s'agit plus de faire participer le public au spectacle en l'invitant à une expérience émancipatrice, ni de soumettre à son attention la distance réflexive se prêtant à une pratique tout aussi émancipatrice⁶⁹, mais d'interrompre la relation qui ordonne le public au spectacle, qui compte les spectateurs, au lieu de les désagréger pour les rendre à «personne», au grand nombre désintéressé.

L'intitulé de la rétrospective de Marina Abramovic en 2010, *The Artist is Present*, est aussi celui de la performance de plus de sept cents heures qu'elle réalise chaque jour dans le vaste atrium du deuxième étage du MoMa pendant cette exposition (IX, p.80)⁷⁰. Les spectateurs décidés à franchir le rectangle tracé au sol pour s'asseoir l'un après l'autre sur une chaise en face de l'artiste endurent l'échange, les yeux dans les yeux, auquel seule Abramovic s'est entraînée à résister. L'artiste est à la fois le guide qui conduit le spectateur à cette expérience et le pédagogue qui l'instruit de ses limites. L'encadrement de l'activité perceptive, portée à des fins pédagogiques, forge le spectacle de l'œuvre comme l'invi-

69 Nous citons ici les deux dispositifs que Rancière identifie au théâtre de Brecht et d'Artaud, voir «Le spectateur émancipé», dans Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.12.

70 Voir Marina Abramovic, *The Artist is Present*, catalogue d'exposition, Klaus Biesenbach (éd.), New York, The Museum of Modern Art, 2010, p.204-208.

tation à découvrir les bienfaits du pouvoir que le maître a su acquérir et auquel chacun se voit soumis. L'expérience perceptive ne vise plus à valider une hypothèse, à vérifier la performance de sa bonne ordonnance, elle démontre l'incapacité du sujet à l'endurer, elle anticipe l'abandon du spectateur, tel l'aveu obtenu sous la contrainte. L'œuvre a pris le soin d'enregistrer la preuve des arrivées et des départs des incompetents sous la forme d'une photographie des quelques mille cinq cents visiteurs, accompagnée de la mesure minutée démontrant leur endurance toujours inférieure à celle du maître⁷¹.

Le spectacle de la présence de l'artiste force l'imposition d'un ordre dont chacun se voit invariablement exclu. Autour de la figure d'Abramovic, triomphant de l'aliénation sociale, se reconstruit le *kosmos*, dominé par son héroïsme salvateur, l'ordonnance retrouvée dans laquelle chacun devrait prendre place en pleine possession de son authenticité. L'ordre construit par la performance s'affirme négativement par la représentation dégradante de son public, selon le principe qui prévaut dans l'archaïsme des figurations inégalitaires. Si l'on peut parler d'excès à propos des œuvres d'Abramovic, il est dans le retour sans amnésie au fondement de ce principe ; il est contenu dans la seule illustration de la monstruosité que recouvre l'oubli, dans le choc qui doit produire la prise de conscience de chacun face au *kosmos*. La « présence » de l'artiste dirige ici un « théâtre des opérations », mais elle apparaît tout autre dans la performance intitulée *Relation in Movement*, réalisée avec Ulay, sur une esplanade du Palais de Tokyo lors de la dixième biennale de Paris en 1977 (X, p.81)⁷². Les deux artistes tournent en cercle au volant d'une fourgonnette Citroën, pendant seize heures, en ne laissant, le jour d'après, que les traces noirâtres des pneus sur le sol. La géométrie du tracé, la temporalité scandée par Abramovic au passage de chaque cercle, verrouillent la relation intersubjective du couple dans la répétition invariable de leur acte. La « présence » des artistes, non seulement se dépersonnalise, mais elle n'attend « personne », elle se détache de toute attention à son spectacle, défini, pourtant, par l'attraction de son objet. Le public sans personne paraît alors donner un sens nouveau

71 Voir Marco Anelli, *Portraits in the Presence of Marina Abramovic*, Bologna, Damiani, 2012.

72 La description de la performance indique : « Relation en mouvement / Dans un espace choisi / Ulay / Je conduis le bus en formant un cercle sans durée définie / Marina Abramovic / Je suis assise dans le bus, en suivant un cercle sans durée définie, annonçant dans un mégaphone le nombre de cercles parcourus » (*Relation in movement / In a choosen place / Ulay / I am driving the car for an indefinite time in a circle / Marian Abramovic / I am sitting in the car, moving for an indefinite time in a circle, announcing the number of circles by megaphone*), dans Marina Abramovic/Ulay, Ulay/Marina Abramovic, *Relation Work and Detour*, Amsterdam, édité à compte d'auteur, 1980, p.62.

au spectacle. On peut dès lors envisager ce qui attire le regard ou l'attention sur un objet indépendamment de toute «présence», dans le seul écart produit par cet objet vis-à-vis des objets ordinaires, placés dans l'ordre consensuel de la solidarité figurative et représentative. La production de cet objet spectaculaire ne dépend ni d'une personne, ni d'aucun public, puisqu'elle fait œuvre de dépersonnalisation en s'arrachant à l'ordonnance du sensible, au partage policier de l'inclusion et de l'exclusion. La désagrégation des personnes en «personne» marque la corruption de l'ontologie théâtrale qui accorde la présence des uns et des autres à la finalité du spectacle. La théâtralité à laquelle on a cessé de mesurer, d'identifier, les formes performatives de l'art se voit désavouée, mise hors-jeu par les actes de dépersonnalisation, de dénaturalisation portés au «partage du sensible».

VI

L'OBLIGATION THÉÂTRALE

Depuis le *minimal art*, et la critique virulente de Michael Fried, la théâtralité paraît obliger la relation de l'œuvre et du spectateur, comme si le spectacle, sitôt qu'il déploie ses effets dans l'espace et le temps, devait nécessairement lui appartenir. Or cela présuppose que l'œuvre et le public soient agrégés, non pas l'un à l'autre, mais à la naturalisation du «partage du sensible». Et c'est précisément en leur puissance dénaturisante, désagrégeante, que les actes cyniques mettent hors-jeu la théâtralité de leur spectacle. Tant qu'il reste nécessaire de soumettre la relation au spectateur à l'obligation théâtrale, le spectacle de l'œuvre reste engagé dans la pédagogie qui retourne toute intention émancipatrice en exercice de la domination – ce que Rancière décrit comme les «paradoxes de l'art politique»⁷³.

Cette nécessité s'est d'abord accrochée, chez Fried, à la dénonciation de la théâtralité telle qu'elle lui apparaissait dans la pratique discursive des artistes minimalistes. Les *Notes on Sculpture* de Robert Morris indiquent précisément comment la rupture de l'œuvre minimaliste vient construire une situation spatiale qui ordonne la perception de ses objets

73 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 56.

dans la durée :

[...] l'expérience de l'œuvre se fait nécessairement dans le temps. [...] Certaines de ces œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets sont vues. L'objet lui-même est soigneusement placé dans ces nouvelles conditions, pour n'être plus qu'un des termes de la relation. [...] Mais ce qui importe à présent, c'est de parvenir à un contrôle accru de la situation tout entière et/ou à une meilleure coordination. Ce contrôle est nécessaire, si l'on veut que les variables objet, lumière, espace et corps humains, puissent fonctionner⁷⁴.

Ce qui doit fonctionner ici, c'est l'ordonnance des relations entre les éléments qui composent le spectacle minimaliste. Ce principe identifie le minimalisme à un pur *kosmos*, une ordonnance spectaculaire qui ne majore rien d'autre, apparemment, que l'activité des facultés perceptives qu'elle autorise.

Mais quel rapport la temporalité de l'activité perceptive a-t-elle ici avec la permanence que l'ordre du *kosmos* est censé produire? Si l'œuvre minimaliste doit stabiliser, maîtriser les relations internes de l'œuvre, c'est aux fins de laisser à la contemplation spectaculaire le soin de percevoir «librement» les changements qui affectent ces relations. L'encadrement strict de l'activité perceptive, qui fut aussi celui du regard de Monet porté sur des meules de foin ou sur la cathédrale de Rouen, ou encore celui de Dürer sur un corps féminin étendu devant son portillon, s'efforce de réduire les variables qui pourraient affecter son résultat. Cette rigueur nous laisse penser l'encadrement de l'activité perceptive comme le protocole d'une expérience dont on attend de ses résultats la validation de l'hypothèse. Ce qui doit être validé, c'est la faisabilité du passage des effets de lumière aux vibrations de la pâte colorée ou du passage de la tridimensionnalité à la surface plane de l'image, de la chose observée à l'illusion tridimensionnelle. Ce qui est nouveau dans l'expérience minimaliste, c'est le fait de placer le spectateur à l'intérieur du dispositif, d'en faire le sujet de celle-ci. Ce qui doit être validé, c'est l'hypothèse que l'activité perceptive du public suffit à générer l'œuvre d'art. Mais on peut dire aussi que le sujet de l'expérience specta-

74 «The experience of the work necessarily exists in time. [...] Some of the new work has expanded the terms of sculpture by a more emphatic focusing on the very conditions under which certain kinds of objects are seen. The object itself is carefully placed in these new conditions to be one of the terms. [...] But the concerns now are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, and body are to function», Robert Morris, «Notes on sculpture, Part II», dans *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, op.cit., p. 17, traduction de l'américain par Claude Gintz dans Claude Gintz (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.90.

culaire apporte la preuve de la fonctionnalité de l'ordre dans lequel il s'est inséré ou se trouve inclus. Il s'agit alors d'authentifier la performance du *kosmos*, comme si le résultat de l'expérience n'apportait que la validation d'une construction bien ordonnée, autrement dit convenant à sa raison première.

Il est remarquable, pour l'élaboration de notre propos, que la critique la plus virulente de l'art minimal, celle de Michael Fried, ait pris le soin d'éviter de reconstruire son protocole expérimental au profit de sa déqualification au nom d'une «théâtralité» inspirée par la pensée critique de Diderot⁷⁵. Ce raccourci nous laisserait penser que le *kosmos* théâtral se place pour Michael Fried dans un rapport analogue à la modélisation de l'expérience qui fait du spectateur un corps soumis à l'impératif de celle-ci, de son résultat escompté. Si le stimulus porte à rire, il faut que le spectateur en apporte la preuve, sans quoi la pièce est mauvaise, mais c'est surtout la mise en œuvre spectaculaire, son *kosmos*, qui se voit échouer à livrer le spectateur à l'évidence du rire, tel qu'il est posé par le texte. Le spectateur aurait ainsi perdu sa «libre» faculté perceptive. La subjectivité, placée sous la gouvernance du *kosmos*, ne serait plus sollicitée qu'en soutien de la convenance figurative et, pour faire vite, au consensus de l'exposition dont le principe même, nous l'avons vu, est l'amnésie du partage archaïque entre figuration inclusive et représentation exclusive.

Pour la critique friedienne, le mal absolu apparaît dans la séduction sans retenue du public populaire – ce que Greenberg avait déjà défini comme le *kitsch* : «un succédané de culture [...] destiné à une population insensible aux valeurs culturelles authentiques»⁷⁶. S'il faut défendre les valeurs du modernisme contre le mauvais goût dont se rassasient les incompetents, c'est sous la menace portées par les textes théoriques des artistes minimalistes. Leur attaque frontale force l'aveu des présupposés élitaires déjà véhiculés par la pensée de Clement Greenberg. L'intérêt que présente la contre-offensive friedienne, dans la maladie de sa construction⁷⁷, portée à hauteur de la violence du texte minimaliste, est de recourir à la critique d'une «théâtralité» décadente placée sous la paternité de Diderot. S'il s'agit pour Diderot, en son temps, de renouveler la poétique théâtrale, en élargissant

75 Sur cette inspiration, voir Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990 et «De l'antithéâtralité», dans *Contre la théâtralité*, Gallimard, 2007, p.141-188.

76 Clement Greenberg, «Avant-Garde et Kitsch», dans *Art et culture*, traduction de l'américain par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p.16.

77 Voir l'analyse de Georges Didi-Huberman, «Le dilemme du visible», dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992, en particulier p.44-48.

les principes aristotéliens, c'est encore au bénéfice de la fable, du « plan », de l'« esquisse », mis en demeure de stimuler l'« intérêt » du public⁷⁸. L'ennemi de cette stimulation se trouve dans la flatterie du public, la vulgarité de l'adresse qui cherche son adhésion bruyante, celle qui s'obtient par la caresse du gros animal populaire pour lui extirper son consentement bruyant, ce à quoi, selon Platon, excellaient les sophistes⁷⁹. C'est cela que mobilise la critique friedienne, au nom de la théâtralité minimaliste :

Le tableau [...] deviendrait “un théâtre”; c'est-à-dire une construction artificielle où le désir de faire impression sur le spectateur et de solliciter des applaudissements détruit les éléments de persuasion et gêne l'illusion. [...] Si l'on réformait le théâtre conformément aux propositions des *Entretiens* et du *Discours*, les peintres seraient vraisemblablement en mesure de s'inspirer de la scène sans se condamner à la médiocrité ou à pis encore. Diderot [...], dans ses écrits sur la peinture, [...] prit le terme de théâtral (impliquant la conscience d'être regardé) pour un synonyme de celui de fausseté⁸⁰.

La « fausseté » induite par la « conscience d'être regardé » se réfère, chez Diderot, à l'annulation de l'intérêt du spectateur. La mobilisation de cet intérêt est entièrement soumise à la connaissance qui lui est donnée de la fable, de la trame dans laquelle s'inscrit l'action, du jeu qui laisse le public dans l'attente du dénouement des péripéties et des reconnaissances. Si l'acteur se préoccupe du public, transforme son jeu sous son emprise ou, pire, s'adresse à lui, il interrompt alors le cours de la fable et brise l'intérêt qui mobilisait les spectateurs. Diderot préconise ainsi aux poètes et aux acteurs :

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas⁸¹.

Et l'on pourrait suggérer d'inviter à son tour le public à regarder le spectacle sans penser à l'acteur, comme s'il n'existait pas en cette qualité, à regarder le spectacle comme si le rideau n'avait plus à redescendre. Les émotions générées par le spectacle dépendent de l'aptitude imaginative de chacun (poète, acteur, public) à transposer celui-ci en « représentation sensible », selon les mots de Diderot.

78 Denis Diderot, « De la poésie dramatique », *op.cit.*, p.1305-1310.

79 Platon, *République*, VI, 493.

80 Michael Fried, *La place du spectateur*, *op.cit.*, p.104. Il s'agit des « Entretiens sur le fils naturel » et « De la poésie dramatique » de Diderot.

81 Denis Diderot, « De la poésie dramatique », *op.cit.*, p.1310.

L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide, dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie⁸².

Toute occasion de s'attacher à la matérialité du spectacle brise la progression vers la «représentation sensible», le «repos de la raison»⁸³, qui placent les êtres doués d'imagination dans la convenance de leur nature. Le spectacle théâtral (ou pictural) invite à la «promenade»⁸⁴ morale, puisqu'elle est l'occasion de péripéties et de reconnaissances par lesquelles se raffermir la moralité de chacun, pour autant qu'il en possède la compétence. La «théâtralité» que reproche Fried aux œuvres minimalistes désigne ainsi une régression morale des arts, l'incompétence des artistes à donner à leurs œuvres la qualité d'une «représentation sensible». La matérialité de leur spectacle conjointe à l'attention portée au public viennent identifier ce dernier au «gros animal» populaire, identifier la vulgarité de l'art au non-art⁸⁵. Ce que vient établir le mot «théâtralité» vise, d'une part, à anoblir l'œuvre d'art, d'autre part à désigner l'indifférenciation du public comme s'il ne pouvait s'agir là que de la communion dégoûtante du peuple incompetent à juger «de la qualité et de la valeur». La théâtralité qualifie ainsi la vulgarité du spectacle offert par le public lui-même lorsqu'il franchit la distance à laquelle l'œuvre se devait de le tenir. Le peuple affiche son incompetence à figurer, à prendre place, parmi ceux qui ont le temps de profiter des «promenades» du modernisme. S'il est vrai que Fried pousse la pensée minimaliste à avouer ses contradictions⁸⁶, il apparaît aussi que sa critique de la théâtralité réengage l'antique hiérarchisation du public – ce que Rancière nomme le «régime représentatif» des arts. Mais la théâtralité négative de Fried n'empêche pas la phénoménologie minimaliste de précéder, dans l'interprétation historique, le développement de la performance, comme l'affirme

82 *Ibidem*, p.1299.

83 *Idem*.

84 À plusieurs reprises, Diderot qualifie ainsi l'intérêt généré par l'œuvre, par exemple : «Prenons deux comédies, l'une dans le genre sérieux, et l'autre dans le genre gai; formons-en, scène à scène, deux galeries de tableaux; et voyons celle où nous nous promènerons le plus longtemps et le plus volontiers; où nous éprouverons les sensations les plus fortes et les plus agréables; et où nous serons le plus pressés de retourner», «De la poésie dramatique», *op.cit.*, p.1282.

85 Cette déqualification, avant d'être reprise par Fried, appartient encore à Clement Greenberg; voir «Recentness of Sculpture», dans Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1995, p.185.

86 Voir Georges Didi-Huberman, «Le dilemme du visible», *op.cit.*, p.45-48.

cet intitulé de Thierry de Duve «Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre» :

Je partirai du constat le plus banal qui soit : la performance est un art de l'*ici* et du *maintenant*, elle implique la co-présence, en espace-temps réel, du *performer* et de son public. Ce trait, qu'elle partage avec le théâtre, suffit à la distinguer de la peinture et de la sculpture où l'artiste «se présente» à son public par la médiation d'un objet. La *présence* peut donc être dite un trait pertinent dans l'apparition du phénomène-performance, tel qu'il est issu d'une pratique de peintres et de sculpteurs⁸⁷.

Cette évidence théâtrale trace la généalogie des actes performatifs et des avant-gardes historiques (comme, en son temps, le stoïcisme avait eu besoin d'épurer le scandale cynique pour atteindre son enracinement socratique) : il ne s'agit pas de penser le tranchant qui détache l'action de toute forme théâtrale, mais de comprendre cette césure dans le développement contemporain, fût-il radical, du tournant dadaïste ou du drame poétique et révolutionnaire. Il faut dégraisser les actes de leur répugnance pour défendre leur légitimité artistique et les négocier à leur place, ou sur place. La théâtralité convient à l'ontologie de la performance en ajustant le bon rapport de l'œuvre au spectateur, la juste distance pédagogique à laisser œuvrer indéfiniment. C'est ainsi que l'occasion dont l'action se saisit pour trancher toute appartenance théâtrale est par avance neutralisée, historicisée. Les performances d'Acconci, d'Oppenheim, de Nauman, de Burden, ou celles de McCarthy et Kelley, ou encore celles des actionnistes viennois, invitent à penser le spectacle de leurs actes en rupture avec toute relation pédagogique configurant *a priori* la place du spectateur. Le spectacle de «personne» sort le public de la logique participative ou distante qui a marqué les réformes théâtrales, mais aussi de la sémiotique qui, avec Barthes, définit la théâtralité comme le «théâtre moins le texte»⁸⁸ ou qui, après Artaud, voit dans l'émancipation du texte et dans le jeu des signes le retour à l'essentialité théâtrale⁸⁹.

87 Thierry de Duve, *Essais datés I*, Éditions de la Différence, 1987, p.160.

88 Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», dans *Œuvres complètes*, vol.II, Paris, Seuil, 2002, p.304-310 (p.304).

89 Voir l'étude de Patricia Falguières, «Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle», dans Jean-Pierre Criqui (éd.), *Questions d'histoire de l'art*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p.54-80.



IV. Thomas Hirschhorn, *Le Musée Précaire Albinet*, 2004, Les Laboratoires d'Aubervillier.



V. David Hammons, *Bliz-aard Ball Sale*, 1983, tapis, boules de neige. New York, Cooper Square. Photo Dawoud Bey.



VI. Giuseppe Penone, *Patate*, 1977, photographies de la récolte des pommes de terre.



VII. Giuseppe Penone, *Patate*, 1977, installation au Kunstmuseum de Bâle en 2012. München, Sammlung Goetz.



VIII. Giovanni Anselmo, *Sans titre*, 1968, granit, laitue, fil de cuivre, 70 x 23 x 37 cm. Paris, Centre Pompidou.



IX. Marina Abramovic, *The artist is present*, du 14 mars au 31 mai 2010, performance, New York, Museum of Modern Art. Photographie prise lors du dernier jour



X. Marina Abramovic et Ulay, *Relation in movement*, septembre 1977, performance, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Film Super 8, transféré sur DVD, 13:21 min., noir/blanc, sonorisé. Vue de l'exposition «Number One : Destroy, she said, Julia Stoschek Collection», Düsseldorf, 18 juin 2007 – 2 août 2008.

CHAPITRE III

L'exposé documentaire

I

LE SECOURS ANECDOTIQUE ET L'INDIFFÉRENCE

Comme nombre d'anecdotes diogéniennes rapportées par Diogène Laërce, il faut relever que l'argument qui conclut le récit de l'acte en donne l'explication ou en précise le sens. Questionné sur ce qu'il cherche une lanterne à la main, Diogène répond : «Je cherche un homme (*anthrôpon*)»⁹⁰ – une réponse qui retourne la question à son auteur, à la manière socratique, en l'interrogeant à son tour sur le propre de «cet» homme⁹¹. C'est ce supplément de parole qui opère la figuration de l'acte dans l'exposé philosophique. Quelques mots suffisent en effet à replacer le geste diogénien dans une filiation stoïcienne⁹², tout en contournant la rigueur du partage des capacités platoniciennes. Toutefois l'impossibilité figurative de l'acte reste intacte sans qu'il soit nécessaire de légiférer sur l'authenticité de la parole qui en est rapportée *a posteriori*, sur l'instrumentalisation de l'acte au profit de sa naturalisation dans une filiation philosophique. Notre interrogation de l'impossibilité figurative d'œuvres performatives de l'art se confronte à une difficulté

90 La question n'apparaît pas dans le texte de Diogène Laërce, mais elle est induite par le commentaire de son acte : «Ayant allumé une lanterne en plein jour, il dit : "Je cherche un homme"», traduction du grec de M.-O. Goulet-Cazé, dans Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, Le livre de poche, 1999, p.718.

91 M.-O. Goulet-Cazé soulignant que le texte prête à discussion (faut-il lire la recherche de «l'homme» ou d'«un homme»?) tranche pour le particulier au détriment de l'idéal, voir *ibidem*, note 8.

92 Comme l'a montré M.-O. Goulet-Cazé, les stoïciens, afin d'établir leur filiation à la philosophie socratique, devaient passer par le cynisme et démontrer que la «voie courte» empruntée par les actes possédait un *logos* à l'égal de toute philosophie. Voir Marie-Odile Goulet-Cazé, *Les Kynica du stoïcisme*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2003, p.113-114.

très similaire, puisque la documentation des actes les restitue régulièrement à leur exposé figuratif. L'entrée et la sortie des «caves à rats», la soustraction de l'œuvre à son lieu de qualification, à son économie, à ce qui contribuait à la construire, à l'ordonner, à la commenter, son détachement de la vie ordinaire, ou sa donation à «personne», son anonymat, promettent l'œuvre au spectacle de sa complète disparition, malgré l'intense matérialité qui l'a traversée «par les actes». Ainsi, paradoxalement, cette matérialité en excès se dissout silencieusement dans l'immatérialité du souvenir avant de prendre parole dans le rapport de «n'importe qui», d'être ressaisie ou redistribuée, en cascade, dans la convenance d'un discours et d'une théâtralité prête à renseigner l'attention de son public. Le tas d'excréments laissé par Diogène aux jeux isthmiques s'est dissout en son récit anecdotique, comme le jet d'urine de David Hammons sur la sculpture monumentale *T.W.U.* (1980-81) de Richard Serra, un an après qu'elle a été dressée à l'entrée d'une bouche de métro sur Franklin Street à Manhattan, ne conserve de sa matérialité qu'une mémoire photographique ouverte à sa prise en charge interprétative (XI, p.111). *Pissed off* (1981) paraît ainsi, malicieusement, ne prendre sa consistance artistique qu'à la faveur des quelques images prises sur le vif par l'ami de David Hammons, le photographe Dawoud Bey, qui invitent à conjecturer sur le spectacle : est-ce la photographie qui le génère ou est-ce l'image documentaire qui le restitue? L'ambiguïté du récit ou de l'image, parce qu'elle produit ses effets à partir de la dématérialisation des actes, se trouve toujours bien en deçà d'une traduction, d'un passage d'un langage à l'autre, en deçà de la re-production de l'œuvre, de la capacité de trouer l'écran d'un langage étranger. La photographie vient encore au secours de *Shoe Tree*, une œuvre de Hammons réalisée au même endroit, tout aussi inautorisée que *Pissed off*, documentée par le même photographe. L'image montre vingt-cinq paires de basket nouées l'une à l'autre par leurs lacets pour être placées, à plus de dix mètres de hauteur, à cheval sur le tranchant des trois plaques d'acier de *T.W.U.* (XII, p.112). On ne sait d'où viennent ces paires de basket, ni comment l'artiste a réussi à les accrocher à une telle hauteur, ni dans quel délai elles ont été enlevées par les autorités. L'image n'en donne pas le détail, soit que les photographies restent inédites, soit que le photographe ait délaissé son appareil au profit de la seule contemplation du spectacle. Le défaut documentaire n'empêche pas – faut-il le souligner? – de conjecturer sur et dans le silence de l'œuvre.

La documentation du geste se fait parfois beaucoup précise. Une seule photographie donne le récit de l'empreinte éphémère de *A Line Made by Walking* réalisée par Richard Long en 1967 dans un pré, sur le trajet entre la Saint Martin's School of Art de Londres,

où il était encore étudiant, et son domicile à Bristol (XIII, p.113). C'est l'artiste lui-même qui ordonne ici le récit de la matérialité disparue de son acte et l'arrangement entre titre et image commente aussi l'occasion dont l'acte s'est saisi avec à propos (XIII, p.113). Il s'agit sans doute de contrôler l'anecdote, ce qu'elle rapporte, avant que « n'importe qui » en fasse le récit à sa guise, il s'agit de la placer là où aurait dû figurer l'œuvre elle-même, de l'exposer à sa place convenante. La perfection de ce travail fait parfois hésiter sur la nature même de l'œuvre :

[...] une des questions les plus pressantes soulevée par la rencontre d'un spectateur contemporain avec une œuvre telle que *A Line Made by Walking* de Long : l'art tient-il (tenait-il) dans la marche, dans la ligne réalisée en marchant, ou dans la photographie réalisée de la ligne faite en marchant⁹³?

Toutefois la question est mal posée. Partons de la différence qui apparaît entre l'image de Hammons pissant contre la sculpture de Serra et celle de Long montrant de l'herbe piétinée après le passage de ses pieds. Peut-être aurait-il suffi de conserver l'image d'une trace d'urine sur le monument public de Serra pour signifier le geste, comme la photographie de Long se dispense de montrer le corps de l'artiste en acte pour ne s'occuper que du résultat, de la finalisation du geste? Mais le photographe Dawoud Bey qui accompagne Hammons choisit au contraire de saisir l'acte en son effectuation, en son instantanéité, dans la tension du risque policier que suppose l'impossibilité figurative du geste, tel le risque pris par le clown de la *Wiener Spaziergang*. L'objet documentaire de Hammons et celui de Long appartiennent ainsi à une temporalité très différente, une temporalité qui laisserait à la subjectivité du spectateur l'avantage de reconstruire le geste de Long « à son image », de le comprendre dans sa propre expérience sensible, alors que l'instantané des quelques photographies de *Pissed off* n'autoriserait en rien cette subjectivité. On peut ajouter encore que ces photographies saisies « sur le vif », comme celles de la *Wiener Spaziergang*, serviraient parfaitement à illustrer le commentaire des faits divers de n'importe quel quotidien. Mais c'est précisément ce manque de différenciation, ou cette indifférence documentaire de l'acte, qui s'oppose à l'ordonnance très précise de l'œuvre de Richard Long. La documentation de *A Line Made by Walking* construit en effet le *kosmos* à l'intérieur duquel l'œuvre

93 «[...] one of the most urgent questions triggered by the encounter of a contemporary viewer with a work such Long's *A Line Made by Walking* : is (was) the art in the walking, in the line made by walking, or in the photograph made of the line made by walking?», Dieter Roelstraete, *Richard Long. A Line Made by Walking*, Londres, Afterall Books, 2010, p.3.

doit apparaître en se prêtant à interprétation. La question n'est pas de distinguer l'acte de son image, mais de comprendre que l'acte inscrit volontairement les limites de son interprétation. Les images de *Pissed off* ou de *Shoe Tree*, parce qu'elles ne font pas la différence avec le témoignage du fait divers, montrent au contraire qu'elles accompagnent ou s'identifient à cette représentation dénonciatrice de ce qui ne peut appartenir à l'ordonnance de l'espace commun. La photographie d'une trace d'urine y parviendrait bien moins que l'image d'un noir pissant sur un monument public. La documentation des actes de Hammons suit ainsi le même processus imitatif de la représentation, tel que l'acte lui-même l'a indiqué, en surenchérissant sur le témoignage de l'exclusion. Cela explique l'aplatissement de l'image sur cette seule fonction, à l'opposé de l'ouverture interprétative du travail documentaire de Long. C'est l'ironie d'un geste que seuls les sans-abri se trouvent dans l'obligation d'accomplir, exposés quotidiennement à la représentation qui les met hors-la-loi, une représentation qui se répète dans la dénonciation d'un fait divers verrouillant toute autre interprétation. Comme les vents de Cratès, en leur prolixité, n'avaient pas à offrir autre chose que leur pétarade au récit anecdotique, à imiter autre chose que la représentation qui les excluait *a priori* de l'espace commun, le jet d'urine de Hammons ne pouvait trouver meilleure illustration que celle des dénonciations médiatiques. La documentation des actes cyniques trouverait ainsi son modèle dans l'ironie de l'accentuation de ces représentations imagées. C'est l'occasion d'une indifférence documentaire, non pas majorée par l'ordonnance seconde du spectacle des actes, théâtralisée, mais générée ou fidèle à l'excès d'un processus de subjectivation «sans partage». Et cela infère la désagrégation du public qui n'est plus informé de la place qu'il doit tenir ou conquérir contre la solidarité inégalitaire, mais qui est au contraire délié du témoignage de ce partage par l'ironie documentaire succédant à la ruse imitative de l'acte.

L'indifférence cynique, l'*adiaphora*, se définit ici à la fois par la ruse imitative des actes qui miment la représentation dégradante des sans-part, par l'ironie de cette ruse qui fait croire à l'identité de l'acte à son exclusion *a priori*. Si l'indifférence participe ainsi pleinement à la subjectivation cynique, il faut souligner que la répugnance des actes, leur impudeur, ne vient en aucune façon lui prêter sa justification, comme les stoïciens l'ont interprété, en donnant à l'*adiaphora* le sens de la licence dont s'autorise l'individu

en se permettant de tout commettre au mépris de l'opinion publique⁹⁴. C'est d'abord en sa puissance imitative que la répugnance occupe les gestes, mais aussi parce qu'elle relève *a priori* de la «naturalité» de l'exclu en sa représentation. L'indifférence des actes à la *doxa* ne signifie aucunement que leur impudeur s'exprime aux fins de provoquer les bonnes mœurs ou l'éthique, comme Julien l'Empereur, par exemple, le défendait «contre les cyniques ignorants» de son temps. C'est au contraire en raison de la dénaturalisation conjointe de l'inclusion et de l'exclusion que le spectacle imitatif devient indifférent à ce partage, et qu'il fait de l'impudeur mimée un objet de démonstration, sans rapport, nous l'avons dit, avec un quelconque retour à une «naturalité» originelle.

II

LE GESTE DÉPLACÉ DANS LA LEÇON DOCUMENTAIRE

La documentation de Hammons et de Long opère le déplacement des actes dans leur récit selon une modalité qui les finalise bien différemment. Plus proche du geste de Hammons, les performances d'Acconci ou d'Oppenheim se prêtent à poursuivre cette interrogation. Vito Acconci participe un samedi après-midi, avec *Rubbing Piece*, au programme d'une douzaine de performances simultanées au restaurant du *Max's Kansas City*⁹⁵ à New York en agissant selon ce bref protocole :

Je m'assieds seul dans un box du restaurant : la manche de mon bras gauche est relevée, mon avant-bras étendu sur la table – de la main droite, je frotte mon avant-bras gauche, régulièrement,

94 Voir Marie-Odile Goulet-Cazé, *Les kynika du stoïcisme*, *op.cit.*, p.118.

95 À la fois restaurant et club musical, le Max's fut fréquenté dans les années soixante et soixante-dix par un nombre impressionnant d'artistes de tous horizons. Le programme intitulé «The Saturday Afternoon Show», organisé par Hannah Weiner, s'est déroulé au Max's le 2 mai 1970 de 14h à 15h. Les artistes invités se trouvaient régulièrement engagés dans le même type d'événements, comme *Pier 18* en 1971, qui leur donnaient l'occasion d'une intervention dans le réel, s'écartant ainsi des lieux de l'art. Ces interventions conceptuelles, précédées par la pratique antérieure de l'écriture et de la photographie (chez Acconci et d'autres artistes), ne se prêtent pas à l'engagement unanime du corps comme lieu d'inscription du geste. Nous donnons en annexe (p.278) le compte rendu des interventions au *Max's* rédigé par John Perreault, l'un des artistes invités, pour *Village Voice*, accompagné de notre traduction française.

rapidement, pendant une heure, sans m'arrêter – ma peau rougit, j'ai développé graduellement une plaie⁹⁶.

La plaie développée sur un corps qui s'est épuisé à la produire⁹⁷, sa progression qui se poursuit au-delà du seul geste⁹⁸, lui donnent une matérialité résiduelle et autonome. Ce résidu subsiste à l'occasion qui l'a généré pour circuler en des lieux imprévisibles, en attirant le regard de «n'importe qui» ou de «personne», bien loin du public invité au *Max's*, avant de se dissoudre définitivement. La circulation résiduelle vient ainsi donner *a posteriori* le récit de l'action déterminé par la pure matérialité anecdotique du stigmat. Le *stigma* appelle ainsi le souvenir de la brûlure, l'inscription de la flétrissure morale, à laquelle le corps s'est ici porté volontaire⁹⁹. L'imitation de la représentation infamante prolonge ainsi ses effets au-delà de l'acte initial en saisissant à nouveau le *kairos*, une seconde occasion de ruser avec le mime de l'exclusion, d'engendrer l'ironie d'une identification avec son objet mimétique. Toutefois les images documentaires de *Rubbing Piece* se limitent au moment de l'action. Les quelques photos Polaroid prises au *Max's*, parfois reprises par l'artiste en tirage argentique (XIV, p.114), offrent l'occasion, dans l'éclair du flash, de placer le geste dans sa lumière, comme si l'image produisait littéralement le spectacle dans l'instant de son effectuation. La photographie paraît ainsi accompagner le geste avec la même discrétion qu'un luminaire de table, tout à l'inverse du spot de studio ou de plateau. La banalité de l'image qui ne cherche qu'à attester du geste, comme Acconci l'a pratiqué avec un appareil Kodak Instamatic dans de nombreux travaux antérieurs, échappe à l'embellissement de son objet. Mais le témoignage photographique, lorsqu'il se conjugue au texte pour documenter l'action, parfois plus d'une dizaine d'années plus tard (XV, p.115), n'évite

96 «I sit alone at a booth in the restaurant : my left sleeve is rolled up, my left forearm lies stretched out on the table – with my right hand I rub my left forearm, steadily, quickly, for one hour without stopping – gradually I've developed a sore». Plusieurs versions de ce texte ont été publiées, nous donnons ici celle parue dans Vito Acconci, *Diary of a Body*, op.cit., p.178.

97 Comme l'indiquent les notes de l'artiste : «[...] mon corps est épuisé, vidé, alors que la plaie, le résultat, est une extension de mon corps» ([...] *my body is worn out, finished, while the resultant sore is a growth from my body*), *ibidem*, p.179.

98 «La plaie progresse d'elle-même après la performance : dès que je ne me trouve plus là, au restaurant, lorsque la performance est terminée, ce qui reste de celle-ci se poursuit là où je me trouve» (The sore progresses on its own after the performance : since I do not happen to be there, at the restaurant, after the performance is over, the rest of the performance occurs wherever I happen to be), *idem*.

99 C'est en effet le sens donné par le mot latin *stigma* : «stigmaté, marque faite au fer rouge ; flétrissure, marque d'infamie», Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Librairie Hachette, 1934.

pas la majoration du spectacle en lui offrant l'ordonnance de sa «cosmétique». Alors que le geste présentait une disjonction du *kosmos* et de l'*opsis*, ceux-ci se réunissent à nouveau dans l'élaboration documentaire.

Le corps étendu de Dennis Oppenheim sur une plage de Long Island, cinq heures durant, progressivement brûlé par le soleil, un épais ouvrage de bibliothèque ouvert sur la poitrine¹⁰⁰, n'attirait certainement pas mieux l'attention des baigneurs que *Rubbing Piece* le regard des consommateurs du *Max's*. Ici aussi, l'acte se désintéresse du public, il ne détermine rien de cette relation, où rien ne vient encourager la perception et la compréhension de l'action, et encore moins la définir comme œuvre d'art. Seules deux photographies documentent le temps de son exposition au soleil, avec la simplicité du témoignage «avant-après», agrémentées d'une légende purement factuelle (XVI, p.124). L'ordonnance documentaire de *Reading Position for Second Degree Burn* est tout aussi rustique que celle d'Acconci, bien éloignée des sommes consacrées à un unique travail comme les artistes, plus récemment, ont choisi d'en publier, mais leur document produit toutefois le même déplacement du geste dans son exposé anecdotique.

Le document – le *documentum*¹⁰¹ – s'accorde parfaitement à cette exposition : il s'agit de renseigner, plus simplement d'enseigner, de donner leçon, après coup, au spectateur alors absent de l'événement, de se substituer à lui pour construire à sa place l'attraction du regard sur cet objet. Il est remarquable que cette mise en forme pédagogique soit précisément celle que choisissent les artistes dès qu'il s'agit de placer leur travail sur le marché de l'art. Le protocole du geste ou sa photographie occasionnelle ne suffisent pas à exposer l'œuvre, comme si cette part résiduelle se dérobaient (encore) à toute assimilation «cosmétique» par le monde artistique. La plaie de *Rubbing Piece* n'a aucune commune mesure avec les quelques Polaroid du geste d'Acconci, mais ces images tiennent pourtant d'une matérialité résiduelle encore inassimilable au spectacle attendu de l'art. Ce délai passé, l'œuvre trouvera à majorer le spectacle de ses propres résidus : les images de *Rubbing Piece* accompagnées d'un texte composent *a posteriori* l'arrangement d'un panneau conser-

100 Il s'agit du deuxième volume de la traduction américaine du traité écrit par un colonel de l'armée allemande intitulé «Entwicklung der Taktik im Weltkrieg» : William Balck, *Tactics*, 2 vol., traduction de l'allemand par Walter Krueger, Kansas, U.S. Cavalry Association, Fort Leavenworth, 1914.

101 L'étymologie de «document» – «ce qui sert à instruire», en particulier dans le domaine juridique – provient du latin *documentum* (de *doceo*) : «exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration», Félix Gaffiot, *Dictionnaire*, *op.cit.*

vé par le MoMa. Ou, meilleur exemple, les objets de Paul McCarthy utilisés lors de ses performances, conservés dans six malles, forment à leur tour une sculpture, comme leur photographie, prise par l'artiste sur fond coloré, tirée en très grand format, s'expose sur le mur des musées (XVII, p.125). Ainsi l'impossibilité figurative des actes trouve dans le récit documentaire la forme pédagogique qui autorise sa figuration dans l'exposé artistique, exactement comme l'anecdote des actes cyniques les a placés en leur temps dans l'exposé philosophique. On peut ajouter que la pédagogie, dans les deux cas, vient finaliser les actes en les déterminant après coup. Et ce qu'évacue cette détermination, c'est l'occasion et l'indifférence dont participaient les actes. Le récit ou l'histoire s'opposent ainsi à l'acte, en son efficacité non figurative, en son ironie politique, et le redistribuent dans le partage solidaire de l'inégalité. Mais il faut comprendre l'indétermination des actes dans la seule démesure de l'excès de la représentation, autrement dit de l'exclusion. Il ne s'agit aucunement d'une indétermination essentielle, mais de la seule augmentation d'un *a priori*. La pédagogie anecdotique et documentaire vient ainsi détruire l'imitation en son excès pour rétablir la représentation – l'objet mimétique – dans sa solidarisation avec la figuration. Il s'agit ainsi de dégraisser l'excès dont procède la subjectivation «sans partage», c'est-à-dire de faire apparaître un sujet, de lui donner place, en dépit de son impossibilité figurative.

III

L'EXPOSÉ PHOTOGRAPHIQUE

Sous la leçon et la preuve documentaire travaille sans doute ce dont la photographie s'est autorisée et ce qu'elle a autorisé dès ses débuts au XIX^e siècle. C'est dans leur rapport étroit que la nouvelle anthropologie et la photographie ont affirmé leurs compétences mutuelles à l'exactitude et à l'universalité¹⁰². La phrénologie, la physiognomonie, la physique sociale ont trouvé dans l'art photographique la représentation qui leur était nécessaire,

102 Sur ce sujet, on se rapportera aux deux études d'Allan Sekula : «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, Vol. 41, N°1, été 1981, p.15-25, traduction de l'américain par Marie Muracciole, «Traffics dans la photographie» dans Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2013, p.181-220; «The Body and the Archive», *October*, vol. 39, hiver 1986, p.3-64, traduction de l'américain par Madeleine Aktypi et Marie Muracciole, «Le corps de l'archive», *ibidem*, p.227-297.

bien supérieure à ce que promettaient jusqu'alors les Beaux-Arts (vitesse d'exécution, finesse des détails, justesse des proportions¹⁰³). Ainsi le portrait d'un Sultan placé dans le décor de son trône, rapporté d'une expédition dans les colonies hollandaises à la fin du XIX^e siècle, délaisse ses sujets pour se prêter à la leçon anthropologique et à l'instruction dans les écoles (XVII, p.116). Le dispositif décoratif engagé à convaincre les indigènes décale ses effets en s'insérant dans la forme documentaire. Il ne s'agit plus de la figuration «naturelle» du corps du Sultan placé devant ceux qui sont soumis à son autorité, mais de construire la représentation dans son éloignement spatial et temporel, pour instruire, une fois rapportée, la justesse de la figuration présente.

Les prescriptions objectives du portrait anthropométrique, celui de n'importe quel indigène, sont alors très clairement énoncées :

Faute de moules, on devra recueillir des photographies, en aussi grand nombre que possible, en prenant le portrait en pied du même individu de face et de profil. Dans le premier cas on aura soin que le plan médian antéro-postérieur de l'individu qui pose, coïncide avec le plan médian vertical de l'instrument : dans le second cas les deux plans devront être exactement perpendiculaires entre eux. Tout portrait obliquement serait presque sans valeur. Autant que possible on devra colorier sur place, et en présence du modèle, les moules et même les photographies. Qu'il s'agisse d'un moule ou d'une photographie, on tâchera de choisir des sujets présentant au plus haut degré les caractères distinctifs de la race. Sous ce rapport on appelle l'attention des voyageurs sur les femmes et les enfants trop négligés peut-être jusqu'à ce jour¹⁰⁴.

Ainsi les portraits réalisés à Bornéo par le photographe Jean Demmeni, sous commission hollandaise, placent les individus devant un tissu de teinte sombre, tendu entre deux pilotis d'une construction indigène. Ces spécimens sont encore accompagnés d'une perche sur laquelle est fixée une règle graduée, donnant la possibilité de mesurer *a posteriori* leurs dimensions anatomiques (XVIII, p.117). La leçon anthropologique prétendait alors à l'objectivité photographique en donnant la représentation la plus dégradée du sujet social, réduit à ses mensurations corporelles. Ces représentations pouvaient alors donner espoir à l'objectivation comparative des races. Elles ouvraient la voie, par un glissement «naturel», à l'enclassement moral des corps colonisés, comme le laisse entendre Adolphe

103 Voir la minutieuse argumentation d'Adolph Quetelet dans son étude *Anthropométrie ou mesure des différentes facultés de l'homme*, Bruxelles, C. Miuquardt, 1871, p.36-37.

104 *Instructions pour les voyageurs et les employés dans les colonies sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle*, Administration du Muséum Impérial d'histoire naturelle (éd.), Paris, Imprimerie de Martinet, 5^e édition, 1860, p. 13.

Quetelet dans l'un de ses travaux :

C'est surtout dans les fabriques que l'on peut juger des funestes effets produits par de rudes travaux imposés à l'enfance; le moindre des inconvénients c'est le défaut d'accroissement en hauteur; que dire ensuite des ravages occasionnés par les excès de toute espèce. Il ne suffit même pas de cultiver les facultés physiques pour donner à l'extérieur de l'homme la plénitude de sa beauté. Ce qu'il a de plus noble et de plus distingué, sa physionomie, ne prend un caractère que sous l'influence de ses qualités intellectuelles et morales. On aura beau faire; si le feu sacré de la pensée ne vient point rayonner sur la face humaine, jamais vous ne lui trouverez ce caractère élevé qui a permis de l'attribuer à la divinité. Qui ne voit la différence immense qui existe entre l'homme habituellement occupé de sujets graves et élevés et l'homme dont l'attention est généralement fixée sur des travaux ignobles ou peu dignes de lui ¹⁰⁵ ?

La représentation du «sauvage» et de son décor appelle la distinction du noble et du vil, de ceux qui par leur activité abjecte ne peuvent prétendre à figurer au même titre que les autres dans l'espace commun. On remarque au passage que le discours platonicien l'affirmait déjà, lorsqu'il s'agissait de dénier au plus grand nombre, en raison de son occupation laborieuse, sa capacité, faute de temps, à participer aux décisions de la cité ¹⁰⁶. En conclusion de la préface à l'édition anglaise d'une autre étude, Quetelet précise encore, après avoir détaillé le principe de normalité comme la distribution médiane des individus autour de *minima* et *maxima* statistiques :

La prise en considération des limites, sur laquelle j'insiste [dans cette préface], m'a peu à peu convaincu de la part importante qu'elles jouent dans l'ordre social. Une des observations les plus intéressantes que j'ai eu l'occasion de faire est qu'elles s'amenuisent elle-mêmes sous l'influence de la civilisation, ce qui apporte à mes yeux la preuve la plus convaincante de la perfectibilité humaine. D'un côté, on s'approche au plus près de ce qui est bon et beau; de l'autre, le vice et la souffrance s'enferment dans des limites plus étroites; et l'on peut avoir moins peur des monstruosité, physiques et morales, qui peuvent provoquer la perturbation du cadre social. La distinction que j'ai déjà soigneusement établie dans mon travail devrait avoir prouvé, me semble-t-il, à des connaisseurs dénués de préjugés, à quel point je suis loin de tout fatalisme aveugle qui considérerait l'homme comme incapable d'exercer son libre arbitre ou d'améliorer la condition future de sa race ¹⁰⁷.

105 Adolphe Quetelet, *Anthropométrie ou mesure des différentes facultés de l'homme*, op.cit., p.55.

106 Voir à ce sujet l'analyse de Jaques Rancière, «Le mensonge de Platon» dans *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983, p.17-52.

107 «The consideration of limits, upon which I insist, has convinced me more and more of the important part which they play in the social order. One of the most interesting observations which I have had occasion to make, is, that they narrow themselves through the influence of civilisation, which affords, in my eyes, the most convincing proof of human perfectibility. On the one side we approach more closely to what is good and beautiful; on the other, vice and suffering are shut up within narrower limits; and we have to dread less the monstrosities, physical and moral, which have the power to throw perturbation into the

À l'appui du traitement statistique, le portrait anthropométrique œuvre ainsi à la prévision des évolutions raciales et individuelles comme instrument politique.

Comme l'a montré Allan Sekula, le propre de la photographie ne se prête pas seulement à la représentation dégradante, mais aussi à la figuration élogieuse :

On est alors confronté à un double système : un système de représentation capable de jouer à la fois sur le plan *honorifique* et sur le plan *répressif*. Cette double opération est surtout manifeste dans le protocole du portrait photographique¹⁰⁸.

Si le portrait photographique permet ainsi de solidariser le bas et le haut, de construire le spectacle de la figuration et de la représentation, c'est en raison de son recours au décor. Le même arrangement décoratif permet de figurer les uns et de représenter les autres, mais si la domination du Roi Soleil pouvait tout aussi bien briller dans la peinture de son décor, l'exclusion du sauvage, de la brute ou du criminel nécessite une représentation objective dont seul le portrait photographique peut apporter la preuve en dépliant le spectacle de sa mise en scène.

Le décor photographique n'apparaît selon Walter Benjamin qu'à la faveur de l'essor du portrait proposé à l'imitation artistique de la peinture, celui des albums de famille :

C'est à cette époque que sont apparus ces ateliers avec leurs draperies et leurs palmiers, leurs tapisseries et leurs chevalets, à mi-chemin de la représentation et de l'exécution, de la salle du trône et de la chambre de torture, dont un portrait du jeune Kafka fournit un témoignage poignant¹⁰⁹.

Le déclin du *medium* est animé par la vulgarité décorative qui assume ses artifices à peine

social framework. The distinction which I had already established with care in my work, ought to have proved, methinks, to some less prejudiced judges, how far I am from a blind fatalism, which would regard man as unfit to exercise free-will, or meliorate the future condition of his race » : Adolphe Quetelet, *A Treatise on Man and the Development of his Faculties*, Edinburgh, William and Robert Chambers, 1842, p.X, citation tirée de la préface de l'auteur à l'édition anglaise de son ouvrage *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou essai de physique sociale*, Paris, Bachelier Imprimeur-libraire, 1835. Un fragment de cette citation est placé en exergue du texte d'Allan Sekula, «Le corps de l'archive», dans *Écrits sur la photographie*, *op.cit.*, p.227.

108 «We are confronting, then, a double system : a system of representation capable of functioning both honorifically and repressively. This double operation is most evident in the workings of photographic portraiture», Allan Sekula, «The Body and the Archive», *op.cit.*, p.6, traduction «Le corps de l'archive», *ibidem*, p.230.

109 Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie» (1931), traduction de l'allemand par André Gunther, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques*, n°1, 1996, p.6-39 (p.16-17).

déguisés, la retouche des épreuves ou la colorisation au pinceau. Avant de décliner, les images des premières décennies de la photographie convoquaient des anonymes, les yeux détournés de l'objectif, dont la patience sans artifice offrait le temps nécessaire pour inscrire leur forme sur la plaque photographique. La lente morsure du support retenait dans l'image la présence du sujet, en laissant se constituer «non des portraits, mais les images d'une humanité sans nom»¹¹⁰. C'est bien cette «magie» première que détruit ultérieurement le portrait «bourgeois» et ses accessoires décoratifs. Au début du texte, à l'appui du clivage entre le premier âge du *medium* et celui de son déclin, Benjamin indique l'appartenance primitive de la photographie à la marge des arts :

Non que, dès les premiers temps, bonimenteurs et charlatans ne se fussent emparés de la nouvelle technique pour en tirer profit; ils le firent même en masse. Mais ce point appartient plus aux arts de la foire où, il est vrai, la photographie a jusqu'à présent été chez elle, qu'à l'industrie¹¹¹.

L'artifice et ses mensonges, donnés à grande échelle, appartiennent à une économie parallèle dont les trucages décoratifs paraissent anticiper la vulgarité édulcorée du portrait bourgeois. On peut comprendre que la représentation marginale d'êtres exceptionnels obéit à la même loi qui réifie la figure d'individus reconnaissables, en possession d'un nom – à la différence, bien sûr, que le surnom générique des uns (la femme sans tête ou à barbe) a cédé au nom propre des autres. Ce que nous apporte ici la *Petite histoire de la photographie*, hors le principe de l'exposition inégalitaire de la figuration et de la représentation, appuyée par le bâti décoratif, c'est l'insistance d'une humanité sans nom dont l'image sait faire perdurer le trouble. L'image résiste à filer la leçon documentaire qui assignerait ces anonymes à leur juste place, elle ouvre au contraire une faille troublante entre la figuration et la représentation, comme la double suspension de ses fonctions pédagogique et politique.

Plusieurs photographes se sont occupés au siècle suivant à réinterpréter le décor du portrait photographique sur le lieu marginal des arts de la foire : Balthasar Burckardt, Diane Arbus et Joel Peter Witkins, pour n'en citer que trois. Les portraits composés par chacun d'eux posent à nouveau leur sujet devant un fond de toile, mais en manifestant de tout autres intentions. Burckardt reprend le principe des portraits d'animaux de concours

110 *Ibidem*, p. 8.

111 *Ibidem*, p. 7.

(XIX, p.118) dont Adrien Tournachon, le frère de Nadar, s'était fait une spécialité au XIX^e siècle (XX, p.119). Toutefois l'image n'est plus là pour notifier la prime reçue dans une foire par un animal d'exception, mais pour restituer l'animalité, comme le décor, à sa pure phénoménalité, comme le suggère Guillaume Le Gall dans son essai sur le photographe en s'appuyant sur cette citation de Roland Barthes :

Tout l'art de l'auteur [il s'agit de Robbe-Grillet], c'est de donner à l'objet un "être là" et de lui ôter un "être quelque chose" ¹¹².

La présence phénoménale tire sa capacité de la dimension généreuse de l'épreuve argentique nécessitant un tirage en trois parties, et de son installation mesurée qui construit, dans l'espace muséal, la relation perceptive à cette présence. Le décor forain est curieusement transféré dans l'espace de l'exposition, comme si l'image photographique devenait elle-même le fond sur lequel les spectateurs se détachaient, comme si eux-mêmes se trouvaient alors enveloppés par la présence phénoménale, comme si l'œuvre trouvait à augmenter la perception au-delà du visible. Ce qu'il faut retenir ici de ce dispositif, c'est l'augmentation de la présence phénoménale par la cosmétique décorative, c'est l'accroissement perceptif à l'intérieur de l'apparat décoratif.

Le portrait de la *Femme sans tête* de Diane Arbus s'inspire directement de l'illusion foraine (XXI, p.120), en particulier du procédé d'escamotage dont Muehl use à sa manière pour «mettre à table», comme nous l'évoquons plus loin, la tête de ses modèles (XXV, p.417). Cette prise de vue, plutôt atypique dans le travail de la photographe, semble reproduire à l'identique la carte postale du monstre de foire. Mais les portraits d'Arbus, plus globalement, extraient un à un les exclus de leur ombre forcée, de leur représentation dégradante, en leur restituant une présence ordinaire, proprement scandaleuse, puisqu'elle donne à penser l'égalité du monstre et du normal, la possibilité aussi que la «nature» émotionnelle du premier fasse ombre à la contenance sociale du second. Ce qui vient alors s'augmenter, ce n'est plus la figuration inégalitaire, mais la capacité, au contraire, du nombre silencieux à s'accorder au principe égalitaire, comme si cette démonstration n'at-

112 Guillaume Le Gall, «De l'objectivité du détail au montage», dans *Balthusard Burckardt. Reconnaissances 1969-2007*, catalogue d'exposition, Patrick Javault et Julie Enckell Julliard (dir.), Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2008, p.25-33 (p.26). Pour la citation : Roland Barthes, «Littérature objective» (1954), dans *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.293-303 (p.295).

teignait son efficacité qu'en empruntant le raccourci de la plus grande pénombre.

Le décor de Witkin cite à nouveau celui de Tournachon, mis en œuvre avec la collaboration de Duchenne de Boulogne, aux fins d'analyser la mécanique de l'expression des passions¹¹³. Mais la scientificité d'alors se trouve déprise par un travail de découpe et de collage qui entremêle à cette violence anthropologique les images de l'art, du spectacle forain ou de fragments humains extraits de la morgue (XXII, p.121). La matière photographique, elle aussi, se disperse en griffures, en colorations, en découpages, qui altèrent son hypothétique objectivité. À l'envers de la preuve, les images de Witkin portent le regard sur les interstices qui laissent entrevoir de possibles constructions libérées de la solidarité figurative et représentative.

L'installation *Craft Morphology Flow Chart* de Mike Kelley nous invite à reprendre le décoratif et le documentaire dans leur articulation historique et parodique (XXIII, p.122). L'artiste se réfère au principe typologique du classement auquel ont œuvré la photographie et l'anthropologie en conjuguant leurs efforts dès 1850. Kelley classe ainsi plus d'une centaine de poupées et d'animaux crochetés selon leur morphologie, par exemple huit singes réalisés avec des paires de chaussettes, une pieuvre blanche en laine, six objets partageant la même couleur verte, cinq autres déterminés par la progressivité de leur taille, une poupée tronc sans bras ni jambes, sept poupées clowns, etc. Au total, treize groupes, comptabilisant soixante objets, sont ainsi formés et présentés sur autant de tables rectangulaires. Les objets y sont alignés côte à côte, comme au marché ou au musée. À côté de cette installation, Kelley accroche au mur le portrait photographique de ces objets flanqués d'une règle métallique (XXIV, p.123). Parallèlement à cette typologie, d'autres ensembles, alignés de la même façon, mais sur des tables carrées, accueillent les inclasables, ceux qui n'entrent dans aucune des catégories morphologiques prédéfinies. Ceux-là ne sont pas photographiés. Un groupe de trois oiseaux, par exemple, ou celui de quatre singes-chaussettes sans visage, ou encore de trois chiens en laine posés sur leurs pattes, offrent pourtant une homogénéité aussi pertinente que les types prédéfinis. La classification parodique de Kelley laisse alors apparaître l'opacité de son principe, l'arbitraire de sa définition. La science de l'humain, l'anthropologie, déplacée sur l'objet chéri et dérisoire des plus petits, se consume dans une pratique dont elle ne sait rendre compte. Comme le

113 Guillaume Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Vve J. Renouard, 1862.

souligne Jean-Philippe Antoine :

Fabriqués pour être donnés à de jeunes enfants [...] ces objets sales et usagés, et échappant au marché, intègrent une économie émotionnelle du don habituellement vouée à l'invisibilité, malgré son poids dans les rouages sociaux¹¹⁴.

La parodie de *Craft Morphology Flow Chart* se voue ainsi à faire apparaître l'irrationnalité de l'alliance de la photographie et de l'anthropologie, à laquelle on ajoutera l'irrationnalité de la solidarité figurative et représentative.

IV

LE PROTOCOLE DÉSŒUVRÉ

Le rapport de l'acte à sa documentation se trouve inversé dans certaines œuvres de l'art conceptuel, en raison de la suspension de l'acte au profit de sa seule description. L'hypothèse serait alors que la leçon documentaire puisse se retourner pour signifier l'impossibilité figurative de l'acte, en abrogeant son spectacle, en le donnant dans son impossibilité même. Dans un texte qui commence par rappeler les recherches antérieures au *happening*, Allan Kaprow propose à la discussion les modalités d'effectuation de l'œuvre :

L'artiste peut décréter (1) de laisser au hasard le soin de décider si une œuvre d'art sera ou non réalisée; (2) si en fin de compte, c'est lui qui s'en chargera; (3) et si quelqu'un d'autre s'en charge, qui y sera alors impliqué; (4) si elle doit être qualifiée ou non d'œuvre d'art, autrement dit, si elle ne devrait pas être qualifiée d'épicerie, par exemple, et ouverte au commerce ordinaire¹¹⁵.

L'ironie qui conclut cette proposition, portant à la fois sur la nature du marché de l'art et

114 Jean-Philippe Antoine, «Mike Kelley sur le mode mineur : l'oubli, l'histoire, le souvenir, la fiction» dans *Mike Kelley*, catalogue d'exposition, Sophie Duplaix (dir.), Paris, Somogy éditions d'art et Éditions du Centre Pompidou, 2013, p.16-26 (p.18).

115 «The artist can determine (1) that the decision as to whether a work of art shall be made or not is left to chance; (2) whether or not the initial artist shall execute it at all; (3) who, if anyone, shall be involved with it thereafter; (4) whether or not it shall be designated as art in fact, whether it should not be called a dry-goods store, for instance, and opened for regular business», dans Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1965, p.180. Curieusement ce passage est systématiquement élagué, avec d'autres, de la reprise du texte en anthologie.

la dissolution de l'œuvre dans la vie ordinaire, laisse déjà entrevoir ce que Lucy Lippard nommera quelques années plus tard la «dématérialisation» de l'objet d'art¹¹⁶, le retrait du travail de toute matérialité, ou presque, pour n'en conserver que l'idée à transcrire dans le document. Depuis 1969, Lawrence Weiner a réitéré cette intention dans une déclaration programmatique (*Statement of Intent*) qu'il a constamment retravaillée par l'ajout d'un titre, d'un paragraphe ou par le changement d'un terme :

1. L'artiste peut construire le travail
 2. Le travail peut être fabriqué
 3. Le travail peut ne pas être réalisé
- Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception¹¹⁷.

Comme le souligne Dieter Schwarz, la décision d'«œuvrer» qu'Allan Kaprow avait placée sous le signe de la réconciliation de l'art et la vie, est déplacée par Weiner sur le récepteur et l'usage que celui-ci envisage d'en faire¹¹⁸. Il y a là, plutôt qu'une volonté avérée de soustraire l'œuvre à son ordonnance spectaculaire, celle de reporter sa matérialisation à la décision de l'autre, ce à quoi s'engageait déjà le travail pictural antérieur de Weiner. Avec les *Removal Paintings* de 1968, par exemple, ce dernier soumet le processus de leur réalisation à la discussion avec son destinataire, comme il le commente dans un entretien avec Lynn Gumpert :

Je [...] trouvais qu'il était plus judicieux à cet égard [la série précédente des *Propellers Paintings* ne sortait pas du travail pictural conventionnel] de discuter avec les personnes de la peinture et de

116 Lucy Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object*, London, Studio Vista, 1973.

117 «1. The artist may construct the work / 2. The work may be fabricated / 3. The work need not to be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of the receivership» : il s'agit de la troisième publication de «Statement of intention» – dans laquelle Weiner substitue «piece» par «work», avec l'ajout d'un deuxième paragraphe, comme variante du premier – parue dans le catalogue de la Documenta 5 de Kassel, en 1972, selon les recherches de Gerti Fietzek et Gregor Stemmerich (éd.), *Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 21 (voir également la notice bibliographique sur les variantes du texte, p. 457). Traduction française de Jean-Marc Poinot dans Lawrence Weiner, *Specific & General Works*, Lyon, Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1993, n.p. Cette publication est encadrée avec insistance par le *Statement* : sur le rabat de la couverture en page 2 et 3, en préambule et en conclusion du catalogue raisonné des propositions linguistiques de l'artiste.

118 «Learn to read art. Die Bücher von Lawrence Weiner» dans Dieter Schwarz (éd.), *Lawrence Weiner, Books 1968-1989, catalogue raisonné*, Köln, Buchhandlung Walter König et Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1989, p. 119-195 (p. 139-142).

choisir un format. Le format devait être alors rectangulaire – ça n'était rien encore de très radical, d'autres le faisaient – et commencer en quelque sorte à le maltraiter. Ensuite la décision d'enlever un rectangle à cet autre rectangle était un geste suffisant. Puis discuter avec les personnes de la couleur, ensuite décider de la façon d'appliquer la peinture. Je leur demandais de quelle intensité ils souhaitaient cette couleur, je prenais un compresseur et je la sprayais durant un certain temps¹¹⁹.

Dans une conversation avec Ursula Meyer, Weiner commente son *Statement of Intent* en discutant de la libre décision laissée à l'acheteur de ses œuvres – libre de la réaliser, de la détruire, puis de la produire à nouveau. Ce processus, illimité, est argumenté par la volonté éthique de soustraire l'œuvre à la « pollution » de l'espace public ou privé par la surabondance des produits industriels¹²⁰. La matérialisation de l'œuvre incombe ainsi à la responsabilité de l'artiste, d'abord, qui en suspend la fabrication, puis à celle de son propriétaire, libre ensuite de juger de la pertinence de sa réalisation.

Dans un texte à valeur de manifeste également, Douglas Huebler invoque lui aussi la surabondance polluante des objets pour argumenter la réduction de l'œuvre à sa seule documentation :

Le monde est saturé d'objets plus ou moins intéressants; je souhaite ne pas en ajouter. Je préfère simplement constater l'existence des choses sous leur aspect temporel et/ou spatial. Mon travail s'intéresse plus particulièrement à la corrélation des choses au-delà de l'expérience perceptive immédiate. Si mon travail se situe au-delà de l'expérience immédiate, la connaissance du travail repose sur un système de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de textes descriptifs¹²¹.

119 «I [...] found that it was more propitious at that to talk to people about painting and to decide upon a format. The format then was to take the rectangle – again this was nothing terribly radical, other people were doing it – and begin, in a sense, to fuck it over. To decide then to remove one rectangle from another rectangle was a sufficient gesture. Then to discuss color with people was a sufficient gesture, then to decide about paint application. [...] I would ask them how intense they wanted this color and would hook up a compressor and spray it for a certain period of time», entretien publié dans *Early Work : Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, catalogue d'exposition, Lynn Gumpert, Ned Rifkin, Marcia Tucker (éd.), New York, The New Museum, 1982, p.45-55 (p.46), repris dans Gerti Fietzek et Gregor Stemmerich (éd.), *Having been said...*, *op.cit.*, p.119-129 (p.120).

120 Voir Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972, p.217-218, traduction de l'américain dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (éd.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008, p.443-444.

121 «The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language» dans Seth Siegelaub (éd.), *Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, catalogue d'exposition, New York, édition à compte d'auteur, 1969,

Entre le retrait décisionnel de Weiner et la distance documentaire de Huebler, l'argumentation touche à l'assimilation de l'œuvre à un ensemble d'objets ou de marchandises auquel il faut la soustraire. L'œuvre se fait programmatique, protocolaire, en fuyant toute matérialité. Lorsque Weiner reporte la décision de la produire sur la responsabilité de l'acquéreur, elle prend la forme d'un énoncé linguistique purement descriptif :

Une série de piquets plantés dans le sol à intervalles réguliers pour former un rectangle une ficelle tendue de piquet en piquet pour délimiter une grille un rectangle retranché de ce rectangle¹²².

Cette œuvre fait du principe des *Removal Paintings*, celui d'un morceau ôté à la surface peinte, une pure description protocolaire qui peut s'écrire en lettres découpées, puis se coller le temps d'une exposition sur les murs de la galerie ou du musée. Le protocole de l'acte vient ainsi attirer le regard à la place qui était réservée à l'œuvre elle-même. On pourrait dire que le spectacle protocolaire documente cette absence pour autant que le premier supporte la finalité de la seconde. Or ce qui détermine cette absence n'est en rien donnée par le protocole. Il s'agit d'abord de traduire une position aussi théorique que les écrits minimalistes, d'une réflexion qui s'est appliquée à fixer les déterminations de l'œuvre afin de les mettre à l'épreuve jusqu'au désœuvrement. Il est alors plus correct de comprendre l'écriture protocolaire comme le document de cette réflexion première, autrement dit ce qui en donne la leçon. Il y a là tout autre chose que l'impossibilité figurative des actes, telle que nous l'avons envisagée jusqu'ici. Ce que porte le récit protocolaire, ce n'est pas l'acte en son infigurabilité, mais le spectacle final du désœuvrement conséquent à l'analyse des déterminations premières de l'œuvre. Et le spectacle doit ainsi trouver l'ordonnance convenable à sa leçon, se plier au *kosmos* de sa pédagogie.

n.p., traduction de l'américain dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (éd.), *Art conceptuel, une entologie*, op. cit., p.422. Traduction modifiée.

122 Lawrence Weiner, *Specific & General Works*, op. cit., n.p. Cet énoncé est le premier du catalogue rédigé par l'artiste. C'est à la suite du vandalisme de cette œuvre réalisée en 1968 que Weiner décide de travailler selon le principe du *Statement of Intent*. Voir Lawrence Weiner, *AS FAR AS THE EYE CAN SEE*, catalogue d'exposition, Lisa Gabrielle Mark (dir.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art/New York, Whitney Museum of American Art, 2007, p.110-113.

IV

LES RÉSIDUS DE LA *MATERIALAKTION*

Comme les performances, les actions viennoises ne nous sont connues, bien entendu, qu'en vertu de la documentation que les artistes ont constituée. Mais le rapport du geste à la forme documentaire apparaît là avec une différence majeure, qui suffit à indiquer la place de l'actionnisme hors du champ de la performance américaine. Alors que la leçon documentaire des gestes d'Acconci et d'Oppenheim occasionnait leur ordonnance spectaculaire, les actes viennois incorporent un spectacle pré-constitué. Ce qui attire le regard sur celui-ci, c'est l'imitation hypertrophiée d'une représentation excessive et ordinaire. Les passants prêtent attention au clown blanc de la *Wiener Spaziergang* en raison de son impossibilité figurative dans laquelle fait retour la représentation ordinaire de l'exclusion, alors que la discrétion du geste d'Acconci, assis à l'abri des regards dans un box de restaurant, la patience nécessaire au marquage de son avant-bras, ne sauraient constituer un spectacle pour les consommateurs, avant qu'un coup de flash ne vienne le désigner comme tel. L'hypertrophie cynique est toujours imitation d'un objet exclu *a priori*, déjà représenté et mis en spectacle. En ce sens, le spectacle cynique est déjà ordonné par la représentation qu'il imite, parce qu'il contient déjà le principe d'exclusion qui soumet l'objet à l'attention. Hammons attire-t-il les regards en faisant autre chose que d'imiter ce qu'on attend *a priori* d'un noir sans abri? Son spectacle peut être dit ainsi immanent à la représentation, puisqu'il en est un pur produit, certes imitatif, mais qui n'a nul besoin de majorer ses effets. On comprend alors que la photographie des actes n'ait rien à ordonner ou majorer. Elle n'est là que pour témoigner de l'impossibilité figurative du geste, comme l'image de Hammons urinant se limite au témoignage d'un fait divers.

Toutefois les photographies de la *Materialaktion* font apparaître, en leur début, un arrangement décoratif tout à fait opposé à la preuve journalistique constituée par un fait divers. Le décor qui prend place, progressivement, dans les actions de Muehl, montre en effet qu'il est déployé davantage pour les besoins des prises de vue photographiques ou du film que pour ceux du public – un public d'ailleurs le plus souvent absent. Il ne s'agit pas d'un décor théâtral, mais de la préparation du lieu en vue de la documentation photographique.

L'artiste réalise ses deux premières actions *Versumpfung einer Venus I et II*, directement sur le sol, dans le décor de ses toiles appuyées contre les murs, dans un angle de la

seule pièce de son appartement de l'*Obere Augartenstrasse*. Les photographies de Ludwig Hoffenreich montrent que la matérialité informe des tableaux rencontre celle de l'action en réduisant la lisibilité des images (XXXVIII, p.480). Dès l'action suivante, la troisième *Materialaktion*, qui en compte en réalité quatre, l'artiste a fixé dans le même angle du papier sur le sol et les murs, afin d'éviter ce conflit visuel. En l'absence de public, ce premier décor est exclusivement nécessité par le reportage du photographe. Peu après cette action, Muehl évoque dans une lettre son intention de parfaire ce décor :

J'ai maintenant laissé tomber la peinture. Je ne fais plus ni peintures ni sculptures. La semaine prochaine, je vais ranger à la cave toutes les peintures que j'avais accrochées dans la pièce et je vais la transformer en atelier photo. Aux murs viendront des châssis tendus de toile des deux côtés. Une face peinte en blanc, l'autre en noir. Si j'ai besoin d'un fond noir pour certaines actions, je tournerai simplement les châssis et la pièce sera noire. Je couvrirai un angle avec du miroir (sans châssis). Jusqu'à maintenant, j'ai tendu du papier d'emballage sur les murs, ce qui était dérangeant sur les photos¹²³.

Quelques semaines plus tard, le décor de la cinquième *Materialaktion*, effectivement débarrassé des tableaux de l'artiste, se réduit aux murs nus, à un rideau noir suspendu au fond de la pièce et à une table de petite dimension sur laquelle prend place le modèle. Pour la huitième *Materialaktion*, la première de la série des *Stilleben*, la table qui accueille la tête féminine «posée» sur une nappe blanche est placée devant le même tissu sombre. Sur la table dressée comme au restaurant, les objets suivent le cours du service, entrent dans la composition des gestes, sont laissés là ou débarrassés. Les images de cette *Stilleben* présentent l'intérêt d'avoir été prises par un photographe professionnel, Khasaq qui, contrairement à Hoffenreich, n'exerçait pas pour la presse. Il faut noter que les images des premières actions prises par Hoffenreich ont été réalisées avec l'appareil des photographes de presse de l'époque, un Rolleiflex à double objectif, au format 6x6¹²⁴. Il était

123 «Ich habe nun die Malerei aufgegeben. Mache keine Bilder und Plastiken mehr. Nächste Woche räume ich alle Bilder, die ich im Zimmer hängen habe, in den Keller und richte es als Fotoatelier ein. An die Wände kommen Rahmen, die beiseitig mit Leinwand bespannt sind. Auf einer Seite weiß auf der anderen schwarz gestrichen. Brauche ich für gewissen Aktionen einen schwarzen Hintergrund, so drehe ich die Rahmen einfach nun und das Zimmer ist schwarz. Eine Ecke werde ich mit Spiegel (ohne Rahmen) verkleiden. Bis jetzt habe ich für die Aktionen an den Wänden Packpapier gespannt, das störte oft auf den Fotos», lettre à Erika datée de mars 1964, mumok WAA 181/0, traduction de l'allemand par Françoise Hirz dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p.398-399. Traduction modifiée. Dans cette lettre, Muehl dessine un plan de son appartement. On voit ainsi que l'unique pièce accueille son lit et sa table de travail tout autant que l'espace réservé à la réalisation des actions.

124 Dès la troisième action, Hoffenreich a utilisé un deuxième appareil équipé d'une focale plus courte, un

alors d'usage de recadrer l'image, dans une proportion rectangulaire, à l'intérieur du format carré du négatif. Cela explique probablement qu'Hoffenreich n'a pas cherché à «remplir» toute la surface de ses photographies, laissant ainsi apparaître dans ses cadrages les marges du décor préparé par Muehl¹²⁵. Toutefois certaines prises de vue du photographe ne se laissent pas recadrer : le carré de l'image serre le geste, ou son résultat, sans nécessiter de rectification du cadrage (par exemple : p.372, 376, 378, etc.)¹²⁶. Khasaq, quant à lui, a utilisé un appareil Linhof 70 au format 6x9 qui, en principe, lui a permis de cadrer ses images, directement, sans laisser de reste. Il parvient ainsi, sur le fond du rideau noir de la *Stilleben*, à plonger le sujet dans un parfait clair-obscur, éliminant toute perception du lieu, et à obtenir une très belle photographie de plateau (XXV, p.417). La collaboration de Khasaq avec Brus, bien plus régulière, l'a amené à réaliser son travail en dehors de l'effectuation des actions, pour les seules besoins de l'image, comme cela se pratique au cinéma ou au théâtre¹²⁷. Quelques mois après la *Stilleben* de Muehl, dans le même angle d'appartement, Khasaq photographie la première action de Günter Brus – *Ana*. Tirant parti de la nudité du lieu dont seul le sol a été recouvert de papier, le photographe cadre le corps de Brus parfaitement emplanté dans un angle, en creusant la distance qui nous en sépare grâce à la courte focale de son objectif (XXV, p.126). Là, plus encore que chez Muehl, en raison des prises de vue différées, les images de Khasaq se présentent comme des photographies de plateau. Contrairement à celles d'Hoffenreich, qui souscrivent à la logique du reportage journalistique, du moins à ses débuts, les photographies de Khasaq doivent étirer l'image de l'instantané à la scène, élargir celle-ci en amont et en aval, pour la rendre durablement attirante. Elles doivent affecter le public en le conduisant à embrasser plus largement le spectacle. Il suffit alors que le regard croise, ne serait-ce qu'une seule de ces images, en l'absence du récit des gestes auquel elle est accordée, pour susciter le désir de l'ensemble. Mais contrairement aux images accrochées dans la vitrine d'un théâtre, d'un cinéma ou d'un cirque, la photographie de plateau présente ici un spectacle qui n'est plus à la portée du désir, puisqu'il est définitivement perdu. Toutes les images de Khasaq

Hasselblad, au même format 6x6 que le Rolleiflex. Voir p.667.

125 Les tirages demandés par Muehl étaient effectivement recadrés selon les indications notées sur les planches contact du photographe.

126 Ce sont principalement ces photographies-là qui sont sélectionnées pour les *portfolio* édités par la Fondation Muehl.

127 Pour une présentation élargie des actions de Brus photographiées par Khasaq, voir Günter Brus, *Aktionen 1964/65, fotografiert von S. Klein/Khasaq*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2005.

n'atteignent pas cette qualité, contrairement au travail effectué pour Brus et Schwarzkogler, faute de pouvoir contraindre le rythme de la *Materialaktion* à celui de la prise de vue. Cela explique peut-être le faible nombre d'actions de Muehl que le photographe a accepté de documenter¹²⁸.

En résumé, les images de la *Materialaktion* se distribuent sur deux axes : la photographie de plateau et l'instantané du reportage. Ces deux formes sont déterminées par le rythme de l'action, à la fois impulsé par Muehl et par les photographes ou les cinéastes¹²⁹, mais aussi par la présence ou non d'un public¹³⁰. La photographie de plateau apparaît comme une forme documentaire bien en retrait de la forme journalistique prédominante. Au fil des années s'affirme la volonté de conduire l'action à son terme, de la « performer », en ne concédant de « temps mort » qu'à l'éventuel intervalle d'une saynète à l'autre. L'image-témoin est ainsi privilégiée, à l'inverse de la documentation toujours très élaborée de Brus, Schwarzkogler et Nitsch, à rebours de l'ordonnance cosmétique de la photographie de plateau. Mais il faut encore ajouter que la *Materialaktion* fait aussi progresser la frénésie du geste qui supporte alors de moins en moins l'intrusion d'éléments tiers, et limite ainsi le documentaire à la forme journalistique du témoignage. C'est précisément ce qui donne à ces images la platitude de la preuve, en parfaite imitation des photographies qui viennent servir la dénonciation des faits divers, comme celles de *Pissed off* en donneront aussi l'imitation quelques années plus tard. On peut regretter, voire accuser le travail de Muehl de n'avoir pas su atteindre la rigueur documentaire des trois autres actionnistes, mais ce serait mal comprendre l'ironie de cette imitation seconde, en parfaite cohérence avec celle des actes de la *Materialaktion*. Cela indique que le résidu documentaire de l'action ne se mesure qu'à l'acte qui l'a engendré et, en aucun cas, au résultat du déplacement figuratif de l'acte, ou de son esthétisation, de la place qu'il viendrait prendre dans l'espace commun, quand bien même celle-ci serait novatrice. Si les photographies de la *Materialaktion* ont pu avantagement servir à dénoncer dans la presse ses scandales, c'est bien en raison de leur concordance avec la forme du témoignage. Et c'est bien l'ironie de cette

128 Le facteur économique a certainement aussi contribué à cela, puisque Muehl devait payer Khasaq, alors qu'Hoffenreich travaillait gratuitement.

129 Voir entretien avec Ulla, p. 653.

130 La deuxième *Stilleben* réalisée en public, ou mieux encore celle réalisée quatre ans plus tard, en 1968, au *Take Five* de Vienne, dans une salle comble, contraignent le photographe à saisir l'action « à la volée », à « écrire » l'événement dans son instantanéité.

imitation que ne peut comprendre, en son augmentation excessive, ceux qui se destinent à conforter aveuglément la représentation de l'exclusion au fondement de la figuration légitime du commun.

La photographie de *Mama und Papa* s'est doublée du tournage du premier film de la *Materialaktion*. Muehl a d'abord proposé au cinéaste Kurt Kren de réaliser un documentaire :

Nous nous sommes rencontrés dans un café et il m'a demandé si je ne voulais pas filmer une de ses actions. Je lui ai dit que c'était d'accord, pour autant que je puisse faire ce que je voulais du film. Après quelques hésitations, il a fini par accepter. Les films des actions ne sont pas des documentations. Et lorsqu'il a vu le premier film, il a pâli. Il s'était représenté autre chose. Il voulait avoir, tout comme Brus, une vraie documentation. Et c'est la raison pour laquelle il s'est équipé plus tard d'une caméra et qu'il a fait ses films lui-même¹³¹.

Ce ne sont pas les plans tournés par Kren qui ont choqué Muehl, mais le montage du film pour lequel le cinéaste s'était assuré une totale liberté. Peter Kubelka avait déjà pratiqué pour son film *Schwechater* le principe du montage «métrique». Les plans tournés, découpsés en très courtes séquences, étaient ensuite montés selon un principe de progression, d'équivalence ou d'inversion :

Quatre plans donnent à *Schwechater* son matériel de montage. Comme il s'agit, au départ, d'un film publicitaire pour la bière du même nom, on distingue un gros plan (abstrait) sur de la mousse (A); une main, au premier plan, qui lève son verre (B); un groupe de jeunes gens au bar (C); un couple à une table (D). Ces plans sont de longueurs différentes : 30 images pour (B); 16 images pour (C); 90 images pour (D). Tous les plans sont utilisés en positif comme en négatif. Leur effet artificiel, abstrait, est dû à la fréquence et au contraste des copies. Du début à la fin alternent des images de plans tournés et des images monochromes : à un bloc d'images succède un bloc monochrome, l'un noir et l'autre rouge, de même longueur. Les blocs ont une durée de 1, 2, 4, 8, 16 et 32 images, dont le film reprend le montage suivant : 1/1/2/2/4/4/8/8/16/16/32/32/16/16/8/8 et ainsi de suite, à neuf reprises. *Schwechater* débute et se termine par un bloc de 16 images. La longueur totale du film est de 1440 images (une minute de projection)¹³².

131 «Wir begegneten uns in einem Café, und er hat mich gefragt, ob ich nicht eine Aktion von ihm aufnehmen würde. Ich habe gesagt, es ist okay, wenn ich mit dem Film machen kann, was immer ich will. Nach einigem Hin und Her hat er dann zugestimmt. Die Filme von den Aktionen sind keine Dokumentationen. Und als er dann den ersten Film sah, da war er bleich im Gesicht. Er hatte sich das etwas anders vorgestellt. Er wollte für sich, und das war auch bei Brus so, eine reine Dokumentation. Und das war auch der Grund, daß er sich später eine Filmkamera zulegte und selber Filme gemachte», entretien de Hans Scheugl avec Kurt Kren dans Hans Scheugl (éd.), *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Vienne, PVS Verleger, 1996, p.166.

132 «Vier Einstellungen bilden das Grundmaterial zu *Schwechater*. Gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung, dem gleichnamigen Bier als Werbefilm zu dienen, sieht man eine (abstrakt wirkende) Großaufnahme

C'est précisément le principe adopté par Kurt Kren pour le montage de *Mama und Papa*. Kren a tourné quatre-vingt-deux plans, en a sélectionné soixante-dix, puis les a découpés en blocs de 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 et 34 images, selon la suite de Fibonacci¹³³. Les cinquante premiers plans sont en couleurs, alors que les suivants ont reçu un traitement colorimétrique orangé. Les blocs sont insérés dans le montage, sans souci d'ordre chronologique, selon un diagramme conçu avant le tournage. Cette technique produit un clignotement irrégulier des images, de 1/24^e de seconde à près d'une seconde et demi, qui défie toute perception des gestes effectués par Maman et Papa. Avec ce film, Muehl n'obtient pas la documentation de son action. De là, vient sa décision d'être le réalisateur de ses prochains films, mais plus encore, d'écrire le texte de ses actions comme des synopsis :

En 1964 et 1965, Kurt Kren a réalisé des films à partir des *Materialaktionen Mama und Papa, Leda mit dem Schwan, O Tannenbaum, Cosinus Alpha*. Ces actions n'étaient pas prévues spécialement pour la caméra, mais pour une présentation publique. D'autres films étaient réalisés à partir d'actions, pourtant ils ne ressemblaient pas à ceux-là. Kurt Kern démontait, raccourcissait le déroulement de l'action, en permutait l'ordre au moment du découpage et du montage. [...] Depuis 1966, je me suis occupé moi-même de filmer les actions. L'action était alors scénarisée. La position et le cadrage étaient au préalable précisément définis¹³⁴.

Curieusement, Muehl va aller au-delà du documentaire et réaliser ce qu'il reprochait aux films de Kren. Le manuscrit de *Bimmel Bammel*, la dix-septième *Materialaktion*, présente ainsi, accompagné d'esquisses, la succession rythmée, répétitive, des plans découpés, tels qu'ils seront montés, sans se soucier du déroulement chronologique de l'action et du tournage. L'écriture de *Bimmel Bammel* ou de *Rumpsti Pumpsti* ne suit plus l'énumération

schäumenden Biers (A); eine Hand, die im Vordergrund ein Glas hebt (B); um einen Bartisch gruppierte junge Leute (C); ein Pärschen an einem Tisch (D). Diese Einstellungen haben unterschiedliche Längen : (B) hat 30 Kader, (C) 16 Kader, (D) 90 Kader. Alle Einstellungen werden Positiv und als Negativ verwendet. Durch häufiges, kontrastreiches Kopieren wirken auch hier die Aufnahmen verfremdet, abstahiert. Den gesamten Film durchzieht eine Alternanz von Bild und Nichtbild : Auf einen Bilblock folgt immer ein gleich langer schwarzer bsw. monochrom roter Nichtbildblock. Die Blöcke haben die Längen 1, 2, 4, 8, 16 und 32 Kader, wobei diese Reihenfolge im Film beibehalten wird : 1/1/2/2/4/4/8/8/16/16/32/32/16/16/8/8 und so fort, insgesamt neunmal. Schwechater beginnt und endet mit einem 16er-Bilblock. Die Gesamtlänge des Films ist 1440 Kader (eine Minute Projektionszeit)», Peter Tscherkassky, «Die gefügte Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme» dans Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (éd.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien, Wespennest, 1995, p.117-118.

133 La suite découverte au XIII^e siècle par le mathématicien italien Leonardo Fibonacci modélise la croissance d'une population de lapin : 0, 1, 1, 2, 3, 5, etc.

134 Otto Muehl, «Film & Materialaktion», 1968, texte reproduit dans Brigit Hein, *Film im Underground*, Frankfurt-Berlin-Wien, Verlag Ullstein, 1971, p.171.

des gestes dans leur succession, comme s'y employaient les textes précédents. Les gestes sont découpés au rythme d'un métronome ; les saynètes ne sont plus données dans leur continuité, mais fragmentées par ce battement :

1. B est couché sur deux tables et fait osciller son pénis et ses testicules (il est aspergé)¹³⁵.
2. Un métronome fait tic-tac.
3. Le pénis à travers une tranche de pain se met une fois à gauche, une fois à droite¹³⁶.
3. Deux ballons attachés à la tête. La tête se balance.
4. Métronome. Coups de marteau.
5. Trois poings écrasent là-dessus des tomates (pigment).
6. Marteau [un dessin précise qu'il bouge comme le balancier d'un métronome, la tête de l'outil vers le haut].
7. Le marteau tourne [même mouvement, la tête de l'outil vers le bas].
8. Le marteau [frappe un...] sur un crâne de lapin.
9. Clic-clac d'une paire de ciseaux. Ballons transpercés.
10. Une gifle envoie la tête à gauche et écrase une tomate.
Gifle à droite, écrase une tomate.
11. Deux mains écrasent une tomate pressée sur les joues. Pluie de farine.
12. La tête se balance, elle est saupoudrée.
13. Cheveux soufflés à gauche.
Cheveux soufflés à droite.
14. Le métronome se balance.
15. Le balai se balance. De la peinture est versée.
16. Du mou se balance sur la table.
17. Un poids se balance au bout d'un pénis, par devant, par derrière¹³⁷.

À l'inverse de ce découpage, l'artiste réalise plus tard le film *Psycho-motorische Geräuschaktion*, en six parties, dont la première, *Schwechater, recht bat er*, sans doute en référence au film de Kubelka, transcrit l'action en un unique plan séquence, sans aucune coupure au

135 Dans une autre version, un dessin précise la position : le modèle, couché à plat ventre sur deux tables disjointes, laisse pendre son pénis dans l'interstice. «Bimmel Bammel III», mumok WAA 27/0.

136 «1) B. liegt auf zwei Tischen und schaukelt mit dem Penis und Hoden (wird dabei besprüht). 2) Ein Metronom geht tick-tack. 3) Penis durch eine Brotschnitte legt sich einmal links einmal rechts», «Bimmel Bammel», mumok WAA 17/0.

137 «3) Zwei Luftballone an Kopf gebunden. Kopf schaukelt sich. 4) Metronom. Hammerschläge. 5) Drei Fäuste zerdrücken dabei Tomaten (Farbstaub). 6) Hammer. 7) Hammer verkehrt. 8) Hammer auf Hasenschädel. 9) Schere schnipp schnapp. Luftballone aufgestochen. 10) Ohrfeige links drückt Köpfe nieder und zerdrückt Tomate. Ohrfeige rechts, zerdrückt Tomate. 11) Beide Hände aus die Wangen gebrest [gepresst?] zerdrückt Tomate. Mehl regen. 12) Kopf schaukelt, wird darüber bestäubt. 13) Haare links geblasen. Haare rechts geblasen. 14) Metronom bewegt sich. 15) Besen bewegt sich. Farbe geschüttet. 16) Beuschel am Tisch bewegt sich. 17) Gewicht an Penis bewegt sich einmal von vorne einmal von hinten», «Bimmel Bammel», mumok WAA 27/0.

montage, dans le temps effectif des gestes¹³⁸.

Les images cinématographiques de la *Materialaktion* oscillent entre le témoignage documentaire, proche de la photographie, et la réélaboration de l'action à l'intérieur d'une forme spectaculaire propre aux recherches du cinéma avant-gardiste autrichien. Qu'un cinéaste ait travaillé à partir des seules images de la *Materialaktion* (Kurt Kren), ou qu'un autre ait inclus dans son montage des plans tournés en dehors de celle-ci (Ernst Schmidt), aucun d'eux ne reconstruit le spectacle disparu des actes. Le montage procède toujours à un déplacement de l'action dans la matérialité même du film, en cela il se présente comme un acte qui se substitue à l'action filmée. Celle-ci se dissout dans la chimie du négatif, se retourne dans l'inversion du plan, ou se morcelle d'image en image. Ces films n'ordonnent en aucun cas les gestes pour en construire le spectacle, ni ne sauraient contribuer à leur compréhension ou à leur ironie, rapporter leur succession ou leur excès. Les «corps et les matières que l'action met en mouvement», soit ce qui définit la *Materialaktion*, disparaissent au profit des actes qui mettent la pellicule en mouvement. Le film de ces cinéastes pourrait ainsi se définir, contre toute leçon documentaire, comme l'aboutissement en acte de l'impossibilité figurative des actions... Toutefois la mise à l'épreuve de cette hypothèse, parce qu'elle déborde de «l'exposé documentaire» des actes performatifs, doit être reportée à un travail ultérieur.

Il reste encore à comprendre comment le texte protocolaire des actions est possible de documenter les gestes effectués, et d'apporter peut-être aux images leur complément nécessaire. Les deux photos et le texte de *Reading Position for Second Degree Burn* d'Oppenheim nous en ont donné un premier exemple. La coïncidence du protocole avec l'acte effectué, ou l'anticipation de l'acte par sa description – soit exactement ce que Weiner met en œuvre pour laisser au contraire l'acte dans l'indécision – procède parfaitement de la leçon documentaire donnée après coup. Il est légitime de s'interroger avec Weiner sur l'intérêt de cette parfaite coïncidence, sur ce qui détermine la nécessité d'agir alors que tout est déjà dit. Le geste n'est à effectuer que dans la mesure où il s'avère nécessaire à l'ordonnance ultérieure du document, à l'illustration de la leçon documentaire. Cette réduction de l'acte à la coïncidence de son protocole, de sa nécessité illustrative, ne saurait mettre en œuvre l'impossibilité figurative de l'action. L'acte cynique, en son excès, doit

138 Voir photogramme p.350. Le cadrage fixe et le plan séquence sont utilisés dans d'autres films de Muehl.

au contraire coïncider avec l'excès, en acte lui aussi, de la représentation. Le protocole de l'indignité des exclus n'est en effet pas suffisant pour en démontrer la «réalité», quand bien même celle-ci n'a aucune réalité. L'acte qui le prouve ne peut pas, ne doit pas, en rester à la formule dénigrante, il faut générer l'indignité des exclus par les actes pour en établir la preuve matérielle, et en cela irréfutable, puisqu'eux seuls ont la capacité d'affecter chacun, de donner à chacun son affectation. L'ironie de l'imitation excessive de cette représentation se doit, à son tour, d'emprunter la «voie courte» des actes, et cette voie échappe à tout protocole, plus encore à toute anecdote rapportée.

C'est bien cela que les textes de la *Materialaktion* nous présentent : une coïncidence toujours manquée avec les actes en raison de l'excès qui emporte tout autant l'action que l'écriture. Celle-ci, quand bien même elle emprunte la forme protocolaire (l'énumération de gestes successifs), ne se limite pas à déterminer les actes en leur réalisation, mais se transporte au-delà de leur possibilité. L'excès les rend pleinement à la fiction dont l'écriture doit se comprendre pour elle-même, indépendamment de cette autre action qui sera mise en œuvre dans le mouvement des corps et des matières. Et cette mise en œuvre montrera à son tour qu'elle s'emporte sans aucun respect du protocole. La particularité de Muehl, en regard des autres actionnistes, est notamment ce parallélisme du texte et de l'acte qui n'ont en commun que leur mouvement propre à excéder tout effort de coïncidence. Et ce qui détermine cet excès, c'est la représentation elle-même qu'il s'agit d'imiter en son excès. Le texte des actions n'éclairent ainsi que faiblement les gestes trouvés sur les images photographiques¹³⁹. Si l'on veut comprendre l'excès imitatif de la *Materialaktion*, il faut alors suivre le mouvement propre du texte, sans chercher à l'identifier au témoignage des images, mais au contraire à trouver dans le parallélisme de l'écriture et de l'acte la pointe de l'excès qui nous introduit au processus généralisé de celui-ci.

Cela exige un premier travail méticuleux dédié aux photographies – le tri, la comparaison, l'examen des négatifs – pour comprendre qu'elles n'éclairent pas l'action, mais la prise de vue, les situations avantageuses ou non qui en ont été la condition, les aléas techniques comme le changement de pellicule ou la panne d'un boîtier, enfin le point de vue adopté par leur auteur. Autour du lit de *Mama und Papa*, par exemple, la place de l'artiste,

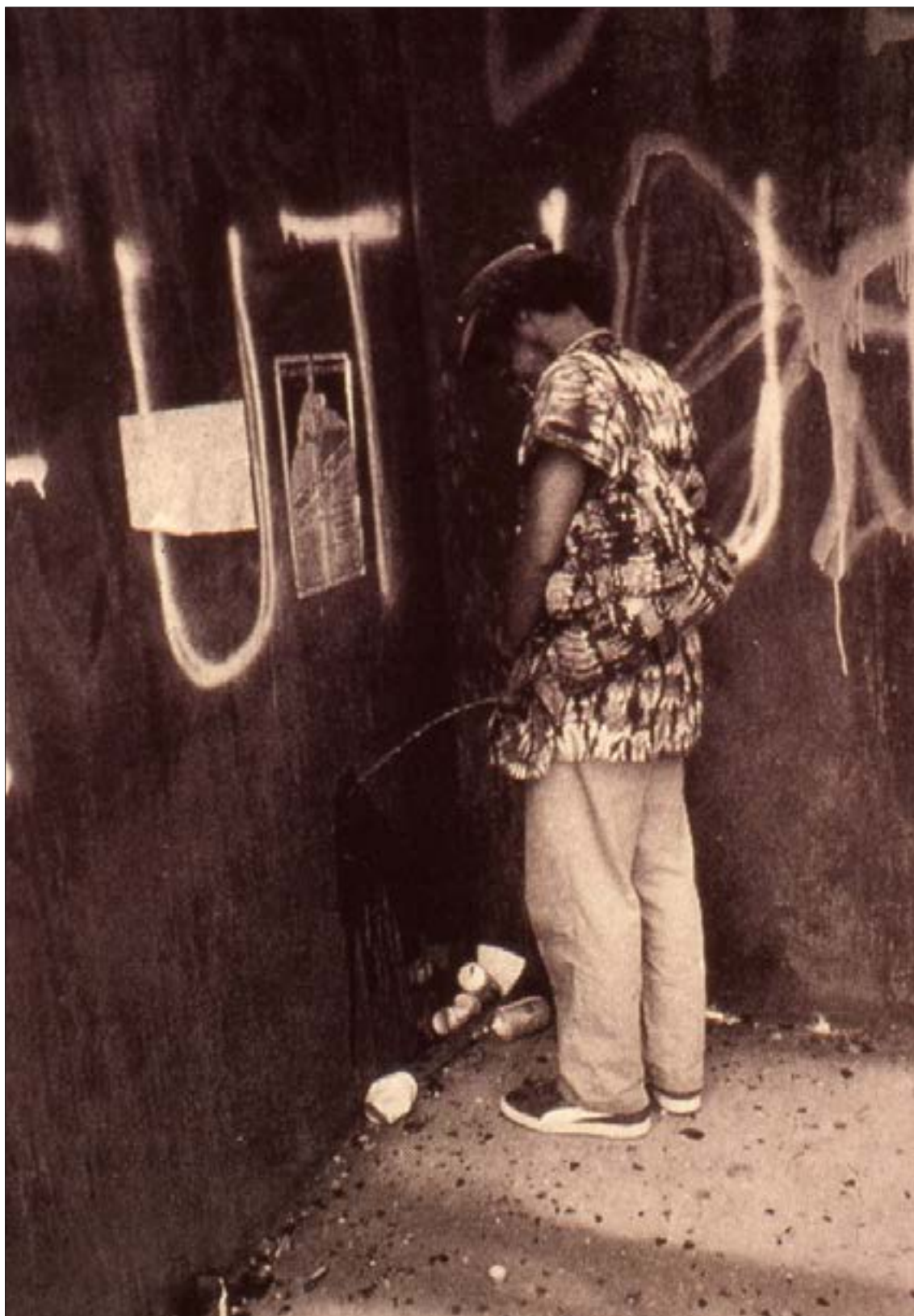
139 Nous ne pouvons évidemment qu'être en désaccord avec Sophie Delpoux qui affirme que «[...] les images qui nous sont parvenues de l'action [*Panierung eines weiblichen Gesässes* de Muehl] paraissent en tous points conformes à [son] synopsis», dans *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010, p.60.

des deux photographes et du cinéaste embarrasse souvent la prise de vue, contraint l'angle du cadrage ou simplement interdit l'approche du sujet. Quand bien même Muehl semble ralentir, voire suspendre son geste pour faciliter le travail des photographes, comme on le voit plus clairement sur une image de l'action *Der Kopf* (XXVI, p. 127) ou dans un plan du film *Bodybuilding* d'Ernst Schmidt, les images de la *Materialaktion* reflètent l'autonomie du travail de leurs auteurs, comme leurs choix personnels¹⁴⁰. Près de la moitié des trois cents photographies de *Mama und Papa* s'intéressent ainsi à faire des portraits du modèle en dehors des actes.

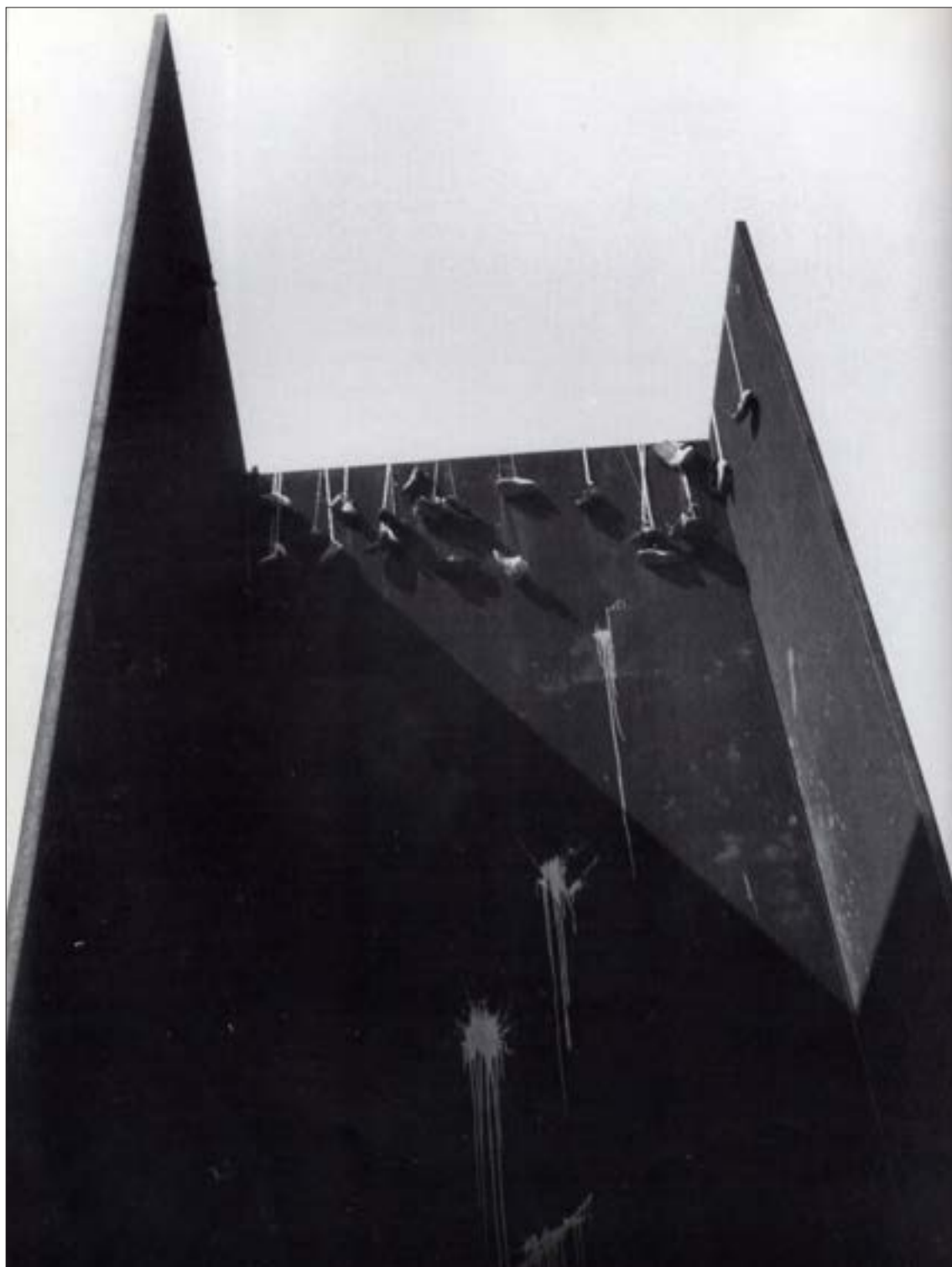
La photographie des actions, lorsqu'elle est regardée comme l'objectivité d'un écran noir troué d'instantanés discontinus sur des gestes disparus, s'ouvre alors à l'appréciation du parallélisme de l'écriture et des gestes. Cette recherche, présentée ici en un volume séparé, appuyée sur des actions antérieures et postérieures à *Mama und Papa*, n'a pu que constater le manque documentaire de la *Materialaktion*. En dépit du souhait de l'artiste, ses actions ne font jamais l'objet d'une documentation élaborée, puisque leur spectacle n'est jamais suffisamment ordonné, majoré, par l'image et le texte, afin d'autoriser leur leçon ultérieure. Ici tout est résiduel, délié, non finalisé, immanquablement muet, soit ce qui constitue l'indice du privilège accordé à la voie par les actes, telle qu'elle trouve à s'affirmer contre toute anecdote rapportée. Ce gâchis documentaire n'est en effet que la conséquence directe des actes dont l'excès pousse en direction de ce que nous pouvons nommer provisoirement comme de l'improvisation, et cela surprend l'image sans qu'elle parvienne à suivre cet excès pour le restituer. C'est pourquoi nous ne pouvons acquiescer, pour ce qui concerne la *Materialaktion*, aux affirmations qui identifient l'image à l'œuvre elle-même, qui la considèrent comme la finalité à laquelle les actionnistes viennois, en vérité, auraient œuvré¹⁴¹.

140 Dans les entretiens que nous avons eus avec Ulla, le modèle de *Mama und Papa*, celle-ci se souvient que «[Muehl] ne faisait que des propositions qu'on n'avait plus qu'à approuver. Mais Kren [le cinéaste] avait les mains libres. Je pense qu'il ne se laissait rien imposer». Voir «Entretien avec Ulla», p. 647.

141 Ce débat ne cesse de revenir dans les reconstructions historiques de la performance, encore récemment dans l'ouvrage collectif de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (éd.), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Châteaugiron, Archives de la Critique d'Art, 2010 ou dans celui de Sophie Delpeux, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010.



XI. David Hammons, *Pissed off*, 1981, performance, New York, Franklin Street, photo Dawoud Bey.



XII. David Hammons, *Shoe Tree*, 1981, New York, Franklin Street, photo Dawoud Bey.



XIII. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967, Wiltshire, Angleterre. Epreuve gélatino-argentique noir/blanc 37.5 x 32.4 cm montée sur carton, texte manuscrit au crayon. Londres, Tate Britain.



XIV. Vito Acconci, *Rubbing piece*, 1970, performance réalisée lors du «The Saturday Afternoon Show» organisé par Hannah Weiner le 2 mai 1970 de 14h à 15h au Max's Kansas City Restaurant, New York. Photographies noir-blanc, épreuve gélatino-argentique, 25.3 x 20.5 cm. Winterthur, Fotomuseum.



XV. Vito Acconci, *Trappings*, 14.10.1971, performance d'une heure réalisée dans les toilettes d'un bâtiment industriel à Mönchengladbach. Trois panneaux, pastel gras, photographie noir/blanc collée sur carton, 192.5 x 200 cm (avec cadre), 1987.



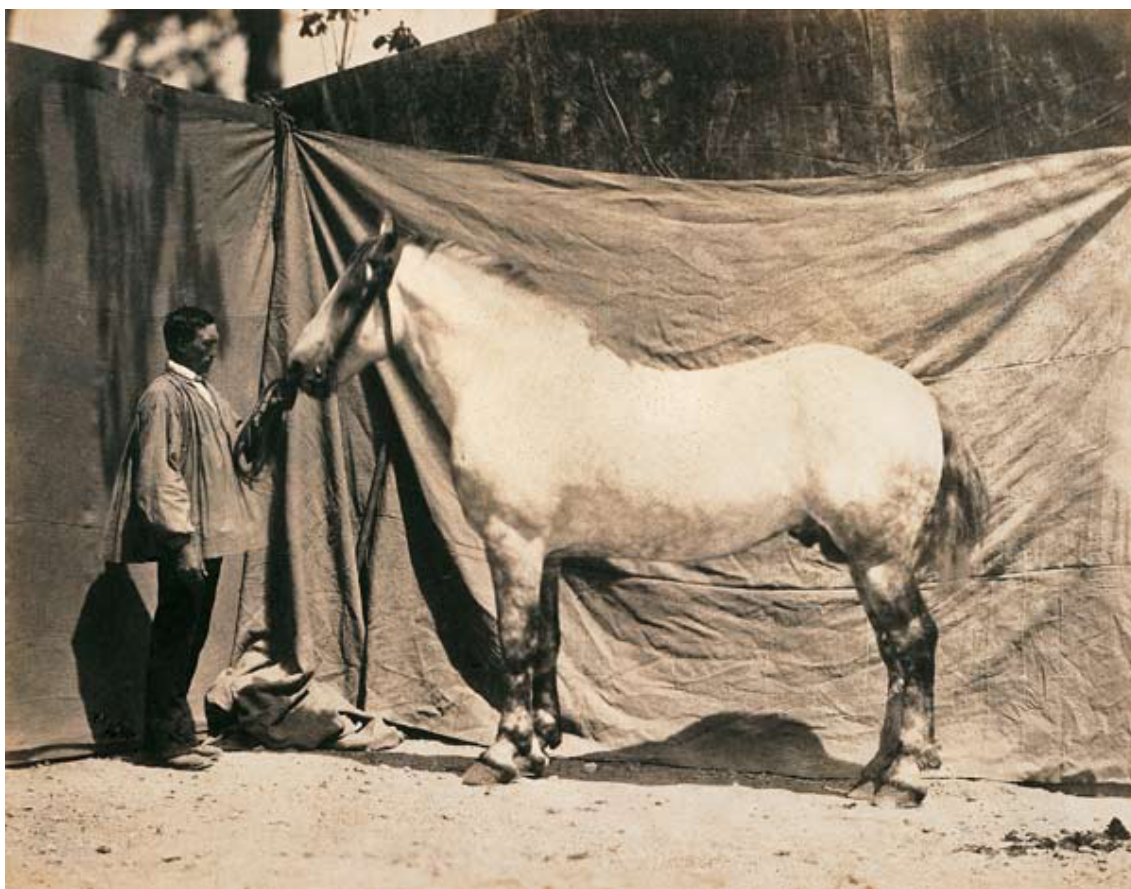
XVII. Jean Demmeni, *Le Sultan de Yogyakarta assis sur son trône*, Java. Photogravure, 73 × 60 cm, Haarlem, Kleynenberg & Co, 1912. Il s'agit là du cent vingt-septième poster, parmi les cent soixante-dix de l'auteur imprimés par une maison d'édition scolaire et destinés à être accrochés dans les salles de classe hollandaises.



XVIII. Jean Demmeni, *Portrait anthropométrique du chef des Pnibing Dajak de Long Kup*, Bornéo, 1899, épreuve gélatino-argentique 16,8 × 11,7 cm, passe-partout 27 × 21,9 cm. Leyde, Museum Volkenkunde.



XIX. Balthasar Burckardt, *Cheval*, 1995, épreuve gélantino-argentique en trois parties, 230 x 288 cm. Paris, Centre Pompidou.



XX. Adrien Tournachon, *Tonneau*. Né en 1851. Son père et sa mère de race boulonnaise. Mention honorable des étalons. Race boulonnaise de gros trait, vers 1857-1858, tirage sur papier salé d'après négatif sur verre au collodion, 17.6 x 22.8 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.



XXI. Diane Arbus, *Femme sans tête*, New York, 1961, épreuve gélatino-argentique, 24.3 x 16.4 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

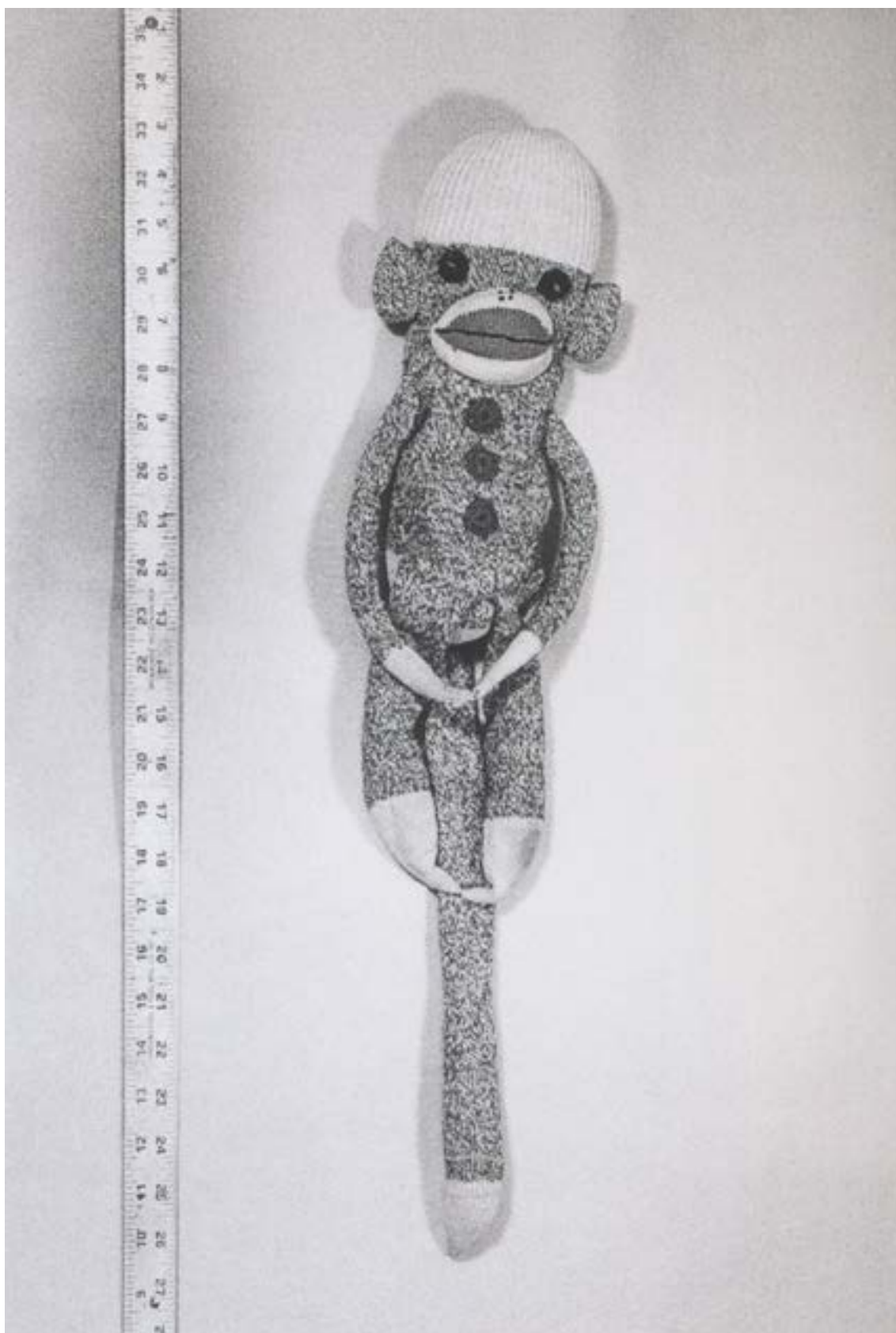


XXII. Joel Peter Witkin, *Queer Saint*, New York, 1999, épreuve gélatino-argentique 40 x 50 cm. Paris, Galerie Baudoin Lebon.

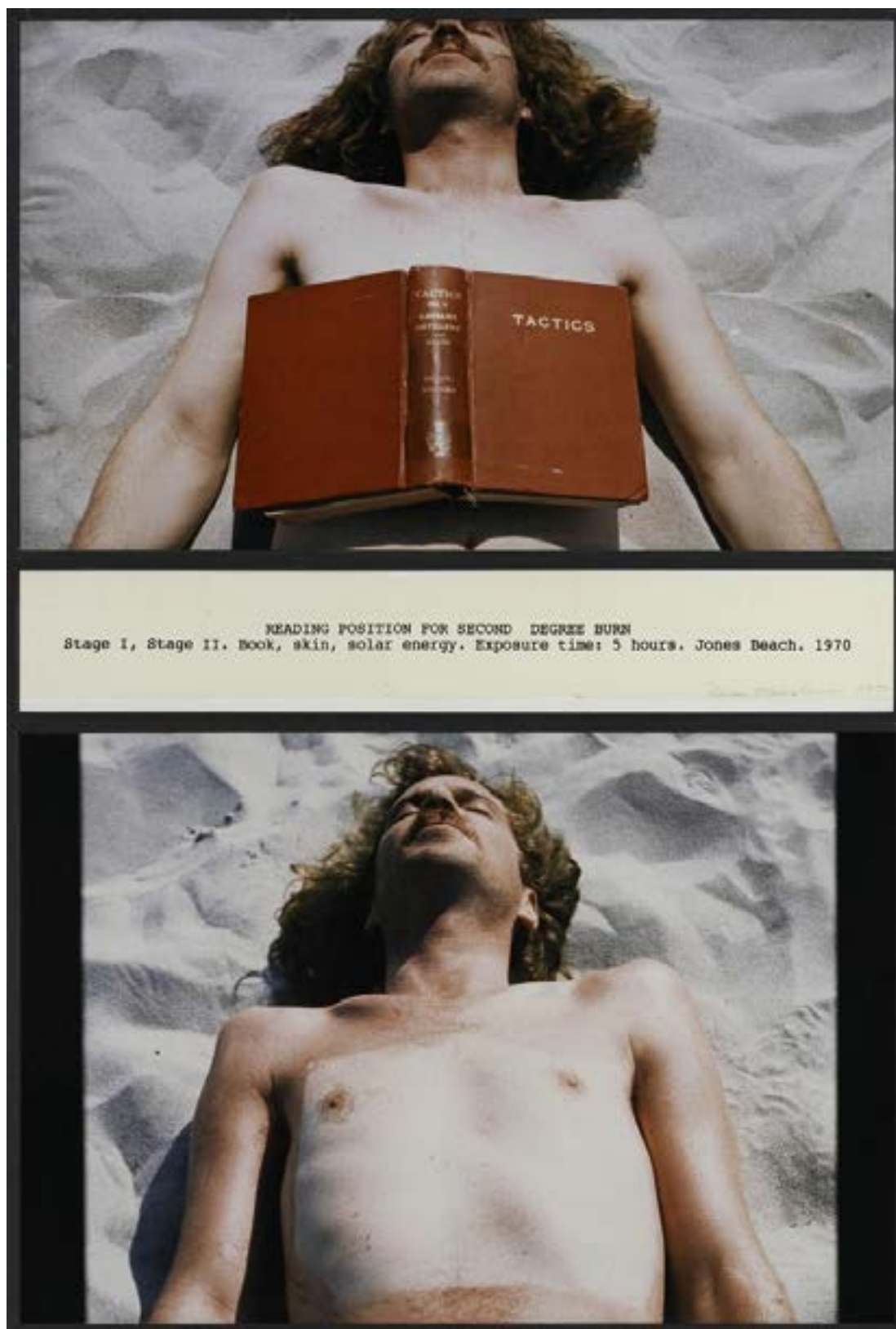


XXIII. Mike Kelley, *Craft Morphology Flow Chart*, 1991, 114 poupées et animaux rembourrés ou tricotés au crochet, 32 tables pliables, 60 tirages argentiques 32.3 x 20.4 cm (cadre 43.8 x 31.8 cm), un dessin à la peinture acrylique noire 152.4 x 212.1 cm. Chicago, Museum of Contemporary Art.





XXIV. Mike Kelley, *Craft Morphology Flow Chart*, 1991, détail de l'une des soixante photographies.



XVI. Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970, Jones Beach, New York. Epreuves gélatino-argentiques et texte dactylographié, 216 x 152.6 x 3.2 cm. Paris, Musée national d'art moderne.



XVII. Paul McCarthy, *Assortment (The trunks; Human objects)*, sculpture, 335.3 x 254 x 121.9 cm, six caisses contenant des accessoires de performances, objet humain, tabouret, sac plastique, table en bois et métal, 1973-1983; *PROPO*, Cibachrome collé sur aluminium, 183 x 122 cm, 1991-(2012). Zürich, Galerie Hauser & Wirth.



XXV. Günter Brus, *Ana*, novembre 1964, Vienne, appartement d'Otto Muehl, Obere Augartenstrasse. Photo Kashaq.



XXVI. Otto Muehl, *Der Kopf* (*Materialaktion Nr. 24*), décembre 1965, atelier de la Perinet. Photo attribuée à tort à Hoffenreich, car le photographe est assis sur une chaise au premier plan.

CHAPITRE IV

Le peintre et son modèle

I

LE SILENCE DU CHIEN

L'actionnisme viennois semble d'abord avoir fait sienne la déclaration programmatique d'Arnulf Rainer : «Malerei, um die Malerei zu verlassen» – «la peinture pour quitter la peinture». La formule prête ainsi à la peinture la capacité de se soustraire à elle-même. Il faut alors que sa grandeur propre soit supérieure à ce que l'on en attend pour offrir cette capacité. Cette sur-dimension est précisément ce qui a été jusqu'alors exclu de la peinture : sa capacité silencieuse. Le silence est en effet ce qui a été évincé par la longue tradition picturale, qualifiée par Rainer de «décadente». La peinture n'a cessé de se limiter elle-même à se vouloir persuasive «par la *parole* plutôt que par le *silence*»¹⁴². En conséquence, c'est le primat du discursif sur le silence pictural qu'il s'agit d'abolir. Comment doit-on comprendre ce silence? Certainement pas comme le propre de la modernité picturale, puisque Rainer entend l'imposer au milieu du XX^e siècle. Le chien nous en donne le sens, à la fois en grognant pour nous faire taire : *TRRRRRRRR*... comme la signature que l'artiste apposait sur ses dessins à la fin des années quarante¹⁴³, mais aussi comme il en donne le mime au cours d'un vernissage¹⁴⁴. L'intimidation, mais aussi la vie instinctive, les actes impulsifs d'un langage infra-verbal font taire le bavardage pictural. Mieux vaut regarder la peinture

142 Arnulf Rainer, «Malerei, um die Malerei zu verlassen» dans le catalogue *TRR*, Francfort, Galerie Franck et Wien, Art-Club, 1952, p.2. Texte partiellement repris dans Arnulf Rainer, *Hirndrang*, Otto Breicha (éd.), Salzburg, Verlag der Galerie Welz, 1980, p.47. C'est nous qui soulignons.

143 Arnulf Rainer, *Zeichnungen 1947-51*, catalogue d'exposition, Wien, Galerie Ariadne, 1969.

144 Il s'agit du vernissage de la première et unique exposition en 1951 du *Hundsgruppe* créé par des artistes viennois, dont Arnulf Rainer, Maria Lassnig et Ernst Fuchs.

d'un singe que celle d'un homme¹⁴⁵ : on est certain qu'elle ne discourt pas ! Toutefois, l'artiste professe à l'École des Beaux-arts de Vienne, collectionne les œuvres de l'art brut, choisit avec raffinement les images qui vont supporter sa «patte» et s'offrir à l'*Übermalung*. Le silence de Rainer n'incite en aucune façon à retrouver le chemin du primitivisme perdu ou de la fraîcheur naturelle. Quel est alors l'objet de ce silence auquel l'art doit se tenir ? La série des *Faces Farces* peut sans doute nous aider à nous en approcher. Le spectacle des poses grimaçantes ou grotesques de cette série, ordonné par la photographie, présente les gestes qui parent Rainer d'une représentation dégradante (XXVIII, p.142)¹⁴⁶. La photographie, avant de supporter la surcharge du dessin (XXIX, p.143), documente ces gestes, organise leur théâtralité. Mais, comme nous l'avons suggéré, le spectacle est immanent à la représentation dégradante, il n'a pas besoin d'être construit, ordonné, puisqu'il appartient déjà à l'excès de la représentation qui vient attirer le regard sur l'exclu. Les grimaces de Rainer n'en sont que l'imitation, et cette imitation est ce que réordonne et documente la photographie, dans une cabine de Photomaton ou en studio. Mais c'est aussi la surcharge du dessin sur ces images qui tente d'excéder l'imitation même, d'augmenter encore ce que la pose grotesque s'emploie déjà à imiter. Peu importe la réussite ou non de cette surcharge, car seul compte ici le silence réengendré par les poses de l'artiste. Ce silence est ce à quoi la représentation dégradante force son objet en lui refusant de figurer, d'avoir place dans l'espace commun, d'avoir une visibilité, une parole, une existence. Le spectacle des gestes de Rainer s'ouvre à ce silence, le laisse entrer dans l'imitation de la représentation abêtissante de l'exclusion. Les mimiques de cet abêtissement prêtent au silence l'expressivité dont la représentation démontrait précisément le défaut. C'est à ce programme imitatif que l'art peut s'attacher s'il désire abolir le primat de la parole, entendue comme ce qui

145 Allusion aux travaux de Rainer intitulés *Parallel Malaktion* datant de 1979, réalisés avec un chimpanzé. Voir Arnulf Rainer, *Primaten. Portraits, Persiflagen, Paraphrasen, Parallelen*, catalogue d'exposition, Galerie Jablonka, Köln/Karl Kerber Verlag, Bielfeld, 1991, p.48-77.

146 Nous nous référons à la recherche de Christina Natlacen, *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2010. Il s'agit de la première recherche effectuée dans les archives de l'artiste présentant l'ensemble de son travail photographique, plus de 4000 prises de vue, indépendamment de leur utilisation partielle, bien connue, dans des œuvres graphiques ou picturales, comme la série des «Faces Farces». Sur cette série inaugurale de l'*Übermalung* – un processus graphique et pictural d'accentuation stimulé principalement par des photographies très diverses, étalé sur plusieurs décennies –, voir les catalogues d'exposition Arnulf Rainer, *Faces Farces 1965-1969*, München, Galerie van de Loo, 1970 ; Arnulf Rainer, *Faces Farces*, Wien/Köln, Galerie Ariadne, 1971 ; Arnulf Rainer, *Facefarces, Bodyposes 1968-1975*, Paris, Galerie Stadler, 1975.

recouvre le silence de la représentation inégalitaire.

Le grognement ou les aboiements cyniques sont là pour faire taire les bavardages, pour écouter le silence contre tout autre spectacle. Le bruit ou la fureur sont nécessaires au spectacle de la matérialité silencieuse – il ne s'agit là aucunement d'une quête essentielle, mais de l'imitation de ce que la parole recouvre, et en le recouvrant, de ce qu'elle a fait disparaître à son profit. L'*Übermalung* de Rainer, le recouvrement furieux de l'image, procède du même paradoxe : ce que la parole fait taire, le silence, doit être entendu en la recouvrant. La matérialité picturale se fait croûteuse, dégoulinante, sillonnée de gestes, elle se donne à la corporéité du peintre jusqu'à l'anonymat de sa subjectivité. L'hypothèse que forment les actionnistes viennois à partir de cette matérialité aboyante, diacritique, est sa possible expansion hors des limites de l'image. Les premières actions de Muehl entreprennent ainsi d'altérer la peinture par l'extension illimitée de sa matérialité :

La *Materialaktion* s'est développée à partir de la peinture, en sortant celle-ci de son support. Le support est le lieu même de l'action : le corps humain, différents objets, une rue, une place, etc. N'importe quoi peut faire office de support, comme n'importe quelle matière se substituer à la couleur (denrées comestibles, etc.)¹⁴⁷.

Dans cette intention, la substitution du « n'importe quoi » aux moyens picturaux conventionnels fait suite aux tentatives *intra* picturales d'arracher la peinture à son support par l'inscription de gestes qui s'appliquaient à le forcer. Contrairement à Brus qui tentait d'affecter la surface peinte de gestes exacerbés (XXX, p.144), Muehl cherchait à contraindre, à forcer, le support pictural dans son épaisseur matérielle (XXXI, p.145). Comme d'autres artistes des années cinquante l'ont tenté, l'effraction du support est toutefois orientée très diversement par leurs pratiques¹⁴⁸. Il y a en effet peu en commun entre la peinture d'Otto Muehl et celle d'Alberto Burri qui recompose la surface toilée par la suture de pièces ou de tacons, par le collage de reliquats de sacs de jute glanés à gauche et à droite, sur lesquels

147 «Die Materialaktion hat sich aus der Malerei entwickelt. Sie ist über die Bildfläche hinausgewachsene Malerei. Die Bildfläche ist der jeweilige Ort der Aktion. Sie kann der menschliche Körper, verschiedene Objekte, eine Straße, ein Platz, usw. sein. Zur Bildfläche kann alles werden, ebenso wie jedes Material zur Farbe (Lebensmittel, usw.)», mumok WAA 20/0.

148 Voir Paul Schimmel (éd.), *Destroy the picture : painting the void, 1949-1962*, catalogue d'exposition, New York, Skira Rizzoli et Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2012, p. 188. Figurent parmi les artistes présentés : Alberto Burri, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Adolf Frohner, Yves Klein, Manolo Millares, Otto Muehl, Robert Rauschenberg, Salvatore Scarpitta, Antoni Tàpies.

contraste une application d'or (XXXII, p.146). Il y a peu en commun aussi entre Muehl et l'élasticité des bandes entrelacées de Salvatore Scarpitta retenant la tension des formes abstraites de *Moby Dick* (XXXIII, p.147). Toutefois, les œuvres des uns et des autres tentent de restituer une tension physique qui, pour certains d'entre eux, les a directement engendrées, mais qui en tous les cas a disparu du tableau.

La furiosité du chien ne saurait se satisfaire de mordre à pleines dents le support, de mettre la toile en lambeaux, si le tableau se limite à n'en donner que l'image. Il faut que le geste dilapide le cadre pictural avec une efficacité bien supérieure – définitive. C'est ce que veut Otto Muehl : délivrer l'acte pictural de son seul résultat, ou de son constat, et soumettre le spectateur à la tension même de l'action qui engendre le tableau :

L'image est le produit de la peinture. Comme résultat, elle se substitue au processus pictural. La *Materialaktion* procède à l'inverse. L'image n'apparaît qu'à l'occasion de l'action. La *Materialaktion*, elle, ne vise pas de résultat. C'est le processus de l'action lui-même qui tient lieu de résultat. L'«image» apparaît d'elle-même et se transforme en continu (comme dans un film)¹⁴⁹.

Il faut que les gestes mobilisent le public davantage par leur génération que par le spectacle de leurs effets. Il faut pratiquer «la peinture pour quitter la peinture», trouver le silence dans le spectacle du geste et non dans l'image qui peut en résulter. Mais pour Muehl, le geste en actes, l'action, est l'imitation d'une gestualité malpropre, plutôt que la mimique d'expressions abêties¹⁵⁰ :

J'étais hier avec Nitsch. Nous avons rédigé le programme du prochain *Orgue de sang* : rien ne sera plus arrangé ou peint. Ce qui était utilisé pour tout bon tableau ou toute bonne sculpture sera directement représenté. Par exemple : verser, éclabousser, pisser, chier, démolir, salir, déchirer, etc., tout cela sera effectué directement et sans détour symbolique au-delà du tableau ou de la sculpture¹⁵¹.

149 «Malerei hat als Ergebnis das Bild. Der Prozeß des Malens wird durch das Resultat ersetzt. Die Materialaktion geht umgekehrt vor. Das Bild tritt hinter der Aktion zurück. Die Materialaktion zielt nicht auf ein Resultat. Der Prozeß : die Aktion wird zum Resultat. Die «Bilder» entstehen von selbst ununterbrochen und verändern sich (wie im Film)», «Materialaktion», mumok WAA 20/0.

150 En 1967, la mimique grimaçante devient toutefois le principe de plusieurs films de Muehl : *Grimuid*, *Webrertüchtigung* ou *Psycho-Motorische Geräuschkaktion*.

151 «Gestern war ich mit Nitsch zusammen. Wir haben das Programm für die nächste Blutorgel ausgearbeitet. Es wird nichts mehr aufgebaut, oder gemalt. Das war in jedem guten Bild oder Plastik verarbeitet ist wird rein dargestellt. Zum Beispiel : Schütten, Pritscheln, Pischen, Kacken, demolieren, beschmutzen, zerreißen usw. wird direkt ohne symbolischen Umweg über das Bild oder Plastik ausgeführt», lettre du 14.11.1962 dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit., p.303-304. Traduction modifiée d'après le texte manuscrit, mumok WAA 181/0.

La peinture peut alors joindre à ses grognements ou à ses aboiements d'autres bruits, d'autres corps, en opposant à la parole l'entier des actes qui ouvrent le passage à une forme de subjectivation silencieuse.

La gestualité malpropre de la *Materialaktion* signifie bien entendu la saleté des gestes, mais parce qu'elle est imitation, cette gestualité vient rendre compte de ce qui partage le malpropre en propre et en impropre. Le malpropre est le propre des objets de la représentation, mais il est l'impropre des figurations exposées. L'action imitative se place ainsi sur la limite de partage des propriétés. Comme le précise Jean Borreil :

Qui n'appartient pas n'est pas propre. Cela s'entend et fut entendu dans les deux sens du terme. Le quasi-autre est sale, il faut le rendre à la propreté en l'éduquant à la propriété¹⁵².

La gestualité de la *Materialaktion* ne se prête pas à la pédagogie de la propriété, ni à l'éventualité de son envers, mais l'imitation dont elle procède force un espacement fictif sur la ligne de partage du propre et de l'impropre, de l'appartenance et de l'exclusion. L'imitation du malpropre n'est plus la représentation de l'exclu, c'est-à-dire la démonstration qui fonde la figuration de la parole, de la visibilité et de l'existence propres aux autres. Dans les gestes imitatifs, le malpropre n'est plus le propre des uns et l'impropre des autres, ou en d'autres mots, il n'est ni figuratif, ni représentatif, mais fictif. Il vient désigner la solidarisation de ce partage.

Comme les mimiques raineriennes s'ouvraient au silence imposé de l'abêtissement, l'espacement fictif du malpropre transforme ironiquement le silence en du muet parlant. Si le muet parle, cela signifie seulement que le silence n'est plus dans son lieu propre, mais qu'il est déplacé par les gestes, comme si la parole lui revenait de droit – pour autant qu'elle reste fictive. Le muet, en effet, ne démontre ici que l'espacement entre le silence et la parole, entre le représenté exclu et le figuratif exposé. Si le muet devenait parole, il conduirait à l'absorption du silence dans la figuration, autrement dit à effacer l'espacement et à renforcer la limite des propres. Or ce qui porte la gestualité malpropre à l'espacement, c'est la pensée égalitaire. La subjectivation sans partage, c'est d'abord cet espacement des propriétés, ce creux dans lequel se dénaturent les propres. Le muet, plutôt que la parole, n'expose rien, mais espace la limite des propres. Si le muet montre du parlant en son

152 Jean Borreil, «Le verbe absent», dans *La raison nomade*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 25.

silence, sans que le silence soit mis en demeure de le prendre, c'est qu'il s'agit d'insister sur l'hypothèse égalitaire elle-même, d'en réserver le principe au détriment de la « scène » probatoire, de la démonstration égalitaire reconduite au cas par cas, à reconstruire encore et toujours. Le muet oppose un refus catégorique à la parole figurative. Le silence forcé de la représentation, parce qu'il fonde la parole qu'exerce la domination, ne peut se montrer que « parlant » s'il veut contester radicalement le fondement de la figuration. La gestualité donne forme à la fiction égalitaire qui présente la dissolution de ce fondement constamment réitéré.

II

LA NOUVELLE ALLIANCE

Ce qui revient de manière flagrante dans la *Materialaktion*, c'est la relation du *peintre et son modèle* qui se prête dès la Renaissance à une nouvelle figuration. Les artistes sont extraits de leur anonymat pour se placer à hauteur des personnages peints et des commanditaires de leurs tableaux. Il s'agit alors de reconnaître aux peintres une capacité discursive, de leur accorder une place parmi les « êtres parlants », ceux dont la parole se distingue du brouhaha des artisans anonymes, de leur accorder une visibilité égale à ceux qu'ils peignent ou qui sont leur commanditaire. Ainsi Rogier van der Weyden se peint lui-même en patron des artistes, Saint-Luc, assis en face de la Vierge et dessinant son portrait (XXXIV, p.148). L'introduction du profane dans la scène religieuse est ici reprise du tableau de Jan van Eyck qui place le chancelier Nicolas Rolin, commanditaire du tableau, dans le même tête-à-tête. On peut encore évoquer la présence de van Eyck dans le reflet d'un miroir, mais aussi l'inscription de celle-ci sur le tableau, « Johannes d'Eyck fuit hic » – Jean van Eyck fut ici –, qui se fait le témoin de l'union de deux riches familles commerçantes de Bruges à l'occasion des fiançailles de leurs enfants¹⁵³. Peu importe l'authenticité de ces circonstances, leur hypothèse suffit à concevoir la complicité des artistes avec les commanditaires de leurs œuvres comme une distribution nouvelle des compétences dans l'exposition des uns et des autres. La présentation de personnages individualisés sur le tableau n'ambi-

153 Ces détails sont empruntés à Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2000.

tionne pas simplement, comme on l'a dit, de faciliter aux anonymes l'accès à l'allégorie religieuse. Elle scelle l'alliance du peintre et de son modèle qui, d'un côté, conforte, par la mise en corrélation du profane et du sacré, la légitimité des commanditaires à posséder leur part exclusive au détriment de «n'importe qui». De l'autre, elle accueille les artistes parmi les arts libéraux, parmi ceux dont les mains ne sauraient travailler à assurer leur subsistance. Il n'est d'ailleurs nullement nécessaire de faire figurer le peintre aux côtés de son modèle dans la profondeur du tableau. Le portrait de la noblesse sait aussi bien inscrire cette alliance en plaçant le peintre devant l'image, comme le montre Ghirlandaio en peignant Giovanna Tornabuoni *post mortem*, une femme de la haute bourgeoisie florentine (XXXV, p.149)¹⁵⁴. C'est ce nouveau partage que l'art renaissant inscrit dans l'illusion tridimensionnelle de sa surface. La métaphore albertienne du tableau comme «fenêtre sur l'histoire»¹⁵⁵ apparaît alors comme celle de la séparation de deux mondes dont les spectateurs ont à se convaincre du juste fondement. Au monde «naturel» des anonymes, de ceux qui ne peuvent, par ignorance, figurer parmi les autres, s'oppose le «surnaturel» de ceux qui possèdent une parole et une visibilité légitimées par le divin. Le dispositif du peintre et son modèle apparaît dans son premier moment comme la rhétorique d'une alliance qui étaye les formes sensibles du partage inégalitaire.

La beauté «surnaturelle» des personnages et du décor des tableaux renaissants s'appuie paradoxalement sur l'extrême réalisme de chaque détail. Comme le souligne Todorov à propos de van Eyck :

Quelque chose d'indéfinissable dans ses images les extrait de la réalité, pourtant si méticuleusement reproduite, les transforme toutes, quel que soit le sujet représenté, en natures mortes, *Stilleben* comme l'allemand l'exprime plus justement, vie calme, immobile, silencieuse¹⁵⁶.

L'invention de la peinture à l'huile répond au besoin de lisser la représentation de toute matérialité dans la transparence «surnaturelle» de ses glacis, du rendu qui semble effacer toute trace de travail. Le tableau renaissant délaisse la symbolique de l'or ou du bleu lapis, celui de Giotto, le principe de la soumission du savoir-faire artisanal aux préceptes reli-

154 Ghirlandaio place derrière le portrait un épigramme en latin du poète Martial (I^{er} siècle) : «Si seulement l'art pouvait dépeindre l'esprit, il n'y aurait pas de plus belle image sur terre». L'alliance du peintre et son modèle construit aussi la beauté idéale de l'époque.

155 Leon Battista Alberti, *De pictura*, traduction du latin de Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2007, p.30.

156 Tsvetan Todorov, *Éloge de l'individu*, op. cit., p.155.

gieux que restituait la schématisation gothique des figures et de l'espace. Le peintre et son modèle ne doivent plus se représenter dans la honte du travail manuel, pour reprendre l'expression de Genet¹⁵⁷, qui contrarie le dépôt de la parole dans la fenêtre picturale.

Mais il y a plus. Le partage « surnaturel » du peintre et son modèle, en effet, vient enlever au « naturel » jusqu'à son plus petit détail, son plus petit brin de matérialité, pour le séparer de l'expérience ordinaire. L'herbe, les pierres, le tissage des vêtements sont ainsi dénaturés par leur nouvelle capacité discursive à énoncer le « surnaturel »¹⁵⁸. Cette nature, qui pourtant était le propre des anonymes, celle d'un monde sans parole et sans visibilité, avec laquelle le grand nombre partageait indifféremment la même matérialité, se voit ainsi annexée par l'esthétique du « surnaturel ». C'est la violence inouïe de ce nouveau partage qui s'adjoint le « naturel », précédemment évacué de l'image, et, en l'accordant à la parole inclusive, soustrait au peuple jusqu'à sa propre matérialité. Et l'on peut tout aussi bien comprendre que le détail de la transparence de l'eau ou d'un verre, indique la soumission de la nature des artisans à la surnature du peintre et de son modèle. Le peuple ignorant et insignifiant de Platon, limité à l'expression bruyante qui ne le distingue pas des animaux¹⁵⁹, n'est plus, dans ce dispositif, qu'un *topos* vide. L'art, celui de l'exhibition des « bijoux de famille », a réussi à retirer dans la beauté « surnaturelle » du tableau, offerte à la contemplation de tous, la matérialité ou la « nature » même des anonymes.

III

LA DÉFIGURATION DU PEINTRE ET DE SON MODÈLE

Le peintre et son modèle, dès la Renaissance, définissent ainsi bien davantage qu'un sujet exemplaire de la peinture. Il ne s'agit pas d'accorder un nouvel intérêt à la figuration humaine, mais de donner la juste figuration à ceux qui la possèdent de droit, à l'aristocratie

157 Jean Genet, «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, vol. IV, p. 28.

158 Parmi bien d'autres, on peut penser au tableau de Konrad Witz, *La pêche miraculeuse*, du Musée d'art et d'histoire de Genève, dont le premier plan, devant les pieds du Christ, dessine minutieusement les pierres immergées dans la berge du lac, les bulles à la surface de l'eau, une touffe d'herbe.

159 Platon, *La République*, VI, 493 a sq.

de la richesse et au peintre. Cette alliance invente en effet le *medium* pictural des siècles à venir, ce milieu sensible dans lequel s'expose le partage inégalitaire. C'est cela que l'actionnisme fait resurgir de ce lointain en ses œuvres, en défigurant cette alliance. La *Materialaktion* opère ainsi bien davantage que le simple passage de la peinture du modèle à la peinture en acte sur le modèle lui-même. C'est l'alliance elle-même qui est saisie dans la matérialité des actes, quand bien même Muehl ne décrit dans le protocole de ses actions que ce qu'il veut voir :

Le modèle gît par terre. De la peinture et de la boue sont ensuite déversées. Je noue et tresse des lambeaux trempés dans la couleur jusqu'à ce que le modèle soit devenu un empâtement informe et qu'il n'y ait plus rien à en voir¹⁶⁰.

La matérialité en excès efface les contours jusqu'à l'informe, dénature le peintre et son modèle dans le pur bruit des corps trempés de peinture, pataugeant dans la boue des matières, comme le montrent les photos des actions (XXXVI, p.150). La défiguration engage radicalement ce qui émergeait déjà, pour la première fois, dans la peinture de Rembrandt, telle que Genet en souligne la portée nouvelle :

C'est à partir du moment qu'il dépersonnalise ses modèles, qu'il enlève tous caractères identifiables aux objets, qu'il donne aux uns et aux autres le plus de poids, la plus grande réalité¹⁶¹.

La défiguration du peintre et de son modèle s'inscrit dans l'empâtement du tableau, dans la franche matérialité «des champs labourés du matin, fumants»¹⁶² ou d'un «placenta séché au soleil»¹⁶³. Leur alliance éclate alors sous la franchise qui porte la matière à ne plus être honteuse de ce qu'elle est, comme le choc de la pure naturalité des corps, comme une gestualité malpropre. Ce qui justifiait la «surnaturalité» de cette alliance, au fondement de la figuration, s'effondre dans l'engagement de la rusticité «naturelle» jusqu'alors exclue. C'est la matérialité «ignoble» des corps dont Genet nous dit qu'ils «remplissent bien leurs fonctions : ils digèrent, ils sont chauds, ils sont lourds, ils sentent, ils chient»¹⁶⁴.

La modernité ne pouvait qu'entamer cette alliance. Ainsi Picasso semble avoir porté

160 «3. Materialspiel» [*Klarsichtpackung – Materialaktion Nr.3*], mumok WAA 22/0.

161 Jean Genet, «Ce qui est resté d'un Rembrandt...», *op. cit.*, p.27.

162 *Ibidem*, p.28.

163 *Ibidem*, p.27.

164 *Ibidem*, p.22.

à son comble le déplacement des figures, notamment dans la suite de *Raphaël et la Fornarina*. À l'écart des événements de Mai 68, à Saint-Paul de Vence, l'artiste réalise vingt-cinq eaux-fortes parmi la suite des «347» qui donnent une ampleur nouvelle à la relation du peintre et de son modèle par l'entrelacement de multiples citations. L'artiste se réfère au tableau du même nom peint par Ingres en 1814, qui montre le peintre renaissant et sa maîtresse devant l'exécution du portrait de celle-ci (XXXVII, p.151). Picasso ajoute à cette scène un troisième personnage emprunté à un deuxième tableau d'Ingres, *Paolo et Francesca*, tiré lui-même du texte de Dante, dans lequel les deux amants sont surpris par le mari de Francesca, Gianciotto, alors qu'elle lui lit le récit des amours de Lancelot et Guenièvre (XXXVIII, p.152). Les amants seront poignardés par le mari, puis damnés dans le cinquième chant de la *Divine Comédie*. Mais c'est aussi l'actualité que Picasso suit à la télévision qui se trouve mélangée à l'histoire de *Raphaël et la Fornarina*¹⁶⁵. La visite du Pape en Colombie, venu assister au Conseil épiscopal latino-américain qui s'était donné la mission de redéfinir l'engagement de l'Église auprès des peuples démunis, semble directement liée à son apparition sur une quinzaine de planches de la série. En effet, l'intrus qui observe les deux amants, ce n'est plus le mari Gianciotto, mais le Pape. D'une gravure à l'autre, on le trouve écartant les rideaux de l'atelier, observant à la dérobée les jeux érotiques du peintre et de son modèle, s'installant auprès d'eux sur son fauteuil, la langue pendante, ou s'asseyant, les vêtements relevés, sur un pot de chambre (XXXIX, p.153). Il faut se souvenir des intentions de l'Église exprimées quelques années auparavant en ouverture du deuxième Concile par le Pape d'alors :

Je veux ouvrir la fenêtre de l'Église, afin que nous puissions voir ce qui se passe dehors, et que le monde puisse voir ce qui se passe chez nous¹⁶⁶.

La métaphore albertienne prend ici le sens d'une découpe ouverte à la réciprocité des regards, sans démentir toutefois la séparation de deux mondes. C'est précisément ce partage que Picasso paraît remettre en scène avec le récit de *Raphaël et la Fornarina* en confrontant le beau principe de la visibilité réciproque à sa conséquence «naturelle». La confron-

165 Voir Brigitte Baer, «C'est dimanche, c'est la fête» dans Nicole Minder (éd.), *Picasso les «347»*, catalogue d'exposition, Vevey, Cabinet cantonal des estampes et Paris, Somogy, 2001, p.36.

166 Voir Claude-François Jullien, «Théologie de la libération et *Realpolitik*», *Politique étrangère*, n° 4, 1984, 49^e année, p.893-905.

tation inverse en effet le sens de l'inégalité des deux mondes, les corps « parlants » des uns, n'ayant pas les mêmes droits « naturels » que les autres, et le comique advient de cet écart creusé jusqu'à la limite où le discours perd sa vérité dans le ridicule.

Si Picasso déplace la figuration, elle vient tourner autour de l'exposition « solaire » du peintre et de son modèle, et le peintre s'y assure une place de choix, aussi bien dans la fenêtre de l'image que par la démonstration de sa virtuosité à lui donner forme. Le spectacle grotesque du pape, témoin participant à sa façon aux jeux érotiques de *Raphaël et la Fornarina*, anticipe l'adhésion du spectateur à sa leçon comique. Le déplacement de la figuration pousse ici les libertés acquises par la modernité de l'art à jouer dans une économie, en apparence, plus détachée encore de toute verticalité. Mais pour être entendue, cette leçon présuppose, non pas l'amoralité du spectateur, mais sa participation consensuelle à l'accroissement de la libéralité économique. Le peintre ne souscrit plus seulement au bénéfice de son alliance avec l'aristocratie de la Renaissance, il surplombe les figures exposées en traduisant pour elles, par leur déplacement à la surface de l'image, cette nouvelle libéralité, dont il tire lui-même un nouveau bénéfice.

Cinq ans avant que Picasso étende ces deux figures sur le divan de l'atelier, accompagnées de leur témoin, Muehl rencontre le modèle avec lequel il réalise sa première *Materialaktion* dans une chambre de son appartement (*Versumpfung einer Venus*, 1963). La figuration de la déesse se dégrade dans la matérialité des jeux du peintre et de son modèle, comme celle de Lédä et de Vinci dans une action ultérieure (*Leda mit dem Schwan*, 1964). La figuration des deux personnages a cependant quitté son lieu d'élection, l'atelier, pour se frotter à la banalité du quotidien ou d'un quotidien éclairé d'un événement moins ordinaire : le foyer familial (*Mama und Papa*, 1964), la fête de Noël (*O Tannenbaum*, 1964 ; *O Tannenbaum, Stille Nacht*, 1969), la salle de sport (*Bodybuilding*, 1965 ; *Turnstunde in Lebensmitteln*, 1965), les révoltes contre la guerre du Vietnam (*Vietnamparty*, 1966), le départ d'une fusée pour la lune (*Apollo 10* et *Apollo 11*, 1969). Les actions saisissent opportunément, au fil du quotidien, les occasions où inscrire leur jeu, mais ce que la *Materialaktion* fait alors bouger, ce n'est plus la disposition figurative ou la libéralité de cette disposition (Picasso), mais les activités elles-mêmes qui organisent la vie quotidienne en laissant aux uns le seul choix de s'y conformer et en prêtant aux autres la capacité de les transformer ou de les confier à d'autres. Il ne s'agit plus de donner la leçon d'un libéralisme conquérant, mais de saisir, par les actes, ce par quoi cette nouvelle moralité se soutient pour justifier le raffermissement de son emprise sur la naturalité du « partage

du sensible». Et ce qui la soutient, c'est encore et toujours l'ensemble des pratiques qui distribuent les places auxquelles chacun se voit assigné en vertu de ses compétences ou de ses incompétences à les exercer. C'est la distribution même des pratiques qui légitime la figuration inégalitaire des uns et des autres, le droit de posséder ou non la parole, la capacité d'être visible ou l'incapacité à l'être, ainsi que le souligne Rancière :

Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc.¹⁶⁷

Contrairement à Picasso qui emprunte à l'événement médiatique (la visite du Pape en Colombie) l'occasion de raffermir la nouvelle libéralité sociale et artistique, Muehl saisit l'actualité pour la réduire au silence, pour la confondre à la plus grande banalité quotidienne, à l'insignifiance des gestes, en ouvrant au contraire la limite qui œuvre à maintenir, voire à augmenter, l'étanchéité des propriétés des uns et des autres.

On se souvient que le peintre, à la Renaissance, en faisant alliance avec son modèle, s'était libéré de la *technê* des arts mécaniques en accédant aux arts libéraux. Cette nouvelle qualification, encore au goût du jour, fait toutefois l'objet d'une liquidation systématique dans la pratique de la *Materialaktion*. L'action s'organise toujours autour d'une pratique ou d'un faisceau de pratiques, comme celles du foyer familial de Maman et Papa, par exemple, et du savoir-faire nécessité par ces pratiques, aussi élémentaire soit-il. Cuisiner, nettoyer ou jardiner sont ainsi engagés comme des savoir-faire qui vont conduire les jeux du peintre et de son modèle à la malpropreté. Les *Stilleben*, qui «posent» des têtes humaines et animales directement sur la nappe d'une table dressée, au milieu des assiettes, des pots de fleurs, de la viande encore crue ou de petits pains, s'appuient sur un savoir-faire culinaire déréglé. Avec *Gebirnoperation*, la trépanation du modèle s'accompagne de viande crue, d'huile de tournesol, de confiture ou d'œuf, elle se réalise avec des outils de bricolage dont l'usage inapproprié rend l'opération tout aussi malpropre. Il faut ainsi comprendre que ce ne sont pas les activités en elles-mêmes qui sont malpropres, mais que leur déqualification provient du dérèglement des savoir-faire engagés.

167 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op.cit., p. 13. Voir aussi l'analyse du cordonnier de la République de Platon dans Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983, p. 18-24.

Selon les occasions du quotidien, la « mise en mouvement des matières et des corps » traverse les pratiques en faisant dysfonctionner ce qui les organise comme telles, les manières de faire ou de ne pas faire, les habitudes à honorer ou à éviter. La *Materialaktion* réintroduit non seulement la *technê* artisanale dans la relation du peintre et de son modèle, en détruisant le principe de leur alliance, mais elle abandonne de surcroît le savoir-faire pictural à la platitude des gestes ménagers.

La malpropreté du savoir-faire indique à nouveau la limite du propre et de l'impropre. Elle est encore l'espacement ouvert par l'imitation de l'incompétence, de l'inconvenance avec les manières de faire les plus élémentaires. C'est le silence de la représentation abrupte, de l'ignorance, qui exclut d'elle-même ceux qu'elle orne, un silence redoublé qui alors devient « parlant » par l'orifice de cet espacement.



XXVII. Arnulf Rainer, *Obne Titel (Automatenporträts)*, tirage argentique, format inconnu, août 1969. Galerie m Bochum.



XXVIII. Arnulf Rainer, *Sans titre*, 1969/74, pastel à l'huile sur épreuve gelatino-argentique, 58.4 x 48.3 cm. New York, The Museum of Modern Art.



XXIX. Günter Brus, *Sans titre*, 1966, encre sur papier, 125 × 89 cm. Neue Galerie Graz.



XXX. Otto Muehl, *Sans titre*, 1963, sable, plâtre, bas, émulsion sur toile, 77 × 72 × 10 cm. Collection Walker Art Center, Minneapolis.



XXXI. Alberto Burri, *Sacco e oro*, 1953, sac de jute et or sur toile, 126 x 111 cm. Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello.



XXXII. Salvatore Scarpitta, *Moby Dick*, 1958, tissu, bandes, bois, résine, peinture, 200 x 136 x 9 cm. New York, Whitney Museum of American Art.



XXXIV. Rogier van der Weyden, *Saint-Luc dessinant la Vierge*, vers 1435-40, huile et tempera sur bois, 137.5 x 110.8 cm. Boston, Museum of Fine Arts.



XXXV. Domenico Ghirlandaio, *Portrait de Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera sur bois, 76 x 50 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.



XXXVI. Otto Muehl, *Klarsichtpackung* (*Materialaktion Nr. 3-a*), Vienne, appartement de l'artiste, 26.02.1964. Photo Hoffenreich.



XXXVII. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Raphaël et la Fornarina*, 1814, huile sur toile, 64.8 x 53.3 cm. Cambridge, Harvard Art Museums.



XXXVIII. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo et Francesca*, 1819, huile sur toile, 50 x 41 cm. Angers, Musée des Beaux-Arts.



XXXIX. Pablo Picasso, *Raphaël et la Fornarina XVI : le Pape est toujours sur son pot, songeur* (suite des «347»), Mougins, 4 septembre 1968, eau-forte, 148 x 209 mm.

DEUXIÈME PARTIE

Les numéros de Mama und Papa

CHAPITRE I

Occasion, pratique, savoir-faire

I

L'ART DE LA TABLE

L'activité culinaire revient en toute circonstance dans les jeux de la *Materialaktion* entre le peintre et son modèle. Si l'on prête communément aux actions de Muehl le principe d'utiliser des fruits et légumes, ou de la viande à la place de la peinture, il ne s'agit pas pour lui d'introduire des aliments dans la pratique picturale, tel l'œuf qui lie le pigment de la *tempera* jusqu'à la Renaissance, ou la tranche de saucisson sec qui se prête à figurer le coucher de soleil d'un multiple de Dieter Roth (XL, p.176). C'est au contraire la pratique culinaire elle-même, son savoir-faire qui sont mobilisés dans les gestes de la *Materialaktion* en défigurant l'alliance du peintre et de son modèle. Pour *Mama und Papa*, il s'agit d'abord du strict échange des gestes, du pictural au culinaire, qui porte cette alliance à se mesurer à celle de papa-maman. Ces deux alliances, qui ne partagent rien, procèdent toutefois d'une défiguration conjointe – par les actes. Il faut comprendre que l'une et l'autre ne sont pas soumises à la contestation de leur préjugé figuratif, mais que les actes de la *Materialaktion* les portent ensemble à l'excès de la représentation qui fonde leur figuration. Et il faut saisir également qu'il ne s'agit pas d'un strict retour du refoulé, quand bien même nous avons insisté sur l'amnésie de l'excès représentatif dans et par la figuration, puisque les actes ne procèdent ici que d'une imitation augmentée, ironique, de la représentation. La brutalité des gestes s'introduit ainsi dans le cercle de ces deux alliances en démontrant, par le sur-excès des actes, l'exclusion du non-sujet ou de la brute en son défaut propre d'appartenance. Et, comme nous l'avons souligné, c'est l'excès de ce propre qui produit l'ironie d'une subjectivation sans partage, à l'envers de la preuve démonstrative

de l'hypothèse égalitaire. L'art de la table, tel que la *Materialaktion* l'introduit, saisit alors toute occasion de gonfler les propres jusqu'à l'éclatement, celui d'un rire qui s'arrache à la solidarisation des propriétés, du figuratif et du représentatif.

La première *Stilleben* de Muehl présente, dès le début de l'action, une table dressée, recouverte d'une nappe blanche et décorée d'un bouquet de fleurs, sur laquelle sont posés quelques *Semmeln* (des petits pains autrichiens), ainsi qu'un cendrier (XXV, p.417). Jusque-là rien ne trahit les convenances de l'art de la table, mais la tête vivante du modèle, «posée» sur la nappe, accompagnée de celle d'un cochon, un morceau qui serait mieux en cuisine, bouleversent cette circonstance ordinaire. La cuisine se met ainsi à table, aplatit la distance bienséante qui divise l'activité culinaire de celle du déjeuner. Le modèle, incorporé à la nature morte, et le peintre, cuisinier et serveur, commencent ainsi leurs jeux. L'art culinaire devient rapidement l'objet de l'incompétence la plus grossière, celle de la brute sans qualification, qui confond tous les savoir-faire, incapable de les maîtriser, ne serait-ce que le plus simple. Au début de la troisième *Stilleben*, Muehl place une séparation décorative à la fois spatiale et temporelle entre le spectateur et le spectacle. Un simple rideau disposé devant le corps suffit à générer la distance et l'attente nécessaires au regard du public¹⁶⁸. Cette séparation, indiquée à plusieurs reprises dans les projets de la *Materialaktion*¹⁶⁹, n'est plus là pour figurer l'exception, majorer le spectacle de sa cosmétique, mais à l'inverse pour acheminer l'imitation de la représentation de ceux dont la «nature» n'a d'exposition que dégradante et malpropre. Ainsi, dès la première série des *Stilleben*, la séparation s'étend aussi à l'horizontale en prenant la forme d'un tissu doublé d'un plastique transparent, recouvrant le corps du modèle en épousant partiellement son volume, stimulant ainsi la curiosité du regard, ou la crainte de ce qui est à découvrir. Le tissu retiré, la couverture de plastique évoque la protection de la chair à l'étal du boucher, ou de tout autre produit à l'étalage des marchés (V, p.330).

J'avais étendu un plastique sur la «nature morte», puis une toile de coton, de sorte que les spectateurs ne voyaient que la table recouverte de tissu. Ils ne pouvaient imaginer ce qu'il y avait dessous. J'ai d'abord retiré doucement le tissu. Quand ils ont vu les deux têtes sous le plastique et la

168 Pour une analyse des effets de rideau dans la peinture, comme théâtralité, on se rapportera à Georges Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1997, p.57-77.

169 Par exemple : «Devant le modèle est suspendu un plastique comme un rideau...» (*Vor dem Modell wird wie ein Vorhang ein Plastiktuch übrig (?) gehalten...*), texte sans titre, mumok WAA 22/0; «Le rideau tombe...» (*Der Vorhang fällt...*), «Stilleben», mumok WAA 22/0.

tête de bovin – cela ressemblait à un cercueil, c'était macabre – ils ont poussé des cris surpris, ou ont eu le fou rire. Lentement j'ai alors retiré le plastique, et j'ai commencé la prestation. J'ai effeuillé les fleurs et la salade, je les ai éparpillées sur la table. J'ai ensuite cassé deux œufs sur le crâne de l'homme qui était chauve. [...] J'ai ensuite barbouillé les têtes de crème Nivea, je les ai poudrées de talc, la table était toute blanche¹⁷⁰.

Le texte de *Mama und Papa* reprend la même entame de l'action :

maman est étendue, nue, sur la table, elle est recouverte d'un plastique. papa, en costume sombre, se tient près de la table. il tire de sa poche une longue ficelle et commence par attacher maman à la table. à l'aide d'une pompe, papa gonfle des ballons sous le plastique. papa fracasse un œuf contre le mur. papa fait éclater les ballons sous le plastique¹⁷¹.

Lors de son effectuation, l'action a toutefois remplacé ce dispositif par la literie de pa-pa-maman. On peut encore citer en exemple le projet non réalisé intitulé *Beerdigung von Joe Berger* – l'enterrement de Joe Berger :

Joe est étendu sur la table, recouvert d'un plastique et d'un tissu. Des chrysanthèmes en grand nombre. Tout est noir alentour¹⁷².

Le dévoilement du corps conjugué au détachement de la figure sur un fond noir s'inscrit ici dans des circonstances funèbres. Le corps du mort est d'abord nettoyé à l'aspirateur, puis lavé, comme Maman, à l'eau de Seltz et à la bière, et enfin rasé. L'art culinaire se conjugue au nettoyage du foyer familial et à la toilette mortuaire. Pour en rester à l'art de la table, le

170 «Über das "Stilleben" hatte ich eine Plastikfolie gelegt, darüber dann noch Molino, so daß die Zuschauer zuerst nur den mit Molino zugedeckten Tisch sahen. Sie konnten sich nicht vorstellen, was darunter war. Ich zog zunächst langsam das Molino vom Tisch. Als sie die beiden Köpfe hinter dem Plastik und den Rindsschädel sahen, es sah makaber aus, wie ein Sarg, schrien sie überrascht auf oder begannen irr zu lachen. Ich zog nun langsam auch die Plastikfolie weg und begann mit der Vorführung. Zunächst zerriß ich die Blumen und den Häuptel Salat und verstreute ihn über den Tisch. Dann schlug ich über dem Kopf des Mannes, er hatte eine Glatze, zwei Eier auf. [...] Dann beschmierte ich die Köpfe mit Niveacreme, bestäube sie mit Körperpuder, der ganze Tisch wurde weiß», lettre du 14.06.1964 faisant suite à la deuxième *Stilleben* réalisée à Düsseldorf trois jours avant, dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit., p. 407. Traduction modifiée, en rétablissant les capitales du manuscrit supprimées dans l'édition française.

171 «Mama und Papa» dans Otto Muehl, *Materialaktion. Stilleben. Papa und Mama. Leda mit dem Schwan*, cahier édité à compte d'auteur, 1964, n.p., collection Philip Konzett, Vienne. Nous conservons la suppression des majuscules du texte imprimé. Version intégrale et bilingue p.637.

172 «Joe liegt auf Tisch mit Plastiktuch und Leinen überdeckt. Viele Asten. Der Hintergrund alles Schwarz», «Beerdigung von Joe Berger», mumok WAA 19/0. Joe Berger (*alias* Alfred Berger) est un écrivain autrichien qui a côtoyé l'actionnisme viennois.

script d'une *Stilleben* précise encore :

- 3a. J'allume le réchaud et je pose dessus une poêle.
- [...]
- 12. Je cuis un œuf au plat.
- 13. J'enduis [le chauve] de confiture. Je pétris de la pâte [sur sa tête].
- 14. J'écrase une orange. Je mords dans une orange [toujours sur la tête chauve].
- 15. Je jette l'œuf au plat sur sa tête.
- 16. Je lui brosse les dents (d'abord celles du cheval, ensuite celles du modèle).
Je cloue la langue du cheval.
- 19. Je fais mousser un bocal à cornichons.
- 20. Je coupe l'oreille du cheval, je la cuis et je la sers [au public]¹⁷³.

L'élémentaire savoir-faire culinaire est aliéné par l'incompétence abrutie du peintre qui porte à la confusion hideuse du vivant et du mort en apprêtant la chair du modèle. L'abruti manque de toute propreté en portant à la bouche les aliments à cuisiner ou en les broyant dans son poing. Il manque de délicatesse et, incapable de contenir son impatience, il achève toute opération à la hâte, renverse le contenu d'un emballage de farine ou de pigment après en avoir puisé quelques poignées, ou verse un arrosoir en laissant le liquide déborder par le haut. Il est gauche, il retourne le geste mesuré du peintre qui porte sa maîtrise au génie. Sa maladresse retire du geste tout esprit; le peintre est réduit à un corps qui bute contre les habiletés attendues : il est stupide.

Dans le foyer familial de *Mama und Papa*, l'art de la table se déplace sur les fesses du modèle, à commencer par la décoration florale – le jardinage d'un coquelicot en plastique piqué entre celles-ci, puis consolidé par une poignée de terre comme une plante en pot (p.420-423). La chair du modèle est ensuite apprêtée avec de l'huile comme cela se pratique en début de recette avant de garnir un plat ou de paner une escalope (p.428). Papa verse l'huile dans sa main, la fait couler sur les fesses de Maman et l'étend de la paume. Puis il broie dans sa bouche et dans ses mains plusieurs tomates (p.433-438), casse aussi des œufs qui dégoulinent sur la préparation (p.439-441). Cette rusticité détonne à l'évidence des arrangements sophistiqués de nourriture sur une peau féminine, telles que

173 «3a) Ich schalte Kochapparat ein, stelle Pfanne auf. [...] 12) Ich mache das Spiegelei. 13) Ich schmiere ihn mit Marmelade ein. Ich schlage Teig. 14) Ich zerquetsche Orangen. Ich fresse eine Orange. 15) Ich werfe das Spiegelei auf den Kopf. 16) Ich putze die Zähne (zuerst dem Pferd, dann dem Modell). Ich nagle die Zunge des Pferdes. 19) Ich schlage Schaum im Gurken Glas. 20) Ich schneide dem Pferd die Ohren ab, ich koche und serviere», «Stilleben», mumok 23/0.

les propose la restauration japonaise. Le dérèglement des savoir-faire détruit ainsi l'ordonnance convenable des pratiques, leur *kosmos*, comme la représentation de l'incompétence en donnerait l'imitation, mais ici la représentation ne fonde pas la figuration de ceux qui la forment, elle espace et ouvre le lien «naturel» qui les unit, c'est-à-dire le partage de deux «natures». Si la brute ne peut être naturalisée comme un citoyen dont l'activité prouve la compétence et autorise la figuration convenable, il s'agit de différencier les activités et les compétences pour hiérarchiser le droit à la parole et à la visibilité des uns au détriment des autres. Il s'agit du partage préalable de deux «natures» qui opposent l'activité des uns, non pas à l'inactivité des autres, mais à leur défaut de savoir-faire ou de manières. Ce défaut naturel, ou plutôt sa mise en défaut, démontre qu'ils ne peuvent appartenir au commun. Et pour le démontrer, il faut mettre, effectivement, en échec leur compétence à exercer un savoir-faire ou à se plier à la manière de faire des autres. C'est, encore une fois, cette représentation archaïque que viennent doubler et aggraver les actes cyniques de leur ruse imitative et qui font de leur silence un silence «parlant».

Plutarque, dans son premier discours «Sur l'usage des viandes» (*Peri sarkophagias*), exprime son dégoût de la chair animale :

Mais ces meurtres dégoûtants flattent si fort notre sensualité, que nous donnons à la chair le nom de mets, et cependant pour la manger nous avons besoin d'assaisonnements; nous y mêlons de l'huile, du vin, du miel, du garum, du vinaigre, des aromates de Syrie et d'Arabie; on dirait vraiment qu'il s'agit d'embaumer un corps mort¹⁷⁴.

L'assimilation révoltante de la chair animale à la chair humaine, dans la confusion de l'appât qui conduit les uns à la bouche et les autres à la mort, amène Plutarque à citer le contre-exemple de Diogène de Sinope dont une anecdote raconte qu'il aurait mangé de la chair crue :

Diogène osa manger un polype tout cru pour s'épargner la peine de le faire cuire. En présence d'un grand nombre de prêtres et d'autres spectateurs, il se couvrit la tête de son manteau, et approchant le polype de sa bouche : *Ô Athéniens*, s'écria-t-il, *à quel danger je m'expose pour vous!* Voilà sans doute un bel exploit. Comme Pélipidas s'exposa courageusement pour la liberté de Thèbes, Harmodius et Aristogiton pour celle d'Athènes, ce brave philosophe osait combattre contre un polype cru, pour rendre les hommes encore plus féroces¹⁷⁵.

174 Plutarque, «Sur l'usage des viandes», traduction du grec de Dominique Ricard, dans *Œuvres morales*, tome IV, Paris, Lefèvre, 1844, p. 568.

175 *Idem*.

En consommant de la chair et en s'épargnant le soin de l'apprêter, Diogène met en défaut les pratiques culinaires du commun, végétariennes ou carnivores. Cette imitation bestiale, dont une autre anecdote reprend le principe en le décrivant en lutte avec des chiens pour le partage d'un poulpe¹⁷⁶, lui prête une représentation qui le conduit, au risque de sa vie, sur la ligne des propriétés. Cette position contre-nature écarte le lien naturel qui unit ceux qui ont une propriété et ceux qui en manquent. Si l'exposé anecdotique de Plutarque illustre l'héroïsme diogénien, il ne peut *comprendre* la stupidité du geste, l'aliénation des manières de faire par laquelle le geste démontre sa contre-nature. La leçon, même anecdotique, vient instruire le *telos* cynique : le spectacle offert au *dêmos* doit en effet mobiliser leur férocité, leur « instinctivité », comme la liberté fût mobilisée en d'autres places par des grecs tout aussi héroïques. Pourtant, la malpropreté du geste, parce qu'elle est imitation de la représentation dégradante des exclus, laisse le silence de ceux-ci devenir « parlant », sans avoir à le(s) *faire parler*. Dans le foyer de *Mama und Papa*, l'art de la table porte à l'anarchie des manières de faire en ouvrant la porte de la cuisine et, plus encore, en incorporant la chair humaine à ses recettes. Il s'agit bien d'une défondation ou d'une anarchie du principe figuratif, du principe qui lie l'exposition des uns à l'exclusion des autres.

II

LA CHAIR CANNIBALE

La pratique culinaire de la *Materialaktion* entreprend systématiquement l'apprêt de la chair du modèle. Il ne s'agit pas, faut-il le rappeler, d'une peinture corporelle à la sauce tomate ou de la souillure érotisée d'une paire de fesses, mais d'une cuisine de la chair qui suggère sa consommation. La relation amoureuse du peintre et de son modèle, celle de *Raphaël et la Fornarina*, gagne ici une littéralité dévorante. Le modèle acquiesce à la consommation de sa chair (encore) vivante, au cannibalisme cru. À plusieurs reprises, le peintre n'attend plus d'y enfoncer ses dents, comme dans *Panierung eines weiblichen Gesäßes*, troisième action de l'artiste, alors qu'il croque dans la fesse dégoulinante de

176 C'est à cette occasion que Diogène aurait trouvé la mort par suite de la morsure de l'un des chiens. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, livre VI, 77.

confiture du modèle (XIX, p.378). On peut citer encore le baiser à la tomate échangé par papa-maman (p.380-384) :

15. Je mets une tomate dans sa bouche. Je la mords et la recrache¹⁷⁷.

ou celui de *Silberarsch*, qui présentent le cannibalisme mutuel du peintre et de son modèle (XVIII, p.377). Il n'est pas question ici du jeu érotique d'amants éclairés qui échangeraient les fruits de la passion sur des draps de satin, tel que nous le présente le cinéma de Michael Douglas. Le baiser cannibale tourne en brutalité la délicatesse attendue :

21. Papa lèche Maman pour la nettoyer des aliments et laisse couler le jus [de sa bouche] avant de tout lui recracher au visage¹⁷⁸.
11. Je casse des œufs, [tartine] de la confiture, je lui mets une tomate dans la bouche et je la mords.
12. Je bats de la crème fouettée et je la met sur son ventre avec une cuillère.
13. Je lèche tout ça sur son ventre et je le recrache sur elle¹⁷⁹.

L'apprêt de la chair fait de Maman un corps à bouffer, comme celui de Lédä dans l'action suivante ou du modèle de *Bimmel Bammel* :

46. [...] Le modèle nu est couché, il est mordu par de nombreuses têtes, la tête seule aussi (là-dessus des guêpes, du miel)¹⁸⁰.

Le corps se prête ici au festin communautaire. Le passage de la cuisine par la bouche, le mélange du vif et du plat cuisiné, déplacent la chair humaine parmi les comestibles en démontrant leur équivalence, comme Muehl le suggère dans une lettre :

Je veux reprendre la "peinture". J'ai en effet un livre de cuisine, dont je voudrais copier toutes sortes de choses. Il y a de ces dessins : comment couper la langue d'un poulet, etc. D'un livre d'anatomie, je voudrais reproduire un corps humain dépecé et le classer comme le fait le livre de cuisine : gîte, rôti, etc.¹⁸¹

177 «Mama, Mama, Mama», mumok WAA 23/0, version intégrale et bilingue p.611.

178 «Otto und Soraya (oder Mama und Papa)», mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.627

179 «Mama und Papa», mumok WAA 23/0, version intégrale et bilingue p.621.

180 «Modell liegt nackt wird von vielen Köpfen angebissen, ebenso nur der Kopf (Wespen, Honig über)», «Bimmel Bammel», mumok WAA 17/0.

181 Lettre du 5 juin 1964 dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit., p. 407.

L'indication cannibale est sans doute à son paroxysme, dans plusieurs *Materialaktionen*, lorsqu'un morceau du corps escamoté transperce le plateau d'une table, le fond d'une cuvette ou une assiette en carton en se mélangeant indistinctement aux aliments : une tête (XLI, p.504), un pénis (XXVII, p.418), une oreille (XL, p.503)¹⁸².

Le cannibalisme de la *Materialaktion* souligne la relation ordinaire du savoir-faire avec le savoir-vivre, leur propriété éducative, celle que la brute, précisément, ne peut s'approprier en vertu de son incompétence « naturelle ». Le partage des propriétés revient ici à l'allélophagie au sens où l'imitation de celle-ci espace à nouveau l'inclusion et l'exclusion, où elle introduit du politique dans l'espace des propres. Si la brute sauvage dévore ses congénères, interdisant au principe égalitaire de fonder la communauté, il faut exclure l'allélophagie et partager les comestibles entre tous. C'est le modèle ésopique du loup, tel que Detienne et Svenbro l'ont dessiné :

C'est incontestablement ce savoir inscrit dans la vocation naturelle du loup à l'art du boucher et du cuisinier qui lui ouvre la carrière politique. Technicien de la découpe en parts égales, le loup, par la topologie égalitaire où sa maîtrise est sans rivale, est porteur du modèle isonomique qui fait du repas communautaire l'acte producteur de l'égalité politique¹⁸³.

Mais la politique du loup comme institution égalitaire ne saurait inviter à son festin l'ensemble de ses congénères, ne serait-ce qu'en raison du manque épisodique de nourriture. En période de disette, l'exclusion d'un membre de la communauté procède du besoin de conservation : c'est une allélophagie réglée au nom de l'égalité politique.

L'histoire viendrait des Égyptiens : les loups se rassemblent en cercle (*es kúklon*) et se mettent à courir. Lorsque l'un d'eux, pris de vertige, se met à tituber puis s'écroule, les autres se jettent sur lui, le déchirent et puis le mangent. Ils n'agissent ainsi, il est vrai, qu'en période de chasse infructueuse. Mais ce cannibalisme réglementé se déroule dans un espace circulaire. Et le loup appelé à servir de repas à ses congénères est celui qui, sortant de la ronde queue-à-queue, se met en dehors du cercle formé par la meute égalitaire¹⁸⁴.

Celui qui a droit à la morsure communautaire est celui qui se met en dehors. L'autorité cannibale se fonde ainsi sur la représentation d'une partie exclue du cercle communautaire,

182 Voir les *Stilleben*, bien entendu, mais aussi *Penisstilleben* réalisée à la suite de *Cosinus Alpha* ou encore *Das Ohr* et *Waschschüssel*.

183 Marcel Detienne et Jesper Svenbro, « Les loups au festin ou la Cité impossible », dans Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, p. 225.

184 *Ibidem*, p. 226

comme les éphèbes spartiates fondent leur appartenance, leur figuration, sur le meurtre de l'hilote – celui-là même qui vacille lorsque, imbibé d'alcool, il échoue à exécuter les gestes avec le savoir-faire de ceux qui l'ont mis dans cet état. L'exclusion qu'opère la brutalité cannibale, qui empêche le fondement égalitaire, se retourne, dans l'activité allélopthagique normalisée et inspirée par l'appartenance communautaire, en autorité policière assise sur une représentation de l'exclu qui se justifie par son incompetence à participer au commun. Le loup ivre, défiguré, représente «naturellement» son défaut communautaire, égalitaire.

Le principe policier qui succède à la brutalité, de son déni égalitaire à son institution inégalitaire, enferme toute voix dissensuelle dans le cercle de sa réitération. En d'autres termes, la démocratie fait de la brutalité un double argument, inclusif et exclusif, queue-à-queue, dont une sortie, au nom du principe égalitaire, ne peut s'envisager par des arguments prodigués dans son sillage ou une démonstration sur ses terres, mais seulement par un espacement de ses *a priori*. C'est là, précisément, que la politique esthétique est en mesure de déployer quelque effet, lorsque l'art vient imiter la représentation et produit un silence «parlant». Dans ce silence épaissi, le regard découvre qu'il est improprie à appartenir d'une quelconque façon au jeu de la figuration et de la représentation. Dans cette épaisseur, le regard se comprend comme celui de l'exclu, hors de toute exposition, comme le désir même de s'émanciper de ce jeu dans l'occasion donnée d'écarter ou de trouser les propriétés. Par cet orifice, la chair agissante «parle» sans avoir à démontrer son égale compétence à la parole, à la visibilité ou simplement à l'existence, sans revendiquer une quelconque appartenance, faisant choir toute velléité figurative. La chair «parle» dans le seul geste imitatif qui espace les propriétés figurative et représentative. Elle semble prise par un désir sans autre finalité que de faire entendre, avec indifférence, cette voix insatiable qui pointe l'égalité dans la communauté des subjectivités. La perforation des propriétés ouvre la bouche ou le trou par lequel le silence se répand sur elles sans durée. La *Materialaktion* ne cesse d'écarter cet orifice dont la malpropreté s'accuse jusqu'à la fin des années soixante, au paroxysme des actions comme *Apollo 11* ou *O Sensibility*. La saucisse enfilée dans le vagin du modèle, dont au préalable le sexe entrouvert a été largement apprêté d'œufs et de diverses «confitures», est «bouffée» par un protagoniste de l'action, son visage lui-même enduit au préalable de comestibles par le peintre. Puis un autre participant prend sa place et vomit sur les restes du repas phallique une conserve de fruits ingurgitée auparavant à outrance. L'imitation du cannibalisme, de la brute qui s'y trouve représentée, s'amplifie en se conjuguant à d'autres excès de table. L'omophagie du corps du modèle,

c'est-à-dire la manducation de sa chair crue, se conjugue à l'art culinaire et cannibale, mais aussi à d'autres manières de faire. Les pratiques hétérogènes que mobilise la *Materialaktion* – culinaire, jardinière, ménagère – se trouvent en effet étroitement conjuguées dans les gestes des actions. Le plus long numéro de *Mama und Papa* entrelace confusément ces trois activités. Il entremêle les matières, les gestes, en sapant l'ordonnance convenable du foyer de papa-maman, en détruisant le tableau composé par les amours du peintre et de son modèle.

III

LE TRESSAGE DES PRATIQUES

Après avoir jardiné les fesses du modèle, les avoir huilées et les avoir garnies de tomates et d'œufs, Papa saupoudre la préparation de pigment rouge, de terreau et de farine : les savoir-faire pictural, culinaire et jardinier s'entrelacent ainsi dans le même geste. Un bouquet de roses en papier est ensuite ajouté au coquelicot piqué auparavant entre les fesses de Maman, puis un arrosoir noie le tout dans l'abondance d'un liquide que l'on suppose être de la peinture. La saynète suivante revient encore à l'art de la table¹⁸⁵, mais il ne s'agit plus d'apprêter confusément la chair du modèle avec des aliments : des nouilles cuites sont jetées sur le tas dégoulinant comme on débarrasse le fond des assiettes sur un compost ou dans une poubelle. Ensuite Papa nettoie le tout, d'abord en pulvérisant cet amas informe avec une bouteille d'eau de Seltz, puis avec une bière vigoureusement agitée et il termine son nettoyage en renversant un seau d'eau élevé à bout de bras, plus haut que sa tête. À la fois déglacage culinaire et nettoyage ménager, cette dernière saynète reprend le principe du tressage de deux pratiques au sein du même geste, plutôt que dans leur enchaînement. Mais il s'agit en même temps du détressage de tous les gestes précédents qui fait apparaître le « millefeuille » des matières en leur couches successives et qui s'achève par la catastrophe burlesque d'une bouillie informe dans laquelle toutes les matières viennent se confondre.

Le tressage et le détressage de savoir-faire communément disjoints, déplacés de sur-

185 Depuis le début de l'action, le modèle est étendu sur une table nappée qui fait aussi office de lit, avec coussin et couette, lors des numéros de procréation ou d'accouchement.

croît sur les fesses de Maman, fait écho aux gestes du *slapstick*, c'est-à-dire à une mise en mouvement (violente) des matières et des corps – la définition même de la *Materialaktion* selon Muehl. La superposition des couches de matières sur les fesses de Maman produit d'abord leur densification, comme le commente Kràl à propos des gestes du muet :

[...] le délire concret, dans le burlesque, ne consiste pas simplement à meubler des espaces. On mélange aussi rageusement des corps, des objets et toutes sortes de matières, on complique l'action de nombreux obstacles qui nous font éprouver avec une force inédite la pesanteur et la texture des choses. Arrosés d'eau, éclaboussés de crème, traînés dans la boue et saupoudrés de farine, les personnages comme les accessoires acquièrent un supplément de densité en multipliant littéralement leurs corps et leurs masses par adjonction, à perte de vue, de nouvelles couches¹⁸⁶.

Ou encore :

[les objets et les personnages] s'affrontent aussi, et d'abord, dans de véritables carambolages et accouplements dont l'effet est encore, pour commencer, de leur donner une nouvelle densité : de nous faire ressentir avec plus de force leur matérialité et leurs qualités sensibles¹⁸⁷.

La densification de la matérialité des choses n'est pourtant que la contagion du malpropre engendrée par l'entrelacement inapproprié des savoir-faire. Le malpropre provient des frottements inconvenants entre les corps et les choses¹⁸⁸ qui les conduit à la dépropriation :

[...] d'un seul trait souverain, ils [les comiques] nous font basculer de l'ordre au désordre ; de l'utilité et la netteté d'un geste sensé, destiné à nous préserver du chaos, au retour inattendu de celui-ci : à des objets dévalorisés, égarés parmi d'autres, à des individus lésés et "dissous" dans la multitude¹⁸⁹.

Mais il ne s'agit pas d'opposer l'ordre au chaos, puisque le *kosmos*, nous l'avons souligné, est immanent au spectacle de la représentation, à ce qui attire le regard sur son excès. La dévalorisation des matières et des corps, leur égarement, portent bien à l'anarchie, au sens de la défondation des savoir-faire et des savoir-vivre. La défondation produit le jeu qui écarte les propriétés, le propre de la figuration et l'impropre de la représentation. Et le jeu

186 Petr Kràl, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Éditions Ramsay, 2007, p.184.

187 *Ibidem*, p.195.

188 Selon Kràl, les comiques ont ainsi «un goût irrépressible et maniaque du frottement et du frôlement, de l'accolade et de l'étreinte compromettantes», *ibidem*, p. 195.

189 *Ibidem*, p.200.

est toujours violent.

Comme Glenn Mitchell l'a souligné, l'impact violent du geste, dans le *slapstick*, vise un effet qui surpasse ce que l'on en attend :

"Slapstick" désigne un objet formé de deux lattes de bois [articulées] qui couvre d'un bruit disproportionné l'impact sur un quelconque objectif. En un sens plus général, le terme est utilisé pour un *genre* de comédie physique constituée d'une action violente. Il y a une propension à classer l'humour de tous les films muets comme des *slapsticks* en dépit de la très large quantité de moyens qui favorisent la comédie de situation¹⁹⁰.

Le *slapstick* n'est pas à confondre avec le *sight gag*, le comique visuel qui, lui, est produit sans la violence du geste¹⁹¹. Ces deux formes participent de la comédie de situation opposée à la comédie de caractères développée par le cinéma parlant :

[...] l'une [la comédie de situation] s'attache surtout à la seule construction burlesque originale et génératrice d'un style, au préjudice de la personnalité des protagonistes, la seconde [la comédie de caractères] se donne précisément pour but de cerner de plus en plus près le caractère de nos compères et la forme particulière de leurs rapports¹⁹².

L'opposition des deux comédies n'est pas le simple produit d'une causalité technique, celle du passage du muet au sonore. Le silence du *slapstick* est toujours en excès sur la parole, puisque la violence du geste implique d'abord la démesure de ce que la parole ordinaire pourrait exposer. C'est en raison de cette démesure que le caractère, l'*êthos* de ceux qui génèrent de la parole se confond en silence :

Leurs gags, certes, effacent aussi toute "intériorité" chez les comiques eux-mêmes. Pour sa part, le regard du spectateur ne les prend pour rien d'autre que ce à quoi ils réduisent le pauvre type : une dépouille vide et sans âme¹⁹³.

Le muet ne prétend qu'à la dégradation de tout *êthos* : véritable «serpillière humaine» (*The*

190 «The term "slapstick" applies correctly to an instrument comprising two slates of wood, which make a loud noise disproportionate to the impact made on a given target. In a more general sense, it is used to describe a *genre* of physical comedy based on violent action. There is a tendency to classify all silent-film humour as slapstick, despite the huge amount of material that favoured situation comedy», Glenn Mitchell, *A-Z of silent film comedy*, London, Batsford, 1998, p. 228.

191 Voir Glenn Mitchell, *ibidem*, p. 226-227.

192 Roland Lacourbe, *Laurel et Hardy ou l'enfance de l'art*, Paris, Éditions Ramsay, 1989, p. 60.

193 Petr Král, *Le burlesque...*, *op.cit.*, p. 108.

Human Mop)¹⁹⁴, comme l'on surnommait Keaton, mais aussi « gros malin » (*Buster*), en suggérant l'écart entre la représentation dégradante et son imitation comique.

Le tressage et le détressage des savoir-faire ou des savoir-vivre, dans la violence du geste imitatif et ironique, conduisent au silence et à la dépersonnalisation, en raison de la béance ouverte par l'incompétence de ceux qui s'engagent à pratiquer cette imitation. Il ne peut y avoir d'*êthos* sans compétence, comme il ne peut y avoir de parole sans *êthos*, sans caractère. C'est bien l'imitation ironique de la représentation dégradante, de la représentation qui exclut les uns au motif de leur incompétence, qui produit le muet, au sens humain et cinématographique. Ce qui « parle » alors dans l'épaisseur du muet, c'est le désir de n'appartenir ni à la figuration, ni à la représentation, mais au grand nombre exclu, introuvable puisqu'il est sans forme, puisqu'il sort de l'*a priori* du partage figuratif et représentatif. *A contrario*, le muet laisse encore entendre que le parlant, armé de caractère et de parole, génère une comédie figurative. Le parlant est en effet saturé de figuration, il « humanise » ses caractères jusqu'à l'écœurement, quand bien même ceux-ci seraient exclus, comme le montrent les longs métrages de Chaplin, par exemple, du *Kid* à *Limelight*. En d'autres mots, le parlant transforme la représentation abrutissante des uns en spectacle pathétique pour les autres, il convie le public à l'empathie, en réaffirmant la limite des propriétés, évoquée plus haut, dans l'espace « naturel » de l'humanisme qui s'avère entièrement figuratif.

Le comique et la complexité décorative de la performance et de l'installation *Bossy Burger* de Paul McCarthy se prête à poursuivre la question. La performance s'effectue dans un décor de plateau TV, construit avec de minces panneaux de bois, repris de deux séries américaines¹⁹⁵ : un bar à *burgers* dont McCarthy reprend le nom pour titrer son œuvre. La performance est filmée sans public à l'intérieur de cette construction réinstallée à cet effet dans une galerie de Los Angeles, plusieurs jours avant le vernissage de l'exposition. Seuls le décor, les matières résiduelles de l'action et la vidéo sont ensuite donnés à voir aux visiteurs. Les présentations ultérieures de l'installation sont l'occasion de refaire la performance, toujours sans public, mais aussi sans la filmer, en augmentant simplement sa matérialité de nouvelles couches résiduelles¹⁹⁶. Dans l'œuvre de l'artiste, *Bossy Burger* ini-

194 Buster Keaton with Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, Boston, Da Capo Press, 1982, p.13, traduction de l'américain par Michel Lebrun, *La mécanique du rire*, Paris, Capricci, 2014, p.20.

195 Il s'agit de deux comédies de situation : *Family Affair* (1966-1971) et *Valerie* (1986-1991), renommée *Valerie's Family*, puis *The Hogan Family*.

196 Précision apportée par Johannes Lothar Schröder, «Bossy Burger», dans *Paul McCarthy, Videos 1970-*

tie cette relation particulière du spectacle à son décor – un décor récupéré, comme ici, ou re-construit de toutes pièces à l'occasion d'œuvres ultérieures comme *Rebel Babble Dabble* en référence directe au film de Nicolas Ray *Rebel with out a cause*¹⁹⁷.

Avant d'être accaparé par McCarthy, le bar à *burgers* des chaînes CBS et de NBC n'offrait pas davantage que l'apparence suffisante pour ordonner le spectacle d'une comédie de situation. L'ordonnance économique (bon marché) de ce qui se donnait à voir concentrait pourtant l'attention sur les gags et, en ce sens, en rehaussait les effets. Le décor se vouait ainsi entièrement à la production du rire en s'adjoignant aussi les rires ajoutés de la bande sonore, celui d'un public invisible, présent lors du tournage ou simplement simulé au montage. C'est cela qui se trouve repris dans *Bossy Burger* : un décor ordonnant le spectacle de l'hilarité et qui en outre dévoile son enveloppe bricolée en accusant sa rusticité. On ne peut s'étonner que le comique gagne le spectacle pédagogique des émissions culinaires que McCarthy introduit dans ce décor comme l'un des objets de sa performance. Le bar à *burgers* prête son lieu à la démonstration burlesque d'un chef-cuisinier – l'artiste – masqué du visage emblématique d'un gamin idiot (Alfred E. Neuman) et chaussé comme un clown (XLI, p.177). Au numéro culinaire s'ajoute encore le questionnement du public, toujours absent, sur la signification des dessins, tracés à la fin de la performance et punaisés successivement au mur du décor. Le chef-cuisinier questionne avec rudesse et insistance – «What is it?» – en se retournant, dos à son *Pictionnary*, à mesure qu'il dessine. La famille reste la cible de cette pédagogie qui interroge directement les actes précédents, en insistant sur la sexualité qui les traverse¹⁹⁸. La continuité décorative de la comédie familiale à l'émission culinaire, en passant par l'énigme d'autres spectacles participatifs télévisuels, donne son premier principe au spectacle de *Bossy Burger*, sans différence avec l'abandon du *direct* déjà engagé par le *sitcom*. Le décor ordonne le spectacle en dehors de la relation «immédiate» qui place le spectateur devant l'acte vivant, en marge de la fonction que le *kosmos* théâtral avait dans le drame aristotélicien. Aux personnages en action, aux miméti-

1997, catalogue d'exposition, Ylmaz Dziewior (éd.), Hamburg, Kunstverein/Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, p.118-125 (p.125).

197 Voir Paul McCarthy, *Rebel Babble Dabble*, Zürich, JRP/Ringier, 2013.

198 McCarthy a peut-être eu connaissance du fait que la série *The Hogan Family*, réputée pour avoir introduit pour la première fois dans l'un de ses épisodes, en 1987, le mot «condom», avait décidé un état américain à en interdire la diffusion, voir «Albany TV station cancels NBC show over condom issue», *New York Times*, 8.02.1987, article mis en ligne, consulté le 2.11.2015 : <http://www.nytimes.com/1987/02/08/nyregion/albany-tv-station-cancels-nbc-show-over-condom-issue.html?pagewanted=print>.

ciens vivants du drame théâtral, le *sitcom* ou *Bossy Burger* substituent le montage d'images filmées et post-sonorisées. Mais ce qu'introduit McCarthy dans le comique de caractères du *sitcom*, c'est l'action violente et antinomique du *slapstick*. Cette violence se soutient d'abord de l'hétérogénéité des pratiques que met en jeu la performance. Il ne s'agit pas de l'enchaînement incongru de situations psychologiques, mais de l'horreur comique de savoir-faire engagés à échanger entre eux leur finalité avec un maximum d'excès. Ces erreurs d'usage touchent le plus souvent aux savoir-vivre, précisément à l'inconvenance que génère l'oubli ou la destruction de leur finalité. McCarthy se saisit de l'occasion donnée par le *sitcom*, en son comique consensuel, pour couper le partage qui fait du genre un modèle de la solidarisation figurative et représentative. C'est le tressage des pratiques qui ouvre les propriétés sur leur ligne de partage, les rendent impropres à régler, à ordonner les principes qui fondent la division, la répartition convenante du «partage du sensible», de la solidarisation de l'inclusion et de l'exclusion. Les anecdotes rapportées du cynisme antique, qui présentent une unité de pratique comparable aux gestes d'Acconci ou d'Oppenheim, une unité «conceptuelle», prennent ici une ampleur nouvelle par l'hétérogénéité des savoir-faire engagées par les actes. Cette ampleur suggère une forme de cynisme «baroque» qui enroulerait les sens, produisant en notes multiples la perception du grand nombre, autrement dit l'intensification, la démultiplication, de son désir.

IV

LA MATÉRIALITÉ ÉPUISÉE

La matérialité des choses, densifiée par le geste comique, vide le muet de tout caractère. C'est à la fois l'inconvenance des actes et le résultat de la densité matérielle maximisée qui retirent tout *êthos* au muet.

Malgré ses limites techniques et la pauvreté relative du budget, l'univers du burlesque cherche sans cesse à atteindre un maximum de *densité*, un luxe délirant de détails et de sensations que le mouvement lui-même, pour commencer, ne rend que plus «présent»¹⁹⁹.

199 Petr Král, *Le burlesque...*, *op.cit.*, p. 181.

La matérialité des choses absorbe le corps du muet dans et ce, par le mouvement même qu'il génère. Mais les savoir-faire ou les savoir-vivre que tressent la *Materialaktion* aboutissent toujours à un excès qui détruit la matérialité en sa «présence» densifiée. Le détressage de ce qui s'est entrelacé dans la *Materialaktion* liquide *in fine* la comédie, défait ce qu'elle avait précédemment dressé comme s'il s'agissait de ne rien laisser derrière soi, de renverser tout ce qui peut rester debout, de dissoudre l'«être», la «présence», et de les rendre introuvables. L'occasion dont se saisissent les gestes est celle d'une liquidation de la disposition des êtres au «partage du sensible», de leur disponibilité à la solidarisation policière, à la naturalisation du figuratif et du représentatif. La comédie du *slapstick* se défait sous la pression de l'excès de matérialité, elle n'ordonne plus les caractères à l'affirmation de leur singularité, elle les dissout dans la béance qui écarte le partage des propriétés. Le désir de générer cette béance dissout l'être dans l'indifférence d'une matérialité muette et en excès. Le caractère, l'*êthos*, n'a pas de place ou n'a pas à prendre place au creux de la matérialité, puisque le corps qui aurait à se singulariser est dissout en celle-ci. Ce corps se donne au désir de la génération du grand nombre hors du «théâtre des opérations», hors de toute naturalisation de la parole, de la visibilité, de l'existence, hors du partage de l'inclusion et de l'exclusion.

Le détressage des pratiques de la *Materialaktion* commence par la parodie du nettoyage ménager, avant d'ouvrir la digue à un flot boueux :

8. De la poudre à lessive sur le pénis. Gicler de l'eau de Seltz²⁰⁰.

10. Je lave son ventre avec de l'eau de Seltz, puis avec de la bière²⁰¹.

23. Je répand du terreau.

24. Je gicle du lait.

25. De l'eau de Seltz.

26. De la bière²⁰².

La brute, le muet, au lieu de nettoyer, enchérit sur la confusion matérielle, sur la dispersion de l'usage et de la finalité des gestes. Déglacer le corps du modèle, c'est le noyer dans la

200 «8) Waschpulver auf Penis. Sodawasser spritzen», «Bimmel Bammel», mumok WAA 17/0.

201 «Mama und Papa», mumok WAA 23/0, version intégrale et bilingue p.621.

202 «23) Ich streue Blumentopferde. 24) Ich spritze Milch. 25) Mit Sodawasser. 26) Mit Bier», «Stilleben», mumok WAA 22/0.

boue des matériaux cuisinés, jardinés, nettoyés : c'est confondre tous les savoir-faire dans une incompétence généralisée. Et la boue entraîne avec elle la mise en scène elle-même, le *kosmos* spectaculaire. À la fin de *Mama und Papa*, le dispositif du lit et du trou est en effet si dégradé par les excès des saynètes précédentes qu'il en est devenu inutilisable. La fin de l'action s'effectue ainsi dans le déchet des numéros précédents (p. 592).

La liquidation qu'entreprend la *Materialaktion* a la constance du mélange excessif, sans discernement, qui essore les matières en une coulée boueuse, débordant les corps. Ce flot indistinct, charriant grumeaux et objets, emporte le rire dans la grimace du malpropre, noie dans la boue toute velléité humaniste – celle de la comédie « parlante » des caractères. La *Materialaktion* se clôt toujours sur un reste dont on ne saurait que faire. Le malpropre reste indisponible à toute interprétation, mais il est en lui-même l'élaboration fictive de l'ouverture entre le propre et l'impropre, sur la limite non seulement des propriétés, mais aussi du spectaculaire. Le reste de la *Materialaktion* n'attire plus le regard comme le spectacle offert par un objet discernable. Le regard n'a plus rien à distinguer en celui-ci, on pourrait dire qu'il n'a plus qu'à s'en détourner, non sans dégoût. Mais à sa façon, ce reste spectaculaire attire encore la vue, du fait qu'il n'y a plus rien à y discerner, qu'il résulte des gestes précédents en les ayant conduits au silence. C'est précisément cette absence de parole, de *logos*, qui attire encore l'attention, aux bords du spectacle. La boue de la *Materialaktion*, comme l'épaisseur du dépôt au fond de l'écritoire, contrarie l'écriture de son récit. Le muet reste seul et, comme il s'agit toujours d'imitation, il porte encore le silence « parlant » de son objet mimétique et le désir du grand nombre.

V

LES COMMISSIONS DE LA *MATERIALAKTION*

La liste de commissions est récurrente dans les textes de la *Materialaktion*. Elle tire sa forme de l'économie ménagère, de l'inventaire des besoins induits par l'activité diversifiée du foyer - les besoins du foyer modeste, du plus commun : cuisine, entretien, soins corporels, jardinage, bricolage, etc. C'est là tout l'inverse de la logique de l'objet trouvé et du collage, de l'esthétique décorative réservant la surprise de côtoiements improbables. Les savoir-faire ménagers entrent dans la composition de la *Materialaktion* pour y être altérés

et altérer le spectacle jusqu'à son reste muet.

Les objets présents sur le lit de *Mama und Papa*, au commencement de l'action, n'impliquent pas qu'ils seront effectivement utilisés²⁰³. En cela, la *Materialaktion* diffère des *performances* où le calcul des gestes ne place que des objets utiles sur le lieu de leur effectuation²⁰⁴. Ici au contraire, les commissions effectuées en prévision de l'action restent à disposition. Ou la liste de commissions insérée dans le texte n'est pas exaucée le jour de l'action. Un projet inachevé de *Mama und Papa* indique ainsi :

20 œufs, 5 kilos de farine, ¼ de litre de crème fouettée, 5 litres de lait caillé, 5 litres de sang, 1 bouteille de bière, 1 bouteille d'eau de Seltz, 1 kilo de nouilles aux œufs, 5 grands ballons gonflables, du sparadrap, des mouches, de la salade, des tomates, de la chapelure²⁰⁵.

Certains ingrédients font partie de l'action, d'autres ont été remplacés dans les textes ultérieurs. Le plaisir de l'énumération, approchant une prolixité rabelaisienne, semble parfois déborder la notation utile des objets à réunir pour chaque prestation. L'écart entre la prévision des besoins et l'utilisation des commissions²⁰⁶ indique une autonomisation des matières dans les gestes effectués, une exposition de leur matérialité hors de tout usage. Les deux œufs au plat de *Mama und Papa*, posés à même les draps, demeurent à côté du peintre et de son modèle dès le début de l'action jusqu'à leur disparition sous d'autres matériaux. Un poivron vert, un pot de mélasse ou de confiture, une poire en caoutchouc demeurent là aussi, exposés, semble-t-il, en pure gratuité. L'accord non résolu, indéterminé, du matériau et du geste déjoue la productivité même de l'œuvre qui voudrait que sa perfection formelle ne laisse aucun reste. La série des objets et celle des gestes laissent penser à leur autonomisation respective, comme si leur parallélisme ne trouvait des points de jonction qu'au moment de l'action.

Le jeu entre l'intention et l'effectuation apporte ici une signification différente au reste

203 Pour le détail de ces objets, voir p.330.

204 On peut citer ici la table de *Rythm 0* (1974) de Marina Abramovic qui offre aux spectateurs un large choix d'objets mesurés à ce qu'ils pourront produire sur le corps de l'artiste (XXLII, p.178). Voir Marina Abramovic, *Artist Body. Performances 1969-1998*, édition anglaise, Milano, Edizioni Charta, 1998, p.80-93.

205 «Mama : Zeugung, Geburt, Tod», mumok 18/0, version intégrale et bilingue p.617.

206 Un exemple : dans le texte, imprimé après la réalisation des *Stilleben*, la liste de commissions placée précisément en tête du texte ne concorde pas avec les objets introduits, à la suite, dans la description de l'action. «Stilleben», *Materialaktion. Stilleben...*, op. cit., n.p.

de la matérialité épuisée, liquidée, puisque ce reste se rapporte au temps des activités ménagères et des savoir-faire tressés dans les numéros précédents de l'action. Ce qui reste sur le lit de *Mama und Papa* est comparable à la matérialité silencieuse des natures mortes, mais il n'en possède pas l'ordonnance convenable. Le silence n'est plus celui des gestes du muet, il s'étend au contraire à ce qui s'est retiré de tout geste, à ce qui reste hors de toute activité, c'est-à-dire hors des activités ménagères et sexuelles du peintre et de son modèle. Il demeure au bord du spectacle des actes comme s'il en grignotait l'arrangement, le *kosmos*, avant son ultime liquidation.



XL. Dieter Roth, *Kleiner Sonnenuntergang*, 1970, tranche de saucisson sec, papier, plastique, scotch, 42,3 × 31,5 cm, multiple.



XLI. Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991, performance, Los Angeles, Rosamund Felsen Gallery. Photo : Rachel Vaughn.



XLII. Marina Abramovic, *Rythm 0*, 1974, performance, 6 heures, Studio Morra, Napoli; installation au Tel Aviv Museum of Art, 2014-2015.

CHAPITRE II

L'attraction spectaculaire

I

LE TAPAGE ET LA TOMATE

Les numéros burlesques de *Mama und Papa* font autant de bruit que le cinéma muet. Autant l'arrosage d'un corps que l'éclatement d'une baudruche remplie de plumes contre le corps de Maman sonorisent les gestes qui mettent la matière en mouvement. Mais cette bande sonore est aussi entrecoupée de gestes qui semblent n'avoir d'autre fin qu'un tapage gratuit. Le texte de *Mama und Papa* en indique plusieurs, au commencement de l'action, qui n'ont probablement pas été effectués, sans lien apparent avec les jeux du peintre et de son modèle :

6. Papa va vers le mur et y plante un clou (un geste sans raison)²⁰⁷.

papa démolit un œuf à la hache. papa lance contre le mur un ballon rempli de sauce tomate. papa tranche un ballon rempli de plumes. papa met un ballon rempli de sauce tomate sur une chaise et le fait éclater en sautant dessus²⁰⁸.

Alors que les saynètes burlesques tirent leur consistance des activités culinaires, jardinières et ménagères, ces gestes manifestent une fureur sans causalité ni finalité, comme une déflagration abrutissante. Ils viennent ponctuer le numéro burlesque comme un accès hystérique qui porte à éclater, fracasser, écraser, piétiner, projeter, trancher, frapper, etc. Le tapage interrompt le tressage des savoir-faire ébauché par l'action. Il pousse la rusticité à

207 «Mama und Papa», mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.621.

208 «Mama und Papa», *Materialaktion. Stilleben...*, op. cit., version intégrale bilingue p.637.

son paroxysme comme s'il s'agissait de liquider prématurément les gestes eux-mêmes dans une surenchère violente, telle que Petr Kràl l'a évoquée à propos du cinéma burlesque :

Le burlesque pousse finalement son obsession du concret jusqu'à sa dernière conséquence : la catastrophe. La rage à la fois gloutonne et angoissée qu'il met à se gaver de la réalité, en dehors de toute convenance comme de tout sens de la mesure, ne peut déboucher que sur la destruction²⁰⁹.

Il faut évoquer ici l'inspiration musicale qui sous-tend le tapage de la *Materialaktion*, développée en parallèle avec des recherches purement théâtrales, musicales, littéraires et picturales. En 1963, Muehl assiste au concert dirigé par John Cage au *Wiener Konzerthaus*, avec l'ensemble *die reihe*, comprenant sa pièce *Atlas Eclipticalis With Winter Music*²¹⁰. Le partage égal, que l'artiste souligne à cette occasion, entre la forme visuelle et musicale paraît avoir encouragé sa recherche, en l'inclinant toutefois vers « une musique constituée du cri d'agonie des objets »²¹¹ :

Je n'ai jamais rien entendu de mieux. On jouait sur tout ce qui se trouvait là. Un tabouret traîné à travers la scène produisait des grincements, un objet jeté à terre provoquait une grosse déflagration. Cage lui-même faisait des grognements dans le micro, la partie extérieure du piano était frottée avec une gomme, et encore d'autres choses de ce genre²¹².

Le son agonique produit par la destruction de l'objet, celui d'un piano par exemple, s'était déjà invité à Vienne, en 1959, lors des cabarets littéraires du *Wiener Gruppe* qui procédaient d'un montage théâtral, musical et littéraire, lui-même référencé aux avant-gardes historiques²¹³. La défenestration d'un buffet de cuisine du quatrième étage de l'immeuble de la Perinetgasse, programmée, la même année que le concert de Cage, pour la *Fest des Psycho-Physische Naturalismus* s'inscrit bien dans cette intention agonique, même si elle appelle aussi au souvenir d'événements autrement plus dramatiques. Le geste est de retour dans le texte de *Mama und Papa* :

209 Petr Kràl, *Le burlesque...*, op.cit., p.204.

210 La pièce n'est pas mentionnée par Muehl, mais les archives du *Wiener Konzerthaus* la mentionnent dans leur programme du 2.05.1963, côtoyant les compositions de Toshi Ichyanagi, Michael von Biel, Kurt Schwertsik et Christian Wolff.

211 Voir la lettre non datée [4 mai 1963] dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit. p.366. Traduction modifiée.

212 *Idem*.

213 Voir Peter Weibel (éd.), *die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen*, Wien/New York, Springer, 1997, p.352 sq.

«26) Je fais tomber un buffet de cuisine et je le démolis avec un marteau»²¹⁴

Le cri agonique s'estompe dans l'expérience musicale de Muehl, celle, par exemple, offerte par les possibilités du ballon gonflable, élaborée en collaboration avec le compositeur Anestis Logothetis et suffisamment avancée pour envisager, sans lendemain, un concert public dans la salle Brahms du *Musikverein* de Vienne²¹⁵. Le frottement irritant à la surface d'une baudruche ou les sons que filtrent les doigts en laissant échapper un filet d'air de l'orifice du ballon (XLIII, p.200), dont on imagine facilement les «tonalités» qui dispensent l'artiste de les produire par son orifice anal, se distancent en effet de la sonorité avant-gardiste. L'éclatement de ballons au chalumeau (XLIV, p.201), ou sous la pression du va-et-vient du corps de Papa en missionnaire sur Maman, comme l'envol des plumes dont est remplie la baudruche, confortent le principe parodique de la fureur tapageuse (p.405-407).

En parallèle à la farce de la *Materialaktion*, Muehl tente aussi d'élaborer une mise en œuvre de l'excès qui prend inspiration dans le texte du Marquis de Sade²¹⁶. Le paragraphe intitulé *Das Opfer* – la victime – dans le programme de *Versumpfung einer Venus* envisage une violence extrême bien à l'écart des gestes parodiques de l'action effectuée. Le texte, comme d'autres, assume la forme littéraire, celle de la fiction, en dehors de toute actualisation possible par les actes. Or c'est justement ce passage par les actes qui porte la subjectivation de la *Materialaktion*.

La victime est recouverte de tissu comme une momie. Elle est posée à côté de sa tombe. Elle est lentement tuée. Elle est souillée de haut en bas. Elle est trempée jusqu'aux os de sperme et de saleté. Toute la saleté du 2^e arrondissement²¹⁷ est déversée sur elle. L'accouplement créateur, le tripotage (modelage). Je presse le tissu devenu pâteux sur ses formes. Je la frotte. Je forme une super-femme. Je la presse tout contre moi, une fois par devant, une fois par derrière. Ça ne me suffit pas. Je commence à l'attacher. Je lui casse le bras et je le serre avec le reste, jusqu'à ce que le sang gicle. Je la renverse par terre. Je m'agenouille sur elle. Je l'étrangle, je la bourre de coups de pied, dans les dents aussi, je la travaille et je l'écorche jusqu'à ce qu'elle soit transformée en une pelote misérable. Je lui bourre la gueule. Je ne peux jamais assez obtenir des femmes²¹⁸.

214 «Mama und Papa», mumok WAA 23/0, version intégrale et bilingue p.621.

215 Voir la lettre du 24 janvier 1964 dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit., p.393.

216 La lecture des *Cent vingt journées de Sodome* est évoquée dans une lettre d'octobre 1963 : «J'en ai lu des extraits avec Brus, on s'est presque sentis mal tellement ce type est dégoûtant», *ibidem*, p.384.

217 *Versumpfung einer Venus* est réalisée dans l'appartement de Muehl, à la Obere Augartenstrasse 14a, dans le deuxième arrondissement de Vienne.

218 «Ist mit Leinen wie eine Mumie umwickelt. Sie wird neben ihr Grab gestellt. Sie wird langsam abgemor-

Avec plus de légèreté, au début du numéro de *Mama und Papa* effectué sur les fesses du modèle, le texte évoque aussi un geste macabre, alors que Maman doit être entièrement ensevelie sous un monticule de terre, enterrée vivante, par le jardinage de Papa :

13. Papa libère Maman de ses liens. Il la retourne sur le ventre et pique une rose entre ses fesses.
14. Il répand sur Maman du terreau, du sable, jusqu'à la faire complètement disparaître. Seule la rose émerge du tertre funéraire.
15. Papa arrose la rose de sauce tomate diluée et de lait caillé au moyen d'un petit arrosoir en plastique²¹⁹.

Des premiers manifestes comme *Der M-Apparat*²²⁰ ou *Das Intrem*²²¹ à celui de Zock, quatre ans plus tard²²², la brutalité des textes arrache l'œuvre à la mesure commune, la jette hors de ce que l'espace commun est en mesure de comprendre, de se saisir, dans les jeux de la figuration et de la représentation. Il ne s'agit plus en effet de symboliser les excès de l'âme, comme l'évoque Maurice Olender :

Dans ses douleurs comme dans ses plaisirs, pris de rires soudains ou lorsqu'il se trouve confronté à ses peurs, le citoyen doit dominer la part de soi qui lui échappe bien qu'elle anime souvent les traits de son visage et mobilise les attitudes de son corps, si visibles aux regards de tous. Il lui faut donc, sans répit, modeler toutes les formes de l'excès, les représenter dans l'espace commun, à distance, pour mieux s'en défaire²²³.

Il s'agit au contraire de perforer le tissu qui maille figuration et représentation dans l'exposé policier de l'inégalité du visible et du dicible.

det. Sie wird von oben bis unten besudelt. Sie wird klatschnaß gemacht mit Samen und Dreck. Der ganze Dreck des 2. Bezirk wird über sie geschüttet. Die schöpferische Begattung, das Ausgreifen (Modellieren). Ich drücke den inzwischen klitschig gewordenen Molino an ihre Formen. Ich frottiere sie. Ich forme ein Superweib. Ich drücke sie fest an mich, einmal von vorne, einmal von hinten. Das genügt mir nicht. Ich beginne sie zu fesseln. Ich breche ihr die Arme und binde sie zusammen, bis das das Blut spritzt. Ich werfe sie auf den Boden. Ich knie auf ihr. Ich würgen sie, ich trete auf ihr herum, ich trete ihr die Zähne ein, ich bearbeite und schinde sie solange bis sie sich in ein elendiges Knäuel verwandelt hat. Ich stopfe ihr das Maul. Ich kann von den Weibern nie genug bekommen», «Die Versumpfung einer Venus», mumok WAA 10/0.

219 «Otto und Soraya (oder Mama und Papa)», mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.627.

220 Otto Muehl, «Der M-Apparat», dans Adolph Frohner, Otto Muehl, Hermann Nitsch, *Die Blutorgel*, Wien, 1962, mumok WAA 5/2, en traduction française dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op. cit., p.274-276.

221 Otto Muehl, «Intrem», «Das Intrem», mumok WAA 9/0 et «Das Intrem», mumok WAA 3/0, dans Otto Muehl, Hermann Nitsch, *Fest des Psycho-physischen Naturalismus*, Wien, 1963, en traduction anglaise dans Malcolm Green (éd. et trad.), *Writings of the Vienna Actionists*, London, Atlas Press, 1999, p.82.

222 Otto Muehl, *ZOCK, Aspekte einer Totalrevolution*, Wien, Zock-Press, 2^e édition 1968 (1967).

223 Maurice Olender, «Priape à tort et de travers», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 43, 1991, p.82.

Le tapage burlesque, s'il ponctue les gestes de la *Materialaktion*, s'immisce aussi en ceux-ci. Prenons l'exemple de la tomate, introduite dans *Panierung eines weiblichen Gefäßes* – la première action qui apprête et garnit la chair du modèle. Le texte ne le mentionne pas, mais les photographies d'Hoffenreich attestent cette interprétation en montrant l'artiste broyant dans sa main un aliment tout à fait semblable (XXXI, p.430). Dans les *Stilleben*, la tomate a sa place sur la table et se trouve aussi broyée sur la tête du modèle (XXXII, p.430). Le fruit, dont l'enveloppe coriace promet de délivrer son jus avec éclat, s'ajuste ici parfaitement à la manifestation du mécontentement, celle par exemple du public à l'égard des acteurs ou des orateurs jugés incompetents. La mise en mouvement des corps et des matières prend le sens d'une fureur burlesque, dont la tarte à la crème du film muet donne un autre exemple. Comme Muehl l'a souligné :

Il y a toujours eu des *Materialaktionen*. Je me rappelle de Charlie Chaplin, des scènes de lancer de tartes à la crème ou d'arrosage, qui faisaient éclater de rire les spectateurs²²⁴.

Le lancer d'un œuf contre un mur, l'éclatement d'un ballon rempli de sauce tomate, démontrent avec brutalité une pure «furiosité» qui est «lisible», aussi, dans les gestes qui tressent les activités ménagères du foyer de papa-maman. Le *slapstick* de la *Materialaktion*, la fureur comique qui apparaît dans la violence de ses gestes, coupent la bande narrative du drame, interrompent sa continuité au profit de brusques bifurcations qui multiplient les angles du muet, démultiplient la capacité silencieuse et «parlante» des actes. La brutalité furieuse participe du «baroque» suggéré plus haut par l'intensification, la démultiplication, du désir du grand nombre. Dans l'entrelacement des savoir-faire, la fureur du geste produit des contractions, des haut-le-cœur, des revirements, dont l'impatience de faire donner de la voix au muet manifeste l'intensité du désir d'entendre le bruissement silencieux du grand nombre. Les excentricités de la *Materialaktion* parcourent le drame non pas en s'enroulant autour des pratiques, mais en accélérant au contraire la crise mise en œuvre par le tressage des savoir-faire. Le cynisme «baroque» peut être ainsi entendu à l'acmé de la crise qui saisit les savoir-faire et les pratiques pour écarter le partage de la

224 «materialaktionen hat es schon immer gegeben, ich erinnere nur an charly chaplin, an szenen, wo mit torten geworfen und mit wasser gespritzt wird, zum gelächter und spass des kinopublikums», dans Otto Muehl, *Weg aus der Sumpf*, Nürnberg, AA Verlag, 1977, p.157, traduction française de Françoise Hirz, *Sortir du bourbier*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p.123. Traduction modifiée.

compétence et de l'incompétence, pour introduire du jeu dans la solidarisation du figuratif et du représentatif.

II

LE MIME PARODIQUE

Au cirque, l'entrée du clown apparaît comme la parodie de l'autorité accordée à chacun en vertu de sa compétence propre à diriger la troupe ou à maîtriser un numéro. Le clown agit en dehors de ce cercle en produisant le dysfonctionnement grotesque de ce faisceau de compétences. Et en retour, son numéro s'inscrit parmi les curiosités du spectacle, avec son propre savoir-faire. Lorsqu'il apparaît au XIX^e siècle sous le chapiteau, le clown ne possède qu'un corps pour produire du parodique, puisque la parole est alors l'exclusivité des acteurs du répertoire théâtral. Le comique de situation passe donc entièrement par la forme mimée, à laquelle s'adjoignent le bruit et l'accessoire, ne serait-ce qu'un vêtement, mesuré pour induire d'emblée une déqualification burlesque²²⁵. Cette déqualification procède du retournement des compétences directoriales et artistiques contre ceux qui en sont les détenteurs – les membres de la troupe. La parodie trouve sa place parmi les autres numéros du spectacle en vertu d'une maîtrise analogue à celle des autres. Si l'imitation clownesque donne la représentation de l'incompétence du directeur, des acrobates ou des dompteurs d'animaux féroces, elle affirme simultanément la cohésion du spectacle construite sur la compétence de tous ses acteurs. C'est sur ce point que la *Materialaktion* démontre sa profonde différence.

La première saynète, non réalisée, que présentent *Mama und Papa* est un mime programmé dans le texte de l'action, sans avoir été réalisée :

papa tourne maman sur le dos. papa se couche à côté de maman. il prend entre les jambes une bouteille d'eau de Seltz et fait gicler l'eau au plafond. il fait la même chose avec une bouteille de bière, après l'avoir énergiquement agitée²²⁶.

225 Ces détails sont tirés de Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 2004, p. 7-33.

226 «Mama und Papa», *Materialaktion. Stilleben...*, *op. cit.*, version intégrale et bilingue p.637.

Lorsque l'artiste rejoint son modèle sur la table, par le détour d'une échelle, leur position évoque bien celles de ce numéro, mais les images, pourtant abondantes, n'en montrent pas la moindre effectuation. Ce mime non effectué figure déjà au programme des *Stilleben*, d'où il semble repris pour *Mama und Papa* :

Je me couche sur le dos, j'agite violemment une bouteille de bière, je la place entre mes jambes et je la laisse gicler vers le haut ²²⁷.

Muehl a toutefois joué ce numéro, trois ans plus tard, accompagné des membres du *Direct Art Group*, dans la première partie de son film *Psycho-motorische Geräuschaktion* titrée «Schwechater recht hat er...» (XII, p.350) qui reprend le slogan d'une marque de bière autrichienne, inscrit encore aujourd'hui sur ses bouteilles ²²⁸. Les quatre «acteurs» vêtus d'un simple caleçon, d'abord alignés sur un banc, agitent lentement une bière de haut en bas, puis de plus en plus vite et fort, jusqu'à libérer le liquide en plusieurs giclées. On lit sur leur visage des mimiques de plaisir, ils soupirent, puis s'écroulent les uns sur les autres, satisfaits. Finalement, ils sont saupoudrés, probablement de farine, par un personnage hors-champ, peut-être le cinéaste Peter C. Fluger qui a tourné le film. La réalisation du numéro, devant une caméra immobile, en plan fixe, semble partiellement improvisée, tant la coordination des corps reste aléatoire. La parodie publicitaire de *Schwechater* semble se limiter à une blague de potache, sans la compétence à laquelle faisaient appel le comique des débuts du cinéma, devant une caméra tout aussi immobile, ou les entrées clownesques. Le mime onaniste défait simultanément l'argument persuasif du slogan, l'habileté du geste, et, en troisième instance, le langage cinématographique avant-gardiste ; on peut penser en effet que Muehl connaît le film «publicitaire» réalisé par Peter Kubelka pour la même marque de bière en 1958, qui figure parmi les premiers montages avant-gardistes du cinéma autrichien ²²⁹.

227 «Ich lege mich auf den Rücken, schüttele heftig eine Bierflasche und stecke sie mir zwischen die Beine und lasse sie nach oben spritzen», «Stilleben», mumok WAA 23/0.

228 On peut mentionner encore, lors de l'action *Kunst und Revolution*, à l'Université de Vienne en 1968, la reprise du numéro, tout aussi grotesque, à quatre personnages, nus, debout sur le pupitre face à l'auditoire.

229 Comme le suggère aussi Hans Scheugl : «Muehl s'est servi du slogan publicitaire à succès "Schwechater, recht hat er...", pour lui donner une tout autre teneur et probablement par ironie vis-à-vis du film publicitaire "Schwechater" réalisé par Peter Kubelka neuf ans auparavant» («*Schwechater recht hat er*», ein erfolgreicher Werbespruch, diente Muehl zu einer Werbung anderer Art und möglicherweise zu einem

Réalisé en deux temps, le mime clownesque du coït de *Mama und Papa*, l'une des trois saynètes qui ouvrent effectivement l'action, est introduit par un accessoire : une grande baudruche rouge. La position instable de l'artiste, en missionnaire, à la limite de ses possibilités physiques, éloigné de son modèle par l'énorme accessoire, démontre en effet le grotesque de leur rapport sexuel (p. 405). Dans la seconde partie, c'est Maman en levrette qui chahutée, en déséquilibre, s'effondre malencontreusement en plein acte. La table vacille sur ses pieds, les objets se renversent. Les déformations élastiques du ballon, qui s'achèvent par son éclatement bruyant et l'envol de quelques poignées de plumes, parachèvent la parodie (p. 409-413). Ce procédé analogue à celui des entrées clownesques accompagnées d'un accessoire démesuré amuse au cirque par la maladresse maîtrisée du clown. Or, ici, c'est davantage que la seule maladresse qui est mimée. C'est aussi le savoir-faire qui donnerait au numéro son attractivité qui se trouve déjoué à son tour.

L'athlétisme des corps de la *Materialaktion* s'accomplit, dans le texte des actions, à travers une gymnastique pratiquement irréalisable :

15. Elle se couche sur le dos, il se couche sur elle, entre eux 3 ballons remplis²³⁰.

Q. Un ballon rempli de lait est posé sur la table. Je fais le poirier sur le ballon²³¹.

Il n'y a aucune chance de croiser au fil des actions un clown apte à maîtriser l'athlétisme de ces deux saynètes, comme on en rencontrerait au cirque à l'occasion d'une parodie acrobatique. L'absence de compétence athlétique dédouble la première maladresse. Autrement dit, la forme acrobatique du coït de *Mama und Papa* conjoint dans son comique la parodie sexuelle à l'incompétence athlétique, en dédoublant les incompétences, en déjouant deux fois les savoir-faire.

Au cirque, l'adresse du clown est ainsi en capacité de produire la maladresse de son imitation parodique : c'est une feinte. Si la *Materialaktion* retire de ses gestes toute compétence, qu'elle imite la maladresse sans aucune habileté, redouble de maladresse, sa

ironischen Verweis auf Peter Kubelkas neun Jahre ältere Schwechater-Werbung), «Muehls Filme» dans Christian Dewald (éd.), *Filmbimmel Österreich 071*, Wien, Verlag Filmarchiv Austria, 2007, p. 3.

230 «15) Sie liegt auf dem Rücken er liegt auf ihr zwischen ihnen 3 Ballone gefüllt», «Bimmel Bammel», mumok WAA 17/0.

231 «Q) Ballon liegt gefüllt mit Milch liegt auf dem Tisch. Mache einen Kopfstand auf dem Ballon», «Luftballon A B C», mumok WAA 19/0.

feinte imitative se déplace hors du champ des compétences. En d'autres mots, l'imitation de la représentation abrutissante évite de conférer un quelconque savoir-faire à son objet mimétique, de démontrer quelle capacité que ce soit qui en ferait à son tour un objet compétent, à l'égal de ceux qui en produisent l'image dégradée. Il faut alors envisager la feinte non seulement comme l'affirmation d'un déplacement hors des compétences, mais, encore une fois, comme la destruction de l'opposition policière des capacités et des incapacités, de leur solidarisation.

Painter, une performance de Paul McCarthy qui parodie la figure géniale du peintre expressionniste-abstrait exposé par le monde de l'art (en l'occurrence Willem de Kooning), paraît entièrement enclose dans les limites du numéro clownesque (XLV, p.202). Vêtu d'une blouse d'hôpital, jambes nues et en chaussettes, attifé d'une perruque blonde, de gants en caoutchouc aux doigts disproportionnés, d'un nez et d'oreilles énormes, l'artiste soliloque, confus, tergiversant devant sa toile, et consterne par sa maladresse de poivrot ou sa régression infantile. Le savoir-faire pictural plie sous la malpropreté de l'embardouflage généralisé, du geste toujours amplement approximatif, mais aussi sous la pratique confuse du mélange culinaire de mayonnaise ou de ketchup. Il ne s'agit pas de la démonstration grotesque, peut-être attendue, de l'immoralité du «n'importe quoi» déjà engagée par l'art moderne, de caresser le spectateur dans le sens de la *doxa*. Le spectacle du geste inspiré dans la quiétude de l'atelier s'embarrasse du décor de *sitcom* où il doit se donner. La disjonction entre l'objet d'imitation et le *kosmos* du plateau de studio indispose la figuration du peintre, transfigure le spectacle en farce, dans un malaise contagieux. Il faut en effet abuser de ce double spectacle qui réunit la création en actes, celle du Picasso de Clouzot, par exemple, et le *kosmos* de sa médiatisation. C'est là un abus que la *Materialaktion* ne pouvait encore mettre en œuvre. Il ne s'agit plus d'imiter strictement la représentation de l'exclusion en opérant à partir des savoir-faire, en laissant le dédoublement du silence devenir «parlant», et la crise envahir l'homogénéité propre des pratiques, mais, au-delà de l'immédiateté toute relative des actes, soulignée à l'occasion de la *Wiener Spaziergang* de Brus, d'opposer à la loi policière l'abus de la formation consensuelle de son spectacle. Le plateau de *sitcom*, en figurant le *topos* de l'exposition inégalitaire, du plus petit dénominateur commun de la *doxa*, de l'exposition stylisée de la figuration et de la représentation, devient avec McCarthy le lieu d'accueil privilégié d'une pratique de désolidarisation du «partage du sensible». La farce clownesque de *Painter* dédouble la stylisation consensuelle du *sitcom*, non pour en révéler la nature, en donner la leçon, mais, au contraire, pour

la conduire par les actes, en leur excès, à se dénaturer sur la limite des propriétés qui opposent solidairement et confusément l'inclusion et l'exclusion. C'est bien en raison de cette confusion dont s'est saisie la solidarisation inégalitaire que le cynisme «baroque» de McCarthy vient abuser de son principe, en stylisant ses actes, en imitant la représentation et le principe de son plus petit dénominateur commun.

III

ATTRACTION, FEINTE, ESCAMOTAGE

Le procédé d'escamotage, inséré dans la *Materialaktion*, emprunte ses effets au spectacle des attractions foraines, comme le cinéma de Méliès, issu de la reprise du Théâtre Robert-Houdain, a porté à l'image les trucages de la scène (XXXIX, p.502). C'est aussi la réussite de l'avant-garde russe du début du vingtième siècle qui prend appui sur les petites formes de l'art pour réformer le théâtre : les spectacles de Meyerhold ou les mises en scène d'Eisenstein développent leur finalité idéologique à partir du «montage des attractions»²³².

Le texte de *Mama und Papa* prévoit ainsi, à la fin de l'action, l'escamotage des parents dans un coffre à double fond :

50) Un grand coffre en bois, sans fond, est placé sur la table.

51) Maman se met dans le coffre.

52) Papa remplit le coffre avec des ballons, grimpe dans le coffre, écrase et mord les ballons.

53) Entre temps, Maman a rampé sous la table à travers l'ouverture dans le plateau.

54) Le couvercle du coffre est rabattu.²³³

Mais l'illusion s'emploie bien plus fréquemment à la disparition partielle du corps qui permet d'isoler une tête, un membre ou un organe, en le produisant comme un morceau vivant, autonome.

232 Voir S. M. Eisenstein, «Le montage des attractions» (1923), traduction du russe par Sylviane Mossé, dans *Au-delà des étoiles*, *Œuvres*, tome 1, Paris, U.G.E./Les cahiers du cinéma, 1974, p.115-121 ; Serge Tretiakov, «Le théâtre des attractions» (1924), traduction du russe par Blanche Grinbaum, dans *Action poétique*, 59, 1974, p.301-305.

233 «Otto und Soraya (oder Mama und Papa)», mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.627.

11. A et B se tiennent sous une valise dont le fond est troué en sorte que A puisse y engager à l'intérieur sa poitrine et B son pénis²³⁴.

Dès les *Stilleben*, l'escamotage dépose la tête du modèle, décollée du corps, sur la table parmi des petits pains, une tête de cochon, une hache, un bouquet de fleurs, etc. La frayeur recherchée au théâtre par la parfaite illusion du trucage – celui que ne saurait produire le bricolage de la *Materialaktion* – porte ici à la confusion du vif et de l'inerte, à la cuisine cannibale du corps vivant. La table juponnée de *Mama und Papa*, préparée de manière qu'un personnage puisse se cacher dessous et, au moment voulu, faire apparaître sa tête par un trou, reprend ce même procédé. Le bricolage est réalisé à l'aide de deux tables séparées l'une de l'autre, l'intervalle étant couvert de deux planchettes, qui laissent un passage pour la tête; puis le tout devient invisible sous quelques couches de drap. La progéniture de *Mama und Papa* passe plusieurs fois sa tête par le trou : à sa naissance (p.530-534), lors de son allaitement au sein (p.559-565), une autre fois au biberon (p.580-582), ou encore pour ses premiers jeux avec un mirliton (p.584-584) ou une baudruche (p.585-588), alors même que le dispositif s'est effondré, mettant à nu son bricolage. Dans d'autres actions, des morceaux de corps ou des organes apparaissent au fond d'une assiette en carton (XL, p.503) ou d'une cuvette (XLI, p.504).

La parodie de l'illusionnisme engagé par la *Materialaktion* tranche avec les «petites formes» de l'art telles qu'elles sont reprises par les avant-gardes historiques. Pour le théâtre des attractions ou l'*agit-prop*, il s'agit d'abord de rompre avec le déroulé du texte classique, de sortir du privilège aristotélicien de la fable tragique, du *muthos*²³⁵, au profit du pur spectacle, de l'*opsis*, soit de personnages dont les actes suscitent la frayeur et la pitié des spectateurs²³⁶. Car il ne faut plus attendre l'effet sur le public d'événements dépendants des enchaînements du récit – comme il ne fallait plus attendre, pour Muehl, les effets du geste pictural –, mais il faut en présenter la génération. Il faut soumettre les spectateurs, nous dit «le montage des attractions»²³⁷, au choc d'une action sensorielle et psychologique. Le public, devenu matériau théâtral, doit être façonné par une pédagogie du heurt qui

234 «11) A und B legen sich so unter einen Koffer, dessen Rückwand durchlöchert ist, daß A ihren Busen B seinen Penis in den Koffer zwingen können», «O Tannenbaum», mumok WAA 27/0.

235 Aristote, *Poétique*, VI, 1450 a 38-39.

236 *Ibidem*, VI, 1449 b 24-26 et IX, 1452 a 1-4.

237 Serguei M. Eisenstein, «Le montage des attractions», *op.cit.*, p.117.

altère le spectacle de ses «artifices réels». Cette curieuse formule de la traduction française – les «artifices réels» – est probablement à interpréter comme l'élargissement de la mise en scène, en-deçà de la *mimêsis* du théâtre classique, à des personnages apparaissant sous leur propre identité – celle de l'auteur comme du sportif –, et non sous le masque de l'acteur; ou encore à des objets introduits en leur propre matérialité, et non comme les objets fabriqués du décor. Mais on peut aussi penser que les chocs sensoriels produits par la confrontation du mimétique au non mimétique se donnent comme du «réel». Autrement dit, cette confrontation de l'artifice et du réel opérée par la mise en scène, par le *kosmos* théâtral, vient se donner en spectacle; c'est le choc induit par cette confrontation qui mobilise le regard et l'attention du spectateur. Le montage des attractions déplace ainsi le spectacle dramatique sur le choc généré par l'hétérogénéité de ses composants décoratifs. L'occasion donnée par cette «mise en crise» de la théâtralité génère le spectacle en produisant ensemble ce qui était jusque-là inclus dans le théâtre et exclu de celui-ci. Le déplacement de l'inclusion et de l'exclusion à l'intérieur de la forme théâtrale produit la crise opportune d'un choc perceptif dans le «partage du sensible», et il conduit à la leçon idéologique que – ou qui – justifie la crise. Ainsi, au lieu de disjoindre le *kosmos* et l'*opsis*, et de mettre en crise les savoir-faire et les pratiques, le montage des attractions refigure le spectacle en l'exposant au commun, par la majoration de ses effets.

Toutefois, le succès de cette refiguration reste toute relative, le montage avant-gardiste étant lui-même dans l'incertitude de l'efficacité calculée de ses formes, telle qu'elle était programmée :

[...] le chemin logique des recherches du nouveau théâtre passe par la mise en valeur du matériau de l'action théâtrale sur une base scientifique²³⁸.

L'intensification des chocs perceptifs sur le spectateur aux fins de remporter sa conviction semblait en effet s'amointrer devant un public insuffisamment homogène ou en raison d'un décalage avec les événements de l'actualité :

L'effet produit par la mise en scène [de «Entends-tu Moscou?»²³⁹] a justifié à 70% le calcul préalable. Pas à 100%, parce que :

238 Serge Tretiakov, «Le théâtre des attractions», *op.cit.*, p.303.

239 Serge Tretiakov, «Entends-tu Moscou?» (1923), traduction de Alain-Alexis Barsacq dans Serge Tretiakov, *Hurle, Chine! et autres pièces*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, p.31-50.

- 1) En raison de la marche historique des événements [la suite avortée du soulèvement de Hambourg de 1923], la pièce est comme tombée du plan de sa première signification;
- 2) Le public n'est pas apparu, et de loin, socialement homogène; le "théâtre des attractions" travaille sur ce public et prenant en considération sa situation ne peut donner l'effet productif maximum²⁴⁰.

Le spectateur donné comme matière première de l'action théâtrale, à partir duquel se calcule le choc des attractions, montre alors les limites de l'anticipation, aujourd'hui «évidentes», des effets calculés du montage²⁴¹. Mais l'introduction des «petites formes» dans les recherches artistiques des années vingt a aussi achevé l'entreprise de dépropriation des limites de l'art (et de la vie ordinaire). Le choc perceptif emprunté alors aux «petites formes» devient consensuel dans les recherches ultérieures – qui parfois reconduisent l'anticipation première de la conviction du public²⁴².

Le montage des attractions procède ainsi en partie de la «récupération» ou de l'instrumentalisation de l'*aisthêsis* populaire, mais il lui donne aussi une nouvelle capacité par la transformation du *medium* théâtral jusque-là soumis à l'impératif de la fable. Les attractions du spectacle populaire, en particulier du cirque, présentent alors quatre intérêts pour les nouvelles formes théâtrales : le choc sensible, la capacité de produire ce choc par «n'importe quoi», la popularité d'une forme spectaculaire qui facilite la mise en œuvre de la pédagogie théâtrale et le montage hétérogène des numéros qui libère la représentation de la linéarité du récit. L'altération des savoir-faire et le tressage des pratiques de la *Materialaktion*, ou celles des performances de McCarthy, reprennent au montage des attractions la mise en crise opportune de l'inclusion et de l'exclusion, la puissance du choc sensible et de l'hétérogénéité des numéros; mais autant Muehl que McCarthy sortent ce langage du *telos* avant-gardiste, la crise et l'occasion n'ayant aucune part à prendre ou à revendiquer dans le «partage du sensible».

L'une des «petites formes» de l'art, le cirque, auquel McCarthy et, dans une moindre mesure la *Materialaktion*, empruntent leur langage, se présente comme l'addition de nu-

240 *Ibidem*, p.305.

241 Comme le souligne Christine Hamon à propos de ce passage du texte de Tretiakov : «Ce problème apparaissait d'ailleurs à l'époque comme l'un des écueils de toute expérimentation sur les possibilités scientifiques d'ébranlement de la sensibilité du spectateur» : Christine Hamon, «Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre» dans Denis Bablet (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité - L'âge d'homme, 1978, p.145-160 (156).

242 C'est ce que souligne Rancière dans «Le spectateur émancipé», *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.7-29.

méros qui produisent, chacun en leur domaine, leur propre intensité pathétique. Cet assemblage hétérogène est l'œuvre d'un collectif d'artistes-artisans non moins hétérogène qui offre déjà son modèle collaboratif au mélange avant-gardiste des arts²⁴³ ou au *Gesamtkunstwerk*. Cette collection d'individus dissemblables, additionnant leurs compétences à seule fin de produire du *pathos*, est bien à l'image de l'assemblée ignorante et bruyante des artisans de Platon. Le spectacle populaire n'est pas un spectacle pour le peuple, il est à l'image du peuple lui-même, il en est la représentation «naturelle». Pour les avant-gardes, il suffira d'y implanter le sens que le peuple ne saurait trouver par lui-même pour le convaincre d'adhérer aux idées révolutionnaires et de se mettre à la tâche au nom du bien commun. On reconnaît la pédagogie abrutissante de la transmission à l'identique du savoir du maître dans le corps de l'ignorant, maintes fois mentionnée par Rancière²⁴⁴. Les «petites formes» populaires manquent ainsi de tout ce qui leur serait nécessaire pour accéder au «vrai» art, pour partager le «vrai» commun, s'accomplir dans la «vraie» communauté des hommes. Le spectacle populaire appartient au savoir-faire du peuple clos sur lui-même, anarchique, puisque le *logos* ne saurait lui donner son principe vertueux et l'extraire du cercle pathétique dans lequel il tourne indéfiniment.

Le futurisme et le dadaïsme traduisent positivement cette négativité populaire en «n'importe quoi», c'est-à-dire, par opposition aux formes esthétiques «bourgeoises», avec la liberté de mélanger les objets de l'art à ceux du quotidien. Cette liberté se veut conquête de l'anarchie d'un monde nouveau qualifié par son illogisme, son hétérogénéité, sa beauté fulgurante, voire «convulsive». Mais l'écart demeure intact entre ceux qui se distinguent par leur nouvelle compétence esthétique et ceux qui restent, ou plutôt doivent rester, dans l'ignorance de cette logique. Le chant de l'homme libre dressé sur les ruines de l'ancien monde redéfinit d'abord les compétences d'un petit nombre. Il marque l'émancipation de ce petit nombre, d'une nouvelle aristocratie culturelle, au détriment du plus grand nombre qui n'est alors plus disqualifié par sa soumission à son propre *pathos*, mais par sa prétention évidemment abusive à juger de l'art, du commun, à légiférer sur le goût – ce *dêmos* dont l'Athénien de Platon dénonçait déjà l'incompétence à porter un jugement esthétique sur l'harmonieux et le rythme musical²⁴⁵.

243 Voir Claudine Amiard-Chevrel, «Méthodes et formes spécifiques», dans *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome I, «L'URSS – Recherches», Lausanne, La Cité – L'âge d'homme, 1977, p. 49-61.

244 Sur la pédagogie théâtrale en particulier, voir Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 19-20.

245 Platon, *Les Lois*, II, 670 b 8 à 670 c 3.

Le peuple devient la «masse bourgeoise» dont l'idiotie est dénoncée par Alfred Jarry lui-même au lendemain d'une représentation d'Ubu :

[Il faut, dit-il, frapper la masse] de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours où elle est - et où elle en est. Elle est assez inoffensive malgré qu'elle soit le nombre, parce qu'elle combat l'intelligence²⁴⁶.

Étonnante coïncidence que celle des grognements de l'ours avec le gros animal bruyant de Platon! Le petit nombre de l'intelligence devient le privilège des dandys qui s'accordent seuls la liberté de s'écarter de la masse par la supériorité de leur jugement.

En prenant appui sur le spectacle populaire, la *Materialaktion* introduit dans les jeux de l'artiste et de son modèle une parodie des attractions que réalisent leurs auteurs en de brefs spectacles «surnaturels» qui jouent de la crédulité présumée de leur public en leur promettant le grand frisson. Les scènes de libération improbable de corps virils entravés par des chaînes ou celles du découpage de charmantes femmes par le truchement de boîtes à double fond convergent toutes vers la maximisation du pur choc esthétique. C'est bien ce principe que Muehl introduit dans la *Materialaktion* avec ses attractions et ses jeux de mime, la succession hétérogène de ses numéros.

En effet, les tableaux que l'on peut aisément repérer dans *Mama und Papa* – l'accouplement des parents, la naissance et l'allaitement de leur rejeton, ses premiers jeux avec un sifflet ou un ballon – ne constituent pas une suite narrative homogène. Muehl ne cesse d'intercaler, de permuter, de découper ses numéros pour les remonter, en cherchant à atteindre la plus grande intensité pathétique, jusque dans leur réalisation qui varie encore à travers les différentes versions écrites. Mais cette intensité ne cherche pas ici à faire vibrer les spectateurs à l'unisson d'un peuple identifié à son *archê*, comme y invitait la chorée platonicienne, ce mélange de danse et de musique²⁴⁷, ni à rallier le public à l'idéologie révolutionnaire. L'attraction parodique se joue au contraire des avant-gardes historiques en laissant le grand nombre des anonymes – plutôt que le seul *dêmos* – grogner comme un gros animal bruyant et innommable, dans le mélange émotionnel qui fait réagir les spectateurs «avec plaisir, hilarité, angoisse jouissive, pure répugnance, flot de larmes et

246 Alfred Jarry, « Questions de théâtre », dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1972, p. 417.

247 Platon, *La République*, *op. cit.*, II, 655 d 5 à 656 a 5.

silence»²⁴⁸.

C'est à une pure *aisthêsis* communicative que le public est invité, en-deçà de toute discursivité. Il ne s'agit plus de soumettre le spectateur à l'impératif de la refondation égalitaire d'un commun, de stimuler sa participation au processus de sa propre subjectivation. La *Materialaktion* heurte les spectateurs parce qu'ils se trouvent dans la soudaine impossibilité de traduire ses formes hors de leur «naturalité» ou de leur «bruit», c'est-à-dire de les entendre autrement. C'est bien ce passage de la traduction du sensible dans le *logos* qui se trouve interrompu, puisqu'il s'agit d'entendre le silence auquel le grand nombre est tenu, qui l'identifie à sa seule naturalité, mais ce silence, pourtant, laisse entendre «parler» le muet.

La farce de la *Materialaktion* escamote ainsi le sujet qui avait la compétence de différencier, de discerner et d'exposer son jugement. Mais comme on le sait, le principe de l'escamotage n'est que le simulacre d'une disparition. La partie du corps restée visible occupe entièrement le spectacle, elle attire le regard et l'attention, laissant croire à l'inexistence du reste. Or l'escamotage de la parole, de la visibilité ou de l'existence des sans-part, le mime de leur représentation dégradante, désigne précisément le solde «parlant» de cette feinte qui porte à espacer la limite sur laquelle se solidarisent la figuration et la représentation, le propre et l'impropre, la compétence et l'incompétence. L'imitation de la représentation, dans l'excès de ses actes, produit le reste encombrant dont le jeu de la domination avait pensé se débarrasser. Si la subjectivation cynique démontre quelque chose par les actes, c'est l'échec de la dissimulation forcée du silence «parlant» des sans-part, l'impossibilité de les conduire au silence, quand bien même leur mise à mort s'y essaierait. Il faut alors voir dans la parodie de l'illusion, l'affirmation même de ce reste qui implique la destruction de l'opposition des capacités et des incapacités, de la solidarisation du figuratif et du représentatif.

248 «Otto und Soraya (oder Mama und Papa)», mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.627.

IV

LES FARCES ET ATTRAPES

Les numéros de la *Materialaktion* empruntent également leurs objets au rayon des farces et attrapes, lorsqu'il s'agit par exemple de susciter la frayeur devant la chair envahie d'insectes. Les mouches en plastique collées sur la poitrine de Maman préalablement poudrée, ou plus tard, les cafards et les araignées adhérant à son corps enduit de la tête aux pieds d'une copieuse couche de crème corporelle (p.554), produisent «l'horreur comique» à laquelle les débuts du cinéma ont si bien su donner forme²⁴⁹.

Le factice vient à point nommé prêter main forte au burlesque, quand bien même la photographie fait apparaître ces insectes comme de vraies bestioles. Ainsi sur l'image du ventre de Léda, fraîchement recouvert de colle d'amidon, des larves vivantes paraissent nager dans du sperme (XLIV, p.545). Un rien paraît les séparer des asticots vivants qui recouvrent le visage de Gina Pane, dix ans plus tard, lors de son installation-performance *Death control* (XLVI, p.203). Les «constats» photographiques de l'artiste disent bien qu'il s'agit de conserver la preuve de son acte, mieux encore, de faire le constat, au sens policier, d'un délit²⁵⁰. L'effraction corporelle ainsi constatée retourne le geste à la vérité de son effectuation. L'illusion de la *Materialaktion*, au contraire, redoublée par ou dans la photographie, inscrit l'image dans la continuité du spectacle parodique et burlesque, de l'horreur comique du *slapstick*.

Les attractions de Muehl introduisent encore des objets factices qui lient plus étroitement le rire à la frayeur. Ainsi de faux insectes se collent sur la tête escamotée d'une *Stilleben*, abondamment enduite de crème acidulée, puis elle reçoit un dentier en plastique dans la bouche (XLIII, p.544). Dans *O Tannenbaum* et *Bimmel Bammel*, le sexe ou les fesses du modèle s'offrent un grimace comique :

29. Le pénis avec des lunettes est aspergé de noir.

30. Tourner les fesses de côté. Un dentier en plastique est introduit [entre les fesses]. Des yeux sont collés [sur chaque fesse]. La bouche est peinte au rouge à lèvres²⁵¹.

249 Voir Philippe-Alain Michaud et Isabelle Ribadeau Dumas (éd.), *L'horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.

250 Le terme de «constat» ressort de l'entretien de Julia Hountou avec Jacqueline Chaillet et Marcel Cohen : «Gina Pane ou l'art corporel d'une plasticienne», *Chimères*, 2006/3, n°62, p.27-45.

251 «29) Penis mit Brille wird Schwarz besprüht. 30) Gesäß zur Seite legen. Plastikzähne werden eingesetzt.

21. Un dentier est placé dans les parties génitales d'une femme.
[...]
28. Des yeux sont collés aux fesses. Un dentier dans le vagin²⁵².

L'accrochage au plafond de ballons gonflables, parfois remplis de matériaux, visibles à partir des *Stilleben*, donne une coloration festive et une nouvelle spatialité à la *Materialaktion* en autorisant une circulation différente des matériaux. Dans les premières actions, seules les mains de l'artiste opèrent le transfert des matières sur le corps du modèle, mais les ballons remplis de fluides, de poudres ou de plumes, éclatent en produisant d'autres effets, visuels et sonores. Le cygne gonflable de *Leda mit dem Schwan* prend de la hauteur pour se déplacer à l'intérieur du spectacle, suspendu à des ficelles comme une marionnette dansant autour de Lédä (XLVII, p.204). On peut citer d'autres accessoires, comme la balançoire de la deuxième *Stilleben* et de *Luftballonkonzert* qui se déplace en dessus de l'action et permet à l'artiste de lâcher des matières sur son modèle ou de le mettre en mouvement (IV, p.330). Ou encore les masques d'animaux de *Bimmel Bammel* (XLVIII, p.205) ou de *Bodybuilding* qui accusent la «brutalité» des deux modèles masculins.

Le corps que présentent les attractions foraines, entravé de lourdes chaînes et se libérant en vertu d'une force «surnaturelle», revient dans le texte de *Mama und Papa*, au début de l'action, contraint par une simple ficelle :

maman est étendue, nue, sur la table, elle est recouverte d'un plastique. papa, en costume sombre, se tient près de la table. il tire de sa poche une longue ficelle et commence à attacher maman à la table. à l'aide d'une pompe, papa gonfle des ballons sous le plastique. papa fracasse un œuf contre le mur. papa fait éclater les ballons sous le plastique²⁵³.

Dans les premières *Materialaktionen*, les jeux pratiqués autour de l'emballage et du ficelage du modèle transposent les gestes qui étaient mis en œuvre précédemment dans les peintures de l'artiste (XXX, p.145). L'enveloppement intégral du modèle dans du plastique transparent et l'entrave de ses mouvements par des cordes, suivis du déversement de matières (couleurs et déchets), donnent ainsi son principe à *Klarsichtpackung* (LI, p.616).

Augen aufgeklebt. Mund wird mit Lippenstift gemalt», «O Tannebaum », mumok WAA 17/0.

252 «21) In weiblichen Geschlechtsteil wird Gebiß eingesetzt. 28) Gesäß werden Augen aufgeklebt. Gebiß in Vagina», «Bimmel Bammel», mumok WAA 17/0.

253 «Mama und Papa», dans Otto Muehl, *Materialaktion. Stilleben...*, op. cit., version intégrale et bilingue p.637.

Le numéro sera démonté et remonté de nombreuses fois dans la *Materialaktion*, de la brève saynète à son insertion dans des montages plus complexes.

L'escamotage des corps, comme l'ensemble important d'accessoires factices (ou non) qui s'insèrent dans les jeux du peintre et de son modèle, montrent bien que le retour dans la *Materialaktion* du spectacle des attractions, comme de festivités plus familières, s'entrelace à ce modèle de la figuration picturale. Le tressage hétérogène du théâtral et du pictural est l'occasion d'évacuer les attendus figuratifs de l'un et l'autre au profit de la seule mise en mouvement silencieuse des corps et des matières.

V

OCCASION, IMPROVISATION, EXERCICE

Le constat, plusieurs fois évoqué, de l'écart entre l'intention des textes et l'effectuation des numéros de la *Materialaktion*, l'indétermination qui opère le passage de l'une sous le tranchant de l'autre, déplace l'intentionnalité sur l'occasion offerte par les circonstances, celles le plus souvent du banal quotidien. Il ne s'agit pas d'anticiper une sensation, l'intelligence d'une perception, mais de saisir une occasion parmi d'autres de défigurer ce qui configure les activités et les savoir-faire les plus ordinaires. L'écart entre l'intentionnalité et l'effectuation des numéros paraît laisser place à l'improvisation, telle qu'elle opérerait dans la production du muet :

IMPROVISATION n'implique cependant pas une création de chaque instant où le hasard est le seul artisan. Les équipes de tournage gardent en réserve un certain nombre de gags déjà soigneusement construits, de procédés divers qui n'attendent que le moment propice pour prendre leur place à l'intérieur du film [...]²⁵⁴.

Une scène d'un court-métrage d'Harold Lloyd montre comment l'improvisation est déterminée par la circonstance :

Harold et son ami, pour obstruer l'entrée d'une cuisine, élèvent une barricade faite de toutes sortes d'objets qu'ils vont chercher en dehors de l'écran. À un moment donné, l'un d'eux revient avec

²⁵⁴ Roland Lacourbe, *Laurel et Hardy...*, *op.cit.*, p. 62.

un débris d'on ne sait quel panneau d'interdiction, où ne se lit plus qu'une partie de l'inscription originelle. On découvre alors le "mystère" de la scène dans toute sa merveilleuse simplicité : pendant leur absence, Lloyd et son ami ne font que glaner au hasard tout ce qui traîne alentour, sur le plancher du studio...²⁵⁵

La progression d'un texte à l'autre des saynètes de la *Materialaktion*, soit la recherche de la maximisation de leurs excès, paraît également converger vers le procédé du montage qui fait de l'attraction spectaculaire le résultat de l'engagement des numéros au «moment propice». Cela explique, peut-être, les anachronismes dans la continuité narrative de *Mama und Papa*, des amours du peintre et de son modèle à la naissance de leur progéniture. La narration, placée ici sous l'impératif de l'excès spectaculaire, cède l'intelligibilité d'une quelconque leçon au profit de chocs sensibles produits par l'imitation ironique de la représentation.

Réalisés en général sans aucun scénario détaillé – du moins à l'époque du muet –, les burlesques, littéralement, "s'écrivaient" à mesure qu'on les tournait. Harold Lloyd, avec beaucoup d'autres, en a témoigné lui-même : "Nous ne cessons de changer l'histoire au fur et à mesure. Nous nous étions rendu compte qu'il est bien préférable, en partant d'une idée, de la transformer en cours de route. Nos scénarios étaient très, très malléables..."²⁵⁶.

Le calcul du montage des attractions, des effets perceptifs sur la conviction idéologique du public, se dissout ici dans la forme de l'attraction populaire, antérieure à son instrumentalisation avant-gardiste, tel que le muet a su la développer en conduisant ses numéros jusqu'à l'épuisement :

[...] la construction burlesque est fondée en premier lieu sur l'IMPROVISATION à partir d'une idée de base que l'on exploite jusqu'à ÉPUISEMENT²⁵⁷.

La relation nouvelle de l'improvisation à l'épuisement inventée par le muet libère les saynètes du texte, du calcul anticipé de leur résultat. Il faut alors comprendre le texte de la *Materialaktion* comme un acte en soi, tel que nous l'avons déjà souligné, qui vise le même excès que l'action elle-même, sans que la seconde se subordonne au premier. L'excès des actes trouve à s'improviser comme à s'épuiser autant dans l'écriture que dans l'action. La

255 Petr Král, *Le burlesque...*, op. cit., p. 57.

256 *Ibidem*, p. 62.

257 Roland Lacourbe, *Laurel et Hardy...*, op.cit., p. 60.

reprise des numéros, la reconstruction des gestes en vue d'augmenter l'intensité de leur excès, suit une courbe qui les mène à l'épuisement. La *Materialaktion* peut paraître inscrire invariablement les mêmes gestes dans le tableau du peintre et de son modèle, au point que l'on peut regretter qu'elle soit toujours identique à elle-même, contrairement aux œuvres des trois autres actionnistes viennois. Mais c'est précisément en liant l'improvisation à l'épuisement que les actions de Muehl procèdent à l'envers du calcul extrêmement précis dont témoignent, par exemple, les images de Schwarzkogler. Et c'est aussi l'occasion saisie dans l'ordinaire qui ouvre à l'exercice improvisé des gestes et à l'exercice de l'épuisement de la matérialité des corps et des choses. L'exercice excède le seul moment de l'acte, la limite de l'événement, déborde d'une action à l'autre sans pouvoir aboutir en chacune d'elles. C'est là une différence essentielle de la *Materialaktion* avec les autres formes de l'actionnisme dont la productivité boucle chaque action sur elle-même, finalise chaque action. Enfin, si la continuité entre les actions de l'artiste et la *Selbstdarstellung*, développée ultérieurement dans la communauté de Friedrichshof, semble donnée par la pratique même de l'exercice, celui-ci opère toutefois très différemment. L'exercice burlesque, muet, de la *Materialaktion* doit être compris, nous l'avons vu, comme la pratique qui, en détruisant la solidarité archaïque de la figuration et de la représentation, creuse cette ligne de partage en l'ouvrant au désir de voir, d'entendre ce que l'on peut appeler le grand nombre des anonymes. Il n'y a là aucune détermination thérapeutique. L'exercice du muet est le désir de générer le grand nombre hors de la solidarisation figurative et représentative, en le laissant introuvable et insatisfait. Il est toujours à reconduire, indéfiniment, parce que ce qui parle dans son silence n'est accessible qu'au désir de le générer.



XLIII Otto Muehl, *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf* (Materialaktion Nr. 10), 2.07.1964.



XLIV. Otto Muehl, *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf* (Materialaktion Nr. 10), 2.07.1964.



XLV. Paul McCarthy, *Painter*, 1995, performance, installation, video. Photos Karen McCarthy/Damon McCarthy.



XLVI. Gina Pane, *Death Control*, 1974, Paris, Galerie Stadler, photographie n/b.



XLVII. Otto Muehl, *Leda mit dem Schwan* (*Materialaktion Nr. 12*), 20.08.1964, Vienne, cave de la Perinetgasse. Photo Hoffenreich.



XLVIII. Otto Muehl, *Bimmel Bammel* (*Materialaktion Nr. 17*), 6.03. et 13.03.1965, Vienne, cave de la Perinetgasse. Photo Hoffenreich.

CHAPITRE III

L'orgie de la représentation

I

LES ORTEILS D'ULLA

Les attractions de la *Materialaktion* procèdent d'une « mise en crise » de la théâtralité en produisant simultanément ce qui était jusque-là inclus dans le théâtre et exclu de celui-ci. Cette indication se précise par le passage indifférent des protagonistes de leur rôle à leur propre personnage. Si Ulla joue le rôle de Maman, elle sort tout aussi fréquemment de son jeu. Le modèle du peintre n'est plus dépendant du seul récit de *Raphaël et la Fornarina*, d'un récit déjà déplacé dans le foyer familial de papa-maman, mais il est aussi attendu pour ce qu'il est : un modèle éventuellement rémunéré par l'artiste, le plus souvent rencontré au hasard des circonstances, plutôt que sélectionné pour sa correspondance au rôle qu'il a à jouer. Sa corporéité est pourtant définie avec précision, comme dans la partition la plus élaborée de *Mama und Papa* :

Maman est une femme opulente, à forte poitrine et gros fessier. Papa porte un costume sombre avec une chemise blanche, une cravate rouge et des chaussures noires²⁵⁸.

Évidemment, Ulla, qui deviendra mannequin quelques années plus tard²⁵⁹, ne correspond guère à ce physique, ni d'ailleurs Soraya, épouse du dernier Chah d'Iran, qui prête son nom au titre de cette version : « Otto et Soraya (ou Maman et Papa) ». L'opulence du modèle féminin est déjà indiquée dans plusieurs textes antérieurs sans qu'aucune *Materialaktion*

258 « Otto und Soraya (oder Mama und Papa) », mumok WAA 18/0, version intégrale et bilingue p.627.

259 Entretien avec l'auteur, p.647.

ne l'ait introduit²⁶⁰. Fantasma du peintre ou modèle introuvable, peu importe. La projection d'un modèle exubérant semble d'abord dicté par la forme burlesque de la *Materialaktion*, en référence à ce que le cinéma comique proposait dans ses numéros. La veuve aussi riche que charpentée, dont Groucho Marx ne cesse de provoquer l'apparente crédulité, engage à un affrontement corporel préliminaire à toute réplique. Dans l'exagération comique de leur différence, Margaret Dumont, la veuve, a contribué ainsi à donner forme à Groucho, à l'exemple du duo Laurel-Hardy. C'est ce qu'on retrouve dans les peintures ultérieures du peintre et de son modèle qui donnent à Muehl l'occasion de se dé-figurer à son tour en empruntant l'apparence du crapaud (XI, p.347), du singe ou du chien, accompagné de femmes opulentes. Toutefois le désintéret de l'artiste à faire correspondre ses intentions à leur réalisation nous apporte une indication plus significative. D'emblée, le modèle n'est pas identifié au rôle qui lui est confié, mais il est désaccordé du jeu et engagé pour ce qu'il est dans ce désaccord. L'engagement du modèle à agir pour ce qu'il est diffère pourtant ici du montage des attractions qui invitait des sportifs, des clowns, à se produire conformément au spectacle donné ailleurs, sur un ring ou au cirque, à en reproduire les effets. Si le modèle joue le rôle de Maman allaitant son nouveau-né, ou effectue les gestes d'autres «caractères», son jeu n'est valorisé par aucune qualité spectaculaire : il s'agit là des gestes de personnes invisibles, muettes, que le théâtre de Brecht, par exemple, a su aussi inviter sur scène en raison même de cette obscurité, pour les placer dans la lumière. La *Materialaktion*, elle, ne veut rien éclairer – c'est la difficulté de son appréhension –, elle doit déjouer cette familiarité, autrement dit en épaissir l'obscurité et le silence. À cela travaille bien entendu ce que nous avons évoqué plus haut, le tressage des pratiques, des savoir-faire, mais l'engagement désintéressé du modèle y contribue également.

Ursula Holzbauer s'est prêtée à deux reprises au jeu de la *Materialaktion* : *Mama und Papa* et *Leda mit dem Schwan*. Contrairement à Leda qui semble s'ennuyer en compagnie de Vinci, Maman s'amuse beaucoup avec Papa. Le tableau du peintre et de son modèle montre dans plusieurs saynètes une relation ouverte aux initiatives de Maman. Il paraît probable que la première participation d'Ulla à une *Materialaktion* ait infléchi le déroulé des gestes de l'action. Le modèle n'est pas assujéti à son rôle, mais façonne l'action à sa manière, c'est-à-dire en y faisant entrer à son tour une part d'indétermination. La conclu-

260 En particulier le projet sans titre, non réalisé : «Ich nehme ein dickes nacktes Weib...» (1964) qui donne une nouvelle ampleur au numéro de *Panierung eines weiblichen Gesäßes*, mumok WAA 21/0.

sion de *Leda mit dem Schwan*, avortée par la décision d'Ulla d'interrompre sa participation, donne un exemple de la capacité propre du modèle. Il ne s'agit pas de laisser entrer dans le spectacle une part d'improvisation ou d'intervention qui le conduirait à l'ouverture participative ou qui le porterait à s'insérer dans le mouvement même de la vie. Les gestes du modèle font bouger l'artiste, certes, mais il faut les comprendre à l'intérieur de la *Materia-laktion* – de la mise en mouvement des corps et des matières –, dans la mise en œuvre du principe du tressage des pratiques, dans l'ouverture de ce principe à l'indétermination de sa génération. Le modèle devient artiste, l'artiste devient modèle, puisque ni l'un ni l'autre ne sauraient anticiper *a priori* ce que les actes sont en capacité de générer. Le manque de rigueur esthétique reproché parfois à Muehl, en comparaison de la précision du travail de Brus, Nitsch et Schwarzkogler, trouve ici l'argument de sa qualité proprement cynique.

La «voie courte» des actes implique en effet la production, la génération d'effets incalculables, l'impossible anticipation d'un quelconque résultat. Elle n'est soutenue par aucune logique démonstrative, elle ne procède ni de la preuve, ni de l'argument, et n'illustre pas davantage le récit d'une vérité à dévoiler. Les actes, l'action, la pratique de la voie courte, n'éclairent absolument rien. C'est une pratique sans finalité qui génère l'absolue épaisseur de l'obscurité et du silence. Les pets de Cratès, dont nous avons déjà cité l'anecdote²⁶¹, imitant à l'excès ceux de Métroclès, épaississent ce que la parole est dans l'incapacité de générer. L'acte de Métroclès, quand bien même il est considéré comme involontaire, amorce la voie de cette génération par les actes qu'il va poursuivre en compagnie de Cratès. Ni l'un ni l'autre ne pouvaient en anticiper la fin, ils ne pouvaient se saisir de cette occasion autrement qu'en exagérant la crise, en agrandissant jusqu'à la béance le partage «naturel» de la parole juste et de la chair inconvenante. C'est à une solidarité tout autre que celle du figuratif et du représentatif qu'appellent les actes de Métroclès et Cratès. Il n'y a plus aucun calcul pédagogique qui sépare le maître de l'ignorant. L'improvisation paraît alors l'opérateur qui défie le calcul de tout résultat. Comme nous l'avons souligné, l'improvisation ne se réduit nullement à la spontanéité de l'agir. Au creux de l'occasion, du *kairos*, elle répond opportunément à toute dérive vers la finalité des actes, elle est là pour s'engager chaque fois qu'apparaît le calcul de ce qui pourrait résulter de l'action, autrement dit chaque fois que pointe la clôture de la génération aveugle et silencieuse des actes, son interprétation

261 Voir *supra*, p.64.

anecdotique, son ressaisissement dans l'exposé solidaire du figuratif et représentatif.

L'improvisation des gestes de la *Materialaktion* est côtoyée par les facéties de Maman qui viennent distraire le déroulé de l'action. C'est bien en raison de cette distraction, déviant de la rectitude du protocole, que l'improvisation déjà engagée s'amplifie dans le partage solidaire du peintre et de son modèle. Lors de la première interruption de Maman et Papa, Ulla, assise au bord du lit conjugal, joue des matières et des objets à sa portée²⁶². C'est l'occasion qui lui donnée de se saisir de ceux-ci en s'amusant de leur plasticité tout en jouant de son corps. Les photographies de cette interruption laissent en effet deviner le vernissage grotesque des ongles de ses pieds accompagné de coups de sifflet dans une «langue de belle-mère» et du maniement d'un couteau de cuisine qui lui sert à écarter ses orteils après la manucure (p.391-397). Cette improvisation anecdotique, abondamment saisie par l'un des deux photographes qui expose plus d'une pellicule, n'en reste pas là puisqu'elle se prolonge, au-delà des moments d'interruption, dans l'action elle-même. Plus tard, Ulla s'amuse avec l'épi de maïs que Papa a placé au creux de son entrejambe. Après l'avoir effeuillé, elle le dresse contre son sexe en guise de phallus (p.515), jouant ainsi d'une attitude qui échappe aux intentions de Muehl. Il devient ensuite de plus en plus difficile de distinguer ce qui ressort de la direction de l'artiste ou de l'initiative de son modèle²⁶³, Ulla allant jusqu'à effectuer elle-même les gestes à la place de l'artiste, en effaçant la définition de leurs rôles respectifs, lorsqu'elle puise des poignées de nouilles dans un seau tenu par Papa pour les jeter elle-même sur ses fesses²⁶⁴.

L'apport du modèle, la contribution de ses gestes à la pratique de la *Materialaktion*, restent rares, ou rarement relevés par les photographes, et il faut attendre les actions collectives ultérieures pour cerner, au-delà de la figure du peintre et de son modèle, la collaboration d'individus engagés, peut-être, dans une subjectivation par les actes. Si les pétares de Métroclès et de Cratès sont apparues comme la voie d'une coopération cynique, il reste que l'extension de ce modèle à un groupe élargi d'individus pose problème, que ce groupe soit limité à des «miméticiens agissants», pour reprendre les termes d'Aristote, ou qu'il soit étendu grâce à la sollicitation du public. Dans les deux cas, il s'agit de différencier la forme adhérente, participative, de l'engagement par les actes que propose l'exagération

²⁶² Voir p.389.

²⁶³ Voir p.509.

²⁶⁴ Voir p.479.

cynique de l'incompétence.

II

LEÇON PARTICIPATIVE ET SINGULARITÉS MULTIPLES

La contribution d'Ulla échappe au régime participatif qui susciterait son adhésion à la leçon de *Mama und Papa* ou qui inviterait plus largement le public à prendre place dans l'action, à se mouvoir à son rythme, à agir sous le regard de la communauté assemblée, à décider de ses actes selon sa compréhension et son consentement à ce qui définit le spectacle, ou au contraire à se placer en porte-à-faux, volontairement ou non, quitte à comprendre sa leçon ou à s'y rallier après-coup. Deux exemples viennent à l'esprit.

Cut piece de Yoko Ono (XLIX, p.222), une performance réalisée pour la première fois au Japon en 1964, montre l'artiste assise sur ses talons, face au public, vêtue d'un tailleur chic, invitant les spectateurs à monter sur scène, l'un après l'autre, pour y découper un morceau de son vêtement avec la paire de ciseaux placée devant elle²⁶⁵. Le film de la performance fait état de la diversité des découpes, du contraste des comportements, du geste pudique anticipant la finalité éventuellement féministe de l'action, à l'impatience de celui qui précipite la mise à nu de l'artiste. D'un comportement à l'autre, le corps de Yoko Ono frémit, joue l'inquiétude de ce qui pourrait advenir d'une paire de ciseaux laissée aux mains de «n'importe qui».

Rhythm 0, une performance de Marina Abramovic réalisée dans une galerie napolitaine en 1974 (L, p.223), augmente le risque d'agression en mettant un revolver chargé parmi un ensemble d'objets à portée du public :

Les soixante-douze objets de cette table peuvent être employé sur moi du mieux que vous pensez. J'en prends la totale responsabilité pendant six heures. Certains de ces objets suscitent le plaisir, d'autres la douleur²⁶⁶.

265 *Cut piece* a été réalisée à cinq reprises entre 1964 et 1966 : Kyoto, Tokyo, New York et à deux reprises lors du *Destruction in Art Symposium* à Londres.

266 «Sul tavolo ci sono 72 oggetti che potete usare su di me come meglio credete. Io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore», Marina Abramovic, «Body Art», dans Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese (éd.), *Marina Abramovic*, Milano,

Comme avec l'exemple précédent, c'est là aussi au comportement du public, à la conscience des gestes de l'artiste que ce dernier fait appel en se livrant à lui apparemment sans restriction. Or la performance astreint le public à y participer selon la détermination exclusivement morale de ses gestes à l'intérieur du cercle pédagogique défini par l'artiste. Il s'avère d'abord impératif de distribuer à chacun une identité, comme à des acteurs, mais la provocation initiale, elle, par laquelle chacun est invité à suivre la voie de son instinct, encouragé aussi par le regard ou la parole des autres²⁶⁷, vise bien à livrer le corps de l'artiste à un effet réel. Ce sont les traces réelles sur ce corps qui vont alors permettre d'évaluer le comportement du public. Tout ici se conclut par la leçon dramatisée du savoir des uns et de l'ignorance des autres, de la capacité des uns à penser la situation et de l'incapacité des autres à y résister. La leçon ne reproduit rien d'autre que le partage policier de l'inclusion et de l'exclusion. Il manque là tout ce qui fait d'une subjectivation, d'abord, la désolidarisation de ce partage et la désidentification de la distance à soi²⁶⁸. S'il s'agit de dénaturiser ce partage, il paraît incontournable que l'artiste et le spectateur s'y engagent conjointement sans se prévaloir d'un titre quelconque. Cette pratique «coopérante» est alors en mesure d'opérer la désolidarisation mutuelle du partage policier des compétences, des capacités.

La leçon calculée de Yoko Ono et d'Abramovic n'a pas à compter sur le public, elle peut tout aussi bien produire ses effets en s'assurant la seule adhésion des acteurs participant au spectacle. Le déplacement d'une montagne en donne un bon exemple, lorsqu'il s'agit de donner la leçon aux participants qui s'y emploient de leur réelle capacité collective à «déplacer des montagnes». Sous l'œil des caméras, restées au sol ou placées dans un hélicoptère, cinq cents volontaires outillés d'une pelle déplacent d'un mètre la crête d'une colline surplombant Lima. Cette entreprise monumentale, titrée *When Faith Moves Mountains* par Francis Alÿs (LI, p.224), emporte la conviction de son bien-fondé grâce à tout ce qui vient accompagner l'action, l'enrober autant de sa justification morale que

Edizioni Charta, 2002, p.16.

267 Selon Abramovic : «La situation à Naples était très étrange : les femmes faisaient très peu de choses, elles étaient difficilement actives, mais elles disaient aux hommes ce qu'ils devaient faire» (*It was a very strange situation in Naples : women did very little, were hardly active, but were telling men what to do*), *ibidem*, p.30.

268 Comme l'affirme Rancière : «Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des in comptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part», Jacques Rancière, *La mésentente*, *op.cit.*, p.60.

de l'engouement festif qu'elle a suscité. À la participation des volontaires préparée par Alÿs et son équipe se joint tout le nécessaire pour que l'événement produise le sentiment d'appartenance collective, convainque chacun de sa capacité de projection dans l'action commune²⁶⁹. La prise de participation à l'action d'Alÿs se monnaie ici pour chaque volontaire du sentiment de figurer parmi ceux qui sont en capacité de changer le monde. De la leçon morale de Yoko Ono et d'Abramovic donnée au public, on est passé ici à la création de l'affect communautaire qui soutient la leçon du devoir de mobilisation des participants. Et cette leçon trouve son efficacité en se donnant en surplomb des bidonvilles avant d'être exposée à la Biennale organisée dans d'autres quartiers de la même capitale.

L'exclusion n'a bien entendu aucun besoin de se voir représentée par d'autres, quand bien même cet effort modèle leur humanisme. La représentation de l'exclusion reste toujours au fondement de l'inclusion, de la figuration de ceux qui ont part au commun au détriment des autres. L'esquisse d'un processus de subjectivation des exclus, telle que nous tentons ici de le cerner comme le propre du cynisme, implique d'abord la soustraction à toute leçon, qu'elle se constitue par l'action ou par son récit. L'improvisation vigilante qui saisit les actes, ou dont les actes se saisissent, cherche ainsi à éviter toute cristallisation pédagogique, toute finalisation productive de la pratique. Mais l'impératif premier de la subjectivation cynique qui procède de l'excès imitatif de la représentation déjà constituée de l'exclusion, autrement dit du déplacement ironique du sujet, consiste à œuvrer sans aucun titre, ou mieux à aucun titre, puisque le naturel de l'exclusion est défini par son absence de titre à quoi que ce soit. Au-delà du tort que le *dêmos* fait aux patriciens et aux oligarques athéniens, en raison de la liberté sans contrepartie qu'il obtient, au simple titre de sa naissance, il reste un grand nombre d'individus mal nés confinés au bord de la *polis*. Comment générer son écoute dans l'action du nombre? Ou comment le nombre peut-il s'augmenter des actes qui génèrent l'écoute du grand nombre? La question n'est plus celle de la génération du muet à partir de l'acte singulier (Diogène), ou du dédoublement de cette singularité (Cratès–Métroclès), mais celle de la démultiplication des singularités en acte se constituant elle-même en nombre. Il s'agit d'imiter les représentations de l'exclusion par la démultiplication des imitations singulières. L'ironie du sujet, signant de son excès imitatif la désolidarisation de sa représentation naturelle, devient incommensurable dans

269 Pour une présentation très détaillée de l'événement et de son organisation, voir Francis Alÿs et Cuauhtémoc Medina, *When faith moves mountains/Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.

la démultiplication des singularités. C'est seulement en cela que le multiple se constitue en nombre. La puissance du multiple, celle des singularités, génère le nombre qui surpasse l'addition des singularités. L'incommensurabilité du nombre trouve ainsi à s'entendre dans l'occasion de la démultiplication des actes singuliers.

III

TROIS AVEUGLES, LE MUET

Aussi bien la *Materialaktion* de Muehl que les performances de McCarthy suivent une courbe qui privilégie toujours davantage la participation d'autres personnes à leurs actes. *Piccadilly Circus*, une performance réalisée à Londres par Paul McCarthy dans les trois étages de l'ancienne Midland Bank, totalise cinq «acteurs» imitant trois personnalités distinctes sous leur masque disproportionné : Georges W. Bush, Oussama ben Laden et la reine-mère Elisabeth multipliée en trois exemplaires²⁷⁰. La dimension largement exagérée des masques, ou plutôt des têtes, confère une apparence enfantine aux *performers*, à tel point que leur corps semble réduit à un simple appendice (LII, p.225). Cette réduction facilite l'échange des rôles entre les «acteurs», jusqu'à la confusion des genres, comme le montrent les têtes de Bush ou ben Laden portées indifféremment par un corps masculin ou féminin²⁷¹. L'ampleur de ces permutations reste toutefois difficile à saisir sur les photographies (XLV, p.226). Les têtes de Bush, ben Laden et Elisabeth sont elles-mêmes multipliées en plusieurs exemplaires et ne cessent de circuler entre les étages de la banque, revêtues par l'un ou l'autre des *performers*. La permutation des rôles, en élargissant l'éventail des gestes effectués par les trois personnalités, multiplie la capacité singulière des cinq acteurs à généraliser la perte des identités.

Il faut encore noter à l'appui de cette distribution troublée l'échange des rôles entre personnage et opérateur : la photographe Ann-Marie Rounkle, tout en jouant l'un des personnages (ou les cinq), réalise aussi des photographies de l'action. Bush tient parfois

270 La distribution comprend Paul McCarthy, le seul homme, Melinda Ring (danseuse et chorégraphe), Jen Collins (actrice?), Jennifer Nelson (artiste) et Ann-Marie Rounkle (photographe).

271 Indication confirmée par Ralph Rugoff, «Raw Footage», dans Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, Göttingen, Steidle / Zürich-London, Hauser & Wirth, 2009, p. 173.

une caméra, et mieux encore, l'une de ses têtes à laquelle est fixée une caméra miniature (*Action Cam*) entre le nez et la bouche, formant une moustache hitlérienne, peut avoir été portée par n'importe qui²⁷². L'extrême proximité de l'objectif de cette caméra à l'intérieur des saynètes fait souvent éclater la distance documentaire et la construction de sa leçon. L'emblème de cette rupture est sans doute l'image, maintes fois diffusée, du cinéaste Kurt Kren ayant grimpé sur le lit de *Mama und Papa*, enjambant le modèle couché à plat ventre, et tournant un gros plan du coquelicot piqué entre les fesses d'Ulla (p.686). Le corps de Kren envahit l'entier de l'espace du tête à tête initial du peintre et de son modèle.

Le choix des trois personnages de *Piccadilly Circus*, à proximité des attentats du 11 septembre 2001, laisse penser que la performance vient apporter sa leçon politique. McCarthy a pourtant indiqué que ses choix suivent une logique purement opportune :

[...] j'ai commencé à inclure ces masques qui provenaient de magasins de jouets. Je les choisissais en fonction de ce qui se passait en ville. Madonna par exemple était en ville, alors j'attrapais un masque de Madonna. Alfred E. Neumann était en ville, alors j'attrapais un masque d'Alfred E. Neumann. Lorsque j'ai fait *Bossy Burger*, je suis descendu dans un magasin de jouets, j'ai vu le masque d'Alfred E. Neumann et je me suis dit pourquoi pas, je suis retourné à l'atelier et j'ai fait la performance le même jour²⁷³.

Les personnages de McCarthy paraissent ainsi interchangeables. Ils n'agissent pas sous leur identité ou sous leur personnalité cachée qui seraient à révéler. Ils ne sont pas chargés, investis, des gestes que les *performers* leur attribueraient, mais ils reçoivent les gestes que les acteurs projettent hors d'eux-mêmes, qui les placent hors d'eux-mêmes, qui les désidentifient et qui désidentifient en retour les personnages sous lesquels ils agissent. S'il y a là malgré tout imitation, il faut la chercher, comme nous l'avons régulièrement indiqué, dans l'imitation excessive de la représentation dégradante de l'exclusion. Le thé et le dîner

272 Nos indications sont tirées de Paul McCarthy, *Piccadilly Circus/Bunker Basement*, Göttingen, Steidle / Zürich-London, Hauser & Wirth, 2009. L'échange des rôles entre personnage et opérateur, très discret dans les images de *Piccadilly Circus*, devient beaucoup plus visible, ou s'affirme bien davantage, dans celles d'une performance ultérieure, voir Paul McCarthy et Damon McCarthy, *Rebel Dabble Babble*, *op.cit.*

273 «[...] I began to include these masks that were bought in toyshops. I selected these masks after what was happening in the town. For example, Madonna was in town, so I picked a Madonna mask. Alfred E. Neumann was in town, so I picked an Alfred E. Neumann mask. When I did the piece Bossy Burger I literally went down to a toy store and saw the Alfred E. Neumann mask and thought why not, so I went back to the studio and made the performance the same day», Alexander Tovborg, «Interview : Paul McCarthy», mise en ligne le 13.02.2007, consulté le 16.04.2008 : http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_paul_mccarthy/

donnés au rez-de-chaussée par la reine-mère, les deux principales séquences de la performance, sont l'occasion d'une accélération débridée de cette représentation :

La bienséance est abusée encore plus outrageusement dans l'épisode du dîner. Au lieu de s'asseoir, les personnages grimpent sur la table ou s'étendent dessus, se barbouillant eux-mêmes ou les uns les autres de divers aliments. Le plat de profiteroles apporté par Oussama ben Laden fournit des munitions à la bataille de nourriture déclenchée par Bush, alors même que le Président bombarde son ennemi juré – qui a les mains liées dans le dos – de pâtisseries à la crème. Au même moment, une paire de reines-mères se tortillent et se frottent l'une contre l'autre en une sorte de coma amoureux, et l'étendue du choix des choses alors utilisables apparaît considérablement élargie : toute surface, tout corps ou tout aliment semblent pouvoir offrir une interface érotique. À différents moments, Bush se flagelle avec des « saucisses » de silicone, et les reines-mères essaient de s'enfiler ces accessoires phalliques dans la bouche en pratiquant une sorte de fellation culinaire. Comme en une indescriptible orgie, les vêtements sont déchirés et souillés, et la table à manger se retrouve aussi généreusement aspergée qu'une toile de l'*action painting*²⁷⁴.

L'anarchie clownesque que produit le tressage du culinaire et du sexuel laisse en effet transparaître l'incompétence des *performers* à ordonner leur geste, à les organiser, de telle sorte qu'ils puissent être compris dans une logique dialectique. Or l'excès des actes, ici, ne retourne rien qui puisse accrocher la pensée, offrir dans le jeu de la matérialité de quoi saisir les arguments d'une interprétation dialogique. L'excès creuse ce qui se présentait déjà comme *alogos*, ou plus justement ce qui était déjà représenté comme *alogos*. Le creux de l'excès ne fait qu'agrandir la représentation de l'incompétence des incompetents à prendre part au *logos*. L'excès orgiaque auquel se prêtent les *performers*, dans la totale indifférence de la bienséance à laquelle habituellement se prête leur identité, appelle la démultiplication de leur capacité singulière dans la mise en commun de leurs actes. Mais cette communauté d'action n'est pas construite *a priori*, elle n'est que l'entrelacement occasionnel et désordonné des singularités. McCarthy a souligné le jeu, l'écart, de la scénarisation de

274 «Decorum is violated even more outrageously throughout the dinner episode. Rather than sit, the characters stand or sprawl on top of the table, besmearing themselves and each other with various food products. A plate of profiteroles delivered by Osama bin Laden becomes ammunition for a Bush-initiated food fight, as the President pelts his nemesis – whose hands are eventually tied behind his back – with cream-filled pastries. A pair of Queen Mums, meanwhile, writhe and rub against one another in a kind of amorous coma, but the field of prospective object choices appears to be wide open : any surface, body, or foodstuff seems potentially charged as an erotic interface. At different moments, Bush flagellates himself with sausage-like silicon tubes, and the Queen Mums attempt to jam these phallic props into their mouths as if engaging in a kind of culinary fellatio. As in an indiscriminate orgy, clothing is torn and soiled, and the dining table ends up as liberally splattered as an Abstract Expressionist canvas», Ralph Rugoff, «Raw Footage», *op.cit.*, p. 169.

ses performances à leur effectuation :

Pour *Santa Chocolate Shop*, il y avait cinq performers y compris moi-même. Pour *Saloon*, il y avait cinq performers. Il y avait un script, mais durant la performance les scripts sont improvisés, répétés, et en essayant de les médiatiser par les autres, c'est un langage qu'ils s'approprient ²⁷⁵.

ou

En effectuant leurs actions, les performers semblent rarement suivre un script, mais incarner bien davantage un vocabulaire gestuel qui prend forme en réponse à un groupe d'accessoires et aux caractéristiques spatiales d'un lieu particulier ²⁷⁶.

Ce que l'artiste conçoit avec rigueur tient sans doute à la relation très lâche, voire indéterminée, de ce qui ailleurs lie les *performers* les uns vis-à-vis des autres. La mise en commun des singularités reste indéterminée, ou se trouve littéralement aveugle, par l'incapacité où sont placés les *performers* de se repérer visuellement les uns les autres. Les têtes de *Piccadilly Circus* n'offrent pas aux corps qui les portent une vision suffisante pour appréhender clairement la portée de leurs gestes. L'action se fait plus tactile que visuelle et le spectacle, défini par tout ce qui attire le regard ou l'attention sur un objet, échappe partiellement au contrôle de ses auteurs.

Preuve en est la scène sinistre et comique où Bush et les reines-mères traversent un couloir bordé de portes identiques. Les performers évoluent lentement, comme s'ils étaient sous l'eau, leurs mains tâtonnant en avant comme des antennes à la recherche de repères. À l'évidence ils ne peuvent voir où ils vont. Leurs masques n'ont pas d'ouvertures pour les yeux. Bush qui s'est laissé tomber sur les mains et les genoux rampe prudemment comme un enfant qui ne sait pas encore marcher. Une reine-mère tente de s'accrocher à celle qui la précède, comme l'aveugle guidant l'aveugle ²⁷⁷.

275 «In *Santa Chocolate Shop* there were five performers including myself. In *Saloon* there were five performers. There was a script, but during the performance the scripts are improvised, repeated, and become language appropriation trying to be mediated into the other», Benjamin Weissman, «Paul McCarthy by Benjamin Weissman», *Bomb*, n° 84, été 2003, consulté en ligne le 22.02.2016 : <http://bombmagazine.org/article/2564/paul-mccarthy>

276 «In carrying out these actions, the performers rarely seem to be following a script so much as embodying a gestural vocabulary that takes shape in response to particular groups of props and the spatial characteristics of specific locations», Ralph Rugoff, «Raw Footage», *op.cit.*, p. 168.

277 «Witness an eerie and comical scene where Bush and the Queen Mums traverse a narrow hallway lined with identical doors. The performers move slowly, as if underwater, their hands tentatively groping before them like antennae, searching for physical boundaries. Evidently they cannot see where they are going. Their masks do not have eyeholes. Dropping to his hands and knees, Bush crawls like a cautious infant. One Queen Mum tentatively holds onto another Queen Mum in front of her, the blind leading the blind», Ralph Rugoff, «Raw Footage», *op.cit.*, p. 172.

L'orgie sensuelle de *Piccadilly Circus* est ainsi le produit de singularités agissant littéralement à partir de la réduction de leurs capacités. Cette réduction se donne précisément comme le principe de l'excès dont procède l'ironie imitative de la représentation des incapacités naturelles. Et cette réduction, paradoxalement, implique les puissances singulières dans la génération démultipliée du nombre. La pratique clownesque des aveugles guidant le muet, la mise en commun des incapacités, atteint son acmé dans la dissolution orgiaque de la matérialité des corps, le silence du nombre apparaissant comme le produit de cette dissolution.

IV

L'EXERCICE ORGIAQUE

L'évolution de la *Materialaktion* en direction de l'action collective emprunte une voie quelque peu différente. Lors de la naissance de la progéniture de papa-maman, l'action devait se doubler d'une saynète musicale, dans la version la plus longue du projet, en introduisant des adolescents :

29) Maman croise les jambes. 30) Papa allume une bougie à gauche et à droite de Maman. 31) Papa attache les pieds de Maman à la table avec des cordes. Ses mains sont attachées à un crochet qui pend du plafond. 32) Quatre adolescents sont attachés les uns aux autres par Papa, arrosés de peinture blanche et saupoudrés de talc. Il coince des roses dans leurs liens. 33) Papa remet aux garçons des ballons blancs. 34) Papa dirige le concert de ballons des adolescents. 35) Alors que les adolescents jouent sur leurs ballons, une tête chauve recouverte de plastique surgit à travers le plateau de la table, qui est troué, entre les cuisses de Maman et le tas d'aliments. 36) Pendant que les musiciens font éclater leurs ballons les uns après les autres en les perçant avec leurs doigts, le chauve commence à crier aussi fort que possible. 37) En même temps, Papa fait éclater deux ballons avec une bougie et jette du pigment noir au plafond ²⁷⁸.

La démultiplication des *performers* qui apparaît dans *Mama und Papa* – timide dans son effectuation, mais appuyée dans le texte – indique la tendance des actions ultérieures à partir de *Luftballonkonzert*. On pourrait en conclure que l'agencement, dans le même numéro, de gestes effectués collectivement répond à une théâtralisation accrue de la *Ma-*

278 «Otto und Soraya (oder Mama und Papa)», mumok 18/0, version intégrale et bilingue p.627.

terialaktion qui laisse présager la disparition du tableau formé en ses débuts par le peintre et son modèle.

Apollo 11, Vaginaaktion, action réalisée en 1969 dans l'appartement d'un immeuble ancien de la *Praterstrasse* à Vienne, débute lorsque les sept participants, six hommes et une femme, se sont dénudés face à un public réduit à quelques personnes. Deux «acteurs» – une femme et un homme – sont d'abord équipés d'un long tuyau souple (plus de deux mètres), collé au corps par du ruban adhésif. Le tuyau s'élève plus haut que leur tête et, en passant par l'entrejambe, il sort dans le dos de la femme au niveau des fesses et inversement sous le pénis de l'homme. À l'aide d'un entonnoir, un pot de liquide blanchâtre (du lait acidulé?) est versé dans le tuyau masculin depuis le sommet d'une échelle, alors qu'à l'autre bout Muehl le recueille dans sa bouche, tout étant aspergé en plein visage. Il cherche ensuite à réinjecter le fluide conservé dans sa bouche par le haut du tuyau féminin afin que l'homme, s'étant déplacé tout contre les fesses de la femme, le reçoive sur son pénis. La tuyauterie se prête ainsi à augmenter la circulation du fluide d'un corps à l'autre mieux que ne pouvaient le faire les précédentes *Pissaktion* limitées aux seules possibilités organiques du pénis et de la bouche²⁷⁹.

La scène suivante sophistique le dispositif en couchant sur une table le corps de l'homme sur le dos et en plaçant la femme par-dessus, à l'envers, sa tête au-dessus du pénis et ses fesses en dessus de la tête masculine. Muehl urine dans l'entonnoir alors fixé dans le tuyau derrière les fesses de la femme, alors que celle-ci recueille le liquide dans sa bouche avant de le réinjecter dans le tuyau de l'homme; un deuxième homme le recueille à son tour à l'autre extrémité, derrière la tête masculine. L'opération est ensuite répétée avec un autre fluide (LIII, p.228). Puis la scène est copieusement aspergée de farine par les cinq membres du public, et Muehl, comme en d'autres occasions, croque dans la fesse du modèle féminin.

La suite de l'action se poursuit hors de l'appareillage des corps et enchérit sur l'orgie des matières, des fluides, focalisée autour des organes génitaux de la femme²⁸⁰. Les gestes reprennent en partie la cuisine du corps des actions antérieures (les œufs cassés et les fruits écrasés sur les parties génitales, l'apprêt d'huile de tournesol sur la peau, la farine

279 *Pissaktion*, 17.09.1968, München, Occam Studio ou *Apollo 10, Pissaktion*, 10.03.1969, Hamburger Filmschau.

280 Voir la description *supra*, p.165.

saupoudrée, etc.), auxquels s'adjoignent de manière plus insistante la consommation des aliments et de la chair, l'avalement et la déglutition de nourriture. Les corps sont placés aux limites de leur capacité organique, aussi bien par l'excès qui en dérègle le fonctionnement que par l'adjonction d'appendices, telle la *Wiener Würtschen* (saucisse de Francfort) enfoncée dans le vagin du modèle pour le doter d'un pénis. Cette orgie dégoûtante semble structurée par une «machinerie» qui entraîne les *performers* hors d'eux-mêmes, comme s'il s'agissait encore d'appareiller leurs gestes pour les conduire, paradoxalement, à se défaire de toute entrave.

Toutefois il n'y a là rien de ce qui afflige les performances de Gina Pane, comme celle où l'artiste escalade dans son atelier les échelons hérissés de pointes de sa première œuvre douloureuse (LIV, p.229). Ou, dans une intention tournée cette fois vers le spectateur, le *Double Edge* de Marina Abramovic, qui propose différentes ascensions blessantes d'une échelle (LV, p.230). Contrairement à ces deux exemples «rédempteurs», dont l'épreuve douloureuse indique la voie salvatrice d'une échappée hors du déséquilibre social des corps, l'orgie d'*Apollo 11* procède en accentuant à l'excès ce déséquilibre. La «machinerie» qui agence cet excès est sans doute de l'ordre de l'exercice, d'une pratique insistante, dont les éclats répétés produisent non pas un état de conscience, ou d'inconscience, mais la découpe de tout ce qui pourrait en ressaisir l'expérience. L'exercice orgiaque insiste, pèse, sur la représentation de l'abrutissement, de la bestialité, en faisant céder, sortir, ce qui en constitue la naturalité, c'est-à-dire la justifie en sa représentation archaïsante. Si la naturalité sort de la représentation sous la pression de l'excès, de son insistance grotesque, ce n'est qu'en raison de sa surenchère imitative, de son ironie.

Est-il nécessaire de souligner que la participation des personnes dans les performances de McCarthy ou dans les actions de Muehl échappent aux procédés du *Lehrstück*? Brecht brise la configuration théâtrale qui plaçait hors des planches les agents du spectacle – metteur en scène, décorateur, éclairagiste, etc. Si quelqu'un disparaît, c'est le spectateur, puisqu'il ne peut être que sur la scène, agissant, acteur de sa désidentification à la distance à soi. C'est aussi l'exigence d'homogénéité du récit qui cède à l'intérêt du montage, des ruptures qui produisent les chocs perceptifs nécessaires à l'engagement de l'acteur dans le spectacle. Jusque-là McCarthy ou Muehl semblent s'inscrire à la suite de ce nouveau théâtral, en lui empruntant ses procédés. Mais le jeu entre la parole et le geste, la distribution des rôles, font converger le *Lehrstück* vers la prise de conscience de ce qui était jusque-là ignoré. Or il n'y a aucune ignorance à amener à la conscience des participants

aux performances ou aux actions des deux artistes, puisque ce sont les incompétences ou les incapacités propres aux participants qui sont invitées à s'agrandir par excès imitatif. L'ironie de l'action, impulsée par le grossissement grotesque de la représentation, génère l'écart à leur propre représentation. Cela n'induit nullement la nécessité d'appartenir à une classe exclue pour générer cet écart, puisque la représentation n'appartient en propre à personne, qu'elle n'est que l'argument de la figuration, son fondement archaïque. L'imitation de la représentation se saisit ainsi de ce que la figuration produit au fondement du «partage du sensible», au fondement de la naturalité de la domination. La lanterne ou le coq de Diogène venaient déjà dénaturiser, défigurer cette production imaginaire et son fondement symbolique. Et lorsque des singularités multiples se chargent de cette dénaturalisation naît la crainte du nombre, une crainte aussi bien objective que subjective. Cette crainte n'est pas seulement engendrée par le spectacle objectif des singularités multiples dénaturisant la représentation. Elle est aussi la crainte subjective qui saisit ces mêmes corps générant l'orgie de la représentation. L'abjection de la représentation, sa fréquentation, son exercice, sa pratique, affectent ceux qui entreprennent de la pousser à l'excès en raison même de la crainte qui doit saisir les exclus identifiés à cette représentation. Et c'est aussi le tremblement des corps emportés par l'excès de leur imitation, la démultiplication de leur puissance singulière, qui leur fait craindre l'effet incalculable de cette dépersonnalisation.



XLIX. Yoko Ono, *Cut piece*, 20 juillet 1964, Yamaichi Concert Hall, Kyoto. Photographe inconnu. Coll. Lenono Photo Archive.



L. Marina Abramovic, *Rhythm 0*, performance de 20h à 2h le 20.07.1974, Studio Morra, Naples. Tirage noir-blanc argentique et texte imprimé, 98.1 x 100.7 x 2.5 cm (encadré) et texte imprimé, 25.9 x 18.3 x 2.5 cm (encadré), édition à 16 ex/3 e.a. Coll. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



II. Francis Alÿs, *When faith moves mountains*, 2002, Lima.



LII. Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, performance, 2003, Londres. Tirage Cibachrome monté sur aluminium, 182.9 x 121.9 cm, édition à 3 ex.



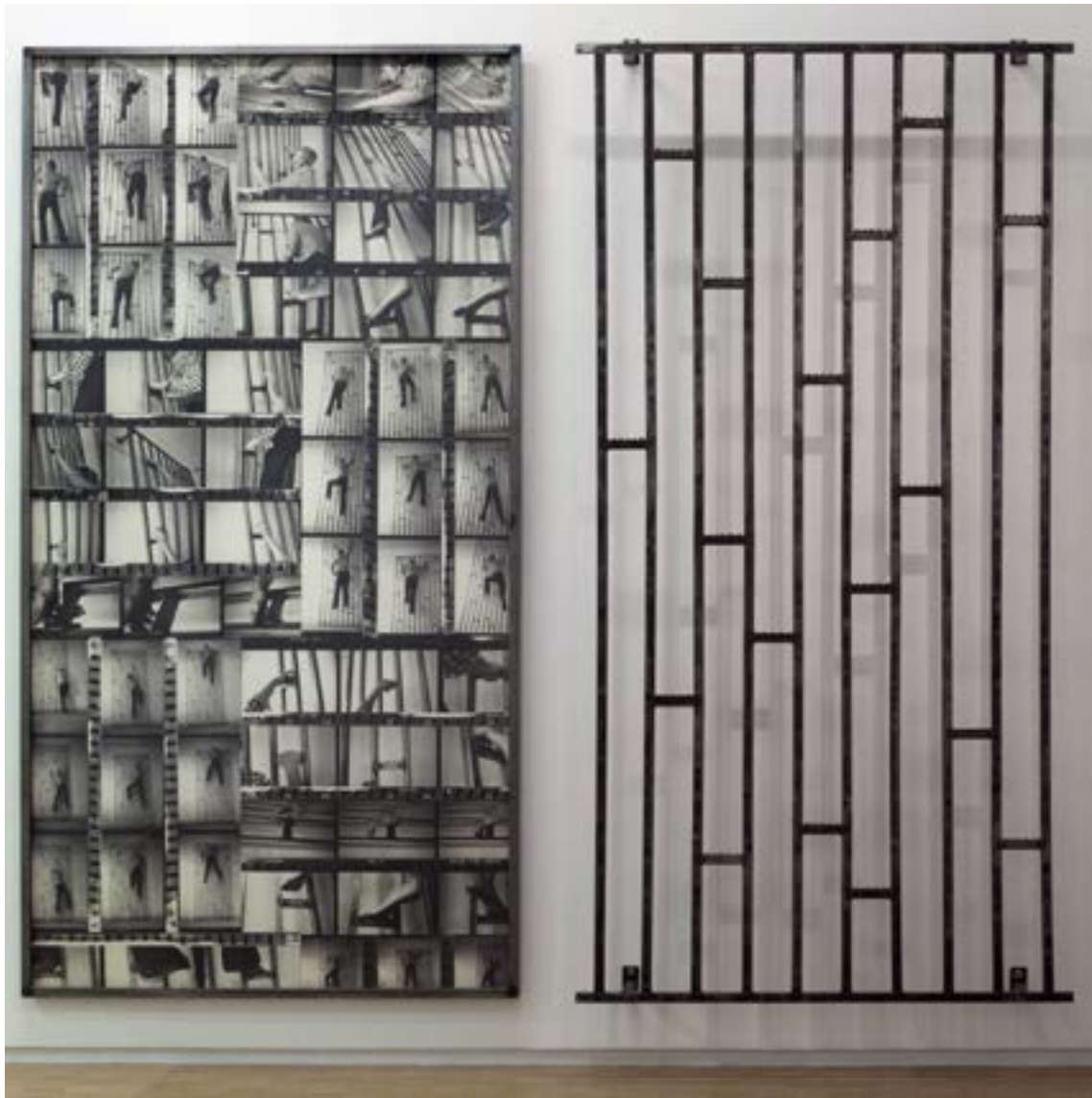
LIII. Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, performance, 2003, Londres. Portfolio de 45 photographies au format 40.6 x 28 cm, édité à 10 ex.



LIV. Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, performance, 2003, Londres. Photographie : *Queen's on the Queen's Head on a Table*, tirage Cibachrome monté sur aluminium, 182.9 x 121.9 cm, édition à 3 ex.



IV. Otto Muehl, *Apollo 11, Vaginaaktion*, printemps 1969, Vienne, appartement de l'artiste, Praterstrasse 32/2/12. Photo Hoffenreich.



LVI. Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, 26.06.1971, Paris, atelier de l'artiste. Photo Françoise Machon. Panneau de photographies noir et blanc, bâti métallique en acier doux, 323 x 320 x 23 cm. Coll. Musée national d'art moderne, Paris.



LVII. Marina Abramovic, *Double Edge*, 1995. Installation dans la cave du Kunstmuseum Ittingen en 1996.

CHAPITRE IV

Les rats de la Perinet

I

LA MORALITÉ DU RAT

Des fables d'Ésope au cinéma de Tarantino, le rat ne cesse de prêter son animalité à la représentation du peuple ou du nombre. L'acteur autrichien Christoph Waltz d'*Inglourious Basterds*²⁸¹ en joue brillamment le principe : à l'intérieur d'une ferme, près de Nancy, le colonel allemand Hans Landa s'emploie à faire avouer au propriétaire qu'il abrite une famille juive ; il invite le fermier à imaginer l'intrusion d'un rat dans le logis et l'accueil qu'il lui réserverait ; aurait-il droit comme lui, le « chasseur de Juifs », à déguster du bon lait en provenance du domaine ? ou serait-il chassé en vertu de sa nature répugnante ? La représentation dégradante, inspirant peur et dégoût, supporte la différenciation raciale pour conduire le fermier à confirmer son appartenance au « bon camp », à chuter dans le piège à rats qui lui est tendu. La crainte qu'inspire la représentation de l'exclusion, sous l'espèce du rongeur, engage à dératifier l'espace commun, à le délivrer du nombre qui ronge son tissage, à apaiser la menace de ce « fléau grouillant »²⁸² de pestiférés qui répandent leur odeur putride aux quatre coins du pays.

Dans une fable ésopique, le grand nombre des rongeurs est clivé en rats des champs et rats des villes : les premiers mènent une vie de fourmis et se contentent d'une nourriture frugale, alors que les deuxièmes puisent à l'abondance de la cité, mais ces derniers

281 Film sorti en 2009, écrit et réalisé par Quentin Tarantino.

282 La formule est tirée de Jacques Berchtold, *Des rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Librairie Droz, 1992, p.16.

connaissent en retour la peur omniprésente de l'humain²⁸³. Mais de quelle humanité s'agit-il si nous en excluons la masse des anonymes dont les rats offrent ici la métaphore? Ce n'est pas l'humanité libre, citoyenne, qui s'oppose au nombre, car elle est aussi présente, et même davantage, dans les campagnes²⁸⁴. Dans la fable, l'humanité ne vient menacer les rats des villes qu'à proportion de la richesse qu'elle possède. L'abondance des biens – légumes, blé, figues, fromage, miel et fruits – détermine les rats des villes à se servir à la table des riches en améliorant la satisfaction de leurs besoins élémentaires. Les rats de la cité se confrontent au petit nombre des riches, réunissant citoyens et non-citoyens²⁸⁵, alors que les rats des champs font leur la sagesse de Strepsiade :

Confronté aux *Nuées* philosophiques, Strepsiade se voit en effet traité de rustre (*agroikos*) désespéré et maladroit, mal éduqué. Il ne serait que le sot survivant d'un autre âge, puant l'antiquité, s'il n'avait par ailleurs le privilège de représenter certaines valeurs fondamentales : "Pour ce qui est d'avoir une âme dure, un zèle ennemi du sommeil, un estomac frugal fait aux privations, se contentant de salade pour dîner, sois sans souci ni crainte, à cet égard je pourrais servir d'enclume"²⁸⁶.

La rusticité, malgré la charge dégradante de sa représentation, porte à la leçon morale chez Aristophane, comme l'*epimythium* de la fable d'Ésope invite au dénuement «naturel» comme principe vertueux du bonheur :

Cette fable montre qu'il vaut mieux mener une existence simple et paisible que de nager dans les délices en souffrant de la peur²⁸⁷.

Mais la simplicité de la pauvreté ne saurait être paisible, comme l'amélioration des conditions de vie ne saurait se confondre avec le luxe. Rien n'assure que la leçon était déjà au programme du récit ésopique à l'époque de sa transmission orale, lorsque la fable n'était que le déguisement d'un discours politique impossible à transmettre librement :

283 Ésope, «Rats des champs et rats des villes» dans *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.107-108.

284 Comme le précise Finley, «la population rurale [...] constituait la majeure partie du corps des citoyens», c'est-à-dire des hommes libres, dans Moses I. Finley *Les anciens Grecs*, Paris, Librairie François Maspero, 1977, p.49.

285 «Dans la cité il y avait quelques centaines de familles d'une richesse remarquable : des citoyens vivant sur le revenu de leurs domaines et parfois sur des investissements en esclaves; des non-citoyens dont les activités économiques essentielles étaient le commerce, l'industrie ou le prêt d'argent», *ibidem*, p.65.

286 Pierre Borgeaud, «Le rustre», dans VERNANT, Jean-Pierre (dir.), *L'homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p.229.

287 Ésope, *Fables*, *op. cit.*, p.108.

[...] on peut dire que jusqu'au VI^e siècle, la fable, en tant que telle, n'apparaît pas aussi facilement distincte du mythe, de l'anecdote ou du proverbe car elle n'a pas encore acquis la structure qui fait la caractéristique de ce genre. Or, au VI^e siècle, nous assistons à l'épanouissement de la poésie morale, et en premier lieu, de la fable. Cette époque est marquée, on le sait, par les doutes de la société grecque consécutifs aux troubles sociaux, doutes qui auront pour conséquence les débuts de la pensée spéculative et de la philosophie. Ésope, s'il a bel et bien existé, est à replacer dans ce contexte bien précis. L'helléniste Jacobs en fait un pur «produit» de l'époque des tyrans (tout le VI^e siècle) alors que la liberté de s'exprimer devient plus dangereuse. Selon lui, la fable aurait été d'abord employée à des fins politiques. Les penseurs ne pouvant exprimer leurs idées directement à la foule l'auraient fait de manière détournée par le biais de la fable²⁸⁸.

La fable apparaît ainsi comme la ruse de ceux qui n'ont pas droit à la parole, et la figure du rat s'y insère afin que le nombre advienne en son récit. La vérité voilée de la fable ésopique, dont on a peine à penser qu'elle puisse simultanément s'éclaircir dans l'*epimythium*, dans la claire leçon morale, fait écho au discours de Julien l'Empereur abordant le mythe comme «organisation vraisemblable du mensonge en vue de l'utilité et de la séduction de l'âme des auditeurs»²⁸⁹ et dans ce commentaire sur l'affabulation d'Ésope, «esclave autant par choix que par accident» :

[...] la loi lui refusant le franc-parler, il lui convenait de servir ses conseils enrobés d'ombre et peints aux couleurs de l'agrément et de la grâce [...]²⁹⁰.

La crainte qui s'empare des rats lorsqu'ils approchent la richesse afin d'en obtenir une modique part ne s'oppose pas au sentiment sécuritaire gagné par l'exercice de la frugalité. La crainte et la sécurité sont les termes alternatifs du régime inégalitaire qui place les rongeurs sous la dépendance de la richesse. Autrement dit l'alternative entre la ville et les champs ne change en aucune façon la nature du peuple ou du grand nombre qui les exclut moralement de la jouissance de l'abondance. La leçon de l'*epimythium* paraît alors s'inscrire à l'envers, en reconduisant la ruse qui travestit l'énoncé de la fable²⁹¹. Si le conte

288 Philippe Renault, «À propos de la fable grecque» dans *Ésopica. Les fables grecques et latines*, Genève, Éditions de l'Arbre d'Or, 2003, p. 9-10.

289 Julien l'Empereur, «Contre Héracléios le cynique», dans *Œuvres complètes*, tome II-1, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 45.

290 *Ibidem*, p. 48.

291 L'écriture et les réécritures de la fable peuvent bien entendu laisser penser au dépouillement progressif des intentions politiques qu'elle pouvait avoir au VI^e siècle. Sur les écarts relevés dans les manuscrits entre l'*epimythium* et la fable, voir Émile Chambry, «Notice sur Ésope», dans Ésope, *Fables*, *op.cit.*, p. XXXVII-XXXVIII.

a inspiré la fable, celle-ci a peut-être joué de la leçon morale pour voiler davantage encore son sens politique.

La représentation du nombre sous les traits du rongeur, reprise plutôt qu'inventée par la fable, montre que le texte place le travestissement de sa leçon sous l'opinion de la domination. L'emprunt de la représentation dégradante des exclus, aux fins d'accuser (d'augmenter et de confondre) le régime tyrannique de la richesse, pratique dans le récit ce que le cynisme met en œuvre par le geste. La moralité littéraire dissimule ici un processus de subjectivation très similaire.

II

LES CRAINTES DU NOMBRE

Dans une autre fable ésopique, *Les rats et les belettes*, les rongeurs représentent la masse populaire qui ne parvient pas à prendre le dessus lors des conflits qui les opposent aux belettes, mieux armées par nature que les rats. Toutefois leurs défaites trouvent leur cause dans l'anarchie du peuple, incapable d'organiser sa faiblesse en une force victorieuse. L'élection démocratique de quelques chefs, à mains levées, doit y suppléer et résoudre le conflit à la faveur du peuple²⁹². Mais rien y fait, le prochain combat sème la déroute parmi les rongeurs, écrasés une nouvelle fois par les carnassiers. Le partage des rats entre chefs et simples soldats pointe alors la leçon morale de la fable. À l'issue du combat, les rats soldats ont la vie sauve en vertu de leur seul équipement naturel, contrairement aux chefs, qui sont dévorés faute de pouvoir échapper à l'ennemi, handicapés par les cornes dont ils se sont parés pour figurer la supériorité de leur statut²⁹³. Ce qui visiblement faillit dans ce nouveau combat – l'apparat, le *kosmos* du pouvoir – suggère l'incapacité du pouvoir lui-même à protéger le peuple de la destruction barbare des carnassiers. La leçon de la fable doit ainsi se lire sous l'opacité morale de l'*epimythium* : «Ainsi souvent la vaine gloire est

292 Pour mémoire : «Les réunions de l'Assemblée étaient ouvertes à tout citoyen qui choisissait d'y assister. Il y votait directement sur des propositions que l'Assemblée discutait ouvertement, qu'elle amendait si elle le voulait, et dont parfois elle prenait l'initiative; et il votait ouvertement, à la face de ses concitoyens», Moses I. Finley, *L'invention de la politique*, op. cit., p. 112.

293 «Les rats et les belettes» dans Ésope, *Fables*, p. 104.

une cause de malheur.»²⁹⁴ Si les rats interprètent (*upolambanô*) leurs défaites successives comme un défaut d'organisation (*anarchia*), l'inefficacité des élus, représentée ironiquement par les cornes qui les coiffent, infirme cette hypothèse. Les rongeurs, parce qu'ils se retirent dans leurs trous naturels, échappent à la morsure des belettes, et c'est l'impossibilité de rentrer par ces trous, en raison de leur parure contre-nature, qui condamnent les chefs à la dévoration des carnassiers. L'élection des stratèges ne produit rien d'autre que la preuve de la défaillance de ce statut contre-nature. À la morsure des carnassiers répond la protection naturelle du peuple des rongeurs, alors que l'opposition de ces deux masses, celle du peuple à une puissance extérieure, se résume à la crainte de l'une envers l'autre. La fable présente toutefois cette différence affective par l'opposition raciale des deux espèces animales. La radicalité de cette représentation peut alors se lire comme l'ironie soulignant la faible différence qui sépare la masse populaire de cette autre masse que l'on peut désigner comme le grand nombre exclu de la citoyenneté. La leçon porte alors sur l'ineptie du règlement social et politique de cette différence, jusqu'à nous laisser penser cet écart sous le double aspect de la crainte précisé par Balibar :

La crainte des masses est à entendre au double sens du génitif : objectif et subjectif. *C'est la crainte qu'éprouvent les masses. Mais c'est aussi la crainte que les masses inspirent* à quiconque se trouve en position de gouverner ou d'agir politiquement, donc à l'État comme tel²⁹⁵.

Entre le rat citoyen et la belette barbare se déploie la même crainte dans l'excès de leur représentation ironique. La crainte éprouvée par les rats et celle inspirée par les belettes se rencontrent comme la crainte de deux masses anonymes qui n'en feraient qu'une. *L'epi-mythium* nous laisse croire à la critique de la vanité du pouvoir, alors que l'ironie subtile de la fable nous fait songer à la question spinozienne de la puissance de la multitude dans la composition politique.

Chez Rabelais, les premiers vers du traité des «fanfreluches antidotées, trouvées dans un monument antique», un manuscrit découvert dans un pré à l'occasion du curage d'une fosse, ont connu l'appétit «des ratz et des blattes» ou «aultres malignes bestes». Transcrit par le narrateur au deuxième chapitre de *Gargantua*, l'amusement énigmatique inspiré

294 *Idem.*

295 Étienne Balibar, «Spinoza, l'anti-Orwell», dans *La crainte des masses*, Paris, Galilée, 1997, p.60. Le soulignement appartient au texte.

des jeux de cour²⁹⁶ se trouve ici porté à son comble :

*ai ? enu le grand dompteur des Cimbres,
V sant par l'aer, de peur de la rousée.
' sa venue on a remply les timbres
c' heure fraiz, tombant par une housée.
= uquel quand hault : "Hers, par grâce, pesche-le,
Car sa barbe est presque toute embousée,
Ou pour le moins tenez-luy une eschelle»²⁹⁷.*

Les rats ou les cancrelats ont bel et bien «brousté» le début des cinq premiers vers de la première strophe, mais ils en ont laissé suffisamment pour qu'il en soit extrait quelques indications sans pour autant rendre leur énigme plus intelligible. Ainsi «le grand dompteur des Cimbres» du premier distique n'est autre que le consul romain dont la victoire sur les barbares est décrite par Plutarque dans *La vie de Marius*²⁹⁸, puis la voie des airs privilégiée sur la voie terrestre laisse deviner que Marius l'emprunte en raison de sa peur de la rosée. Au deuxième distique, les timbres, soit des cloches sans battant, ne sonnent pas à l'arrivée du consul puisque, à cet effet, elles ont été remplies de beurre frais. La «housée» du quatrième vers, rimant avec l'«embousée» de la barbe du consul, deux vers plus bas, renvoie à la chute de Marius dans la bouse au cœur d'un orage. Du haut des airs, la grand-mère (de Marius?) crie de le repêcher ou, à défaut, de lui tendre une échelle. Et l'on pourrait conclure «ainsi souvent la vaine gloire est une cause de malheur», en citant Ésope, pour tirer la leçon morale de cette première strophe grotesque, si l'on oubliait qu'elle est suivie d'autres «fanfreluches» tout aussi délirantes qui surpassent la finalité du simple jeu de cour dissimulant un objet sous son énigme.

Le «broustage» du texte paraît n'apporter qu'une part dérisoire au délire poétique du traité. Toutefois le grignotage de la matérialité du manuscrit, censé être protégé par le «monument antique» qui l'abrite, surenchérit sur l'incohérence du texte. Les lacunes du grignotage, en se conjuguant à la description d'une matérialité éminemment glissante (beurre, boue ou bouse), font entendre l'étendue de la catastrophe poétique, la fuite en tous sens de ce que l'écriture est censée tenir :

296 Voir François Rabelais, «Gargantua», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1955, p.9, note 2.

297 *Ibidem*, p.9.

298 Plutarque, *Vie de Marius*, Paris, Librairie Hachette, [1864], p. 110-128 (§ XXV-XXVI). Il peut aussi s'agir de Quintus Lutatius Catulus auquel Plutarque attribue la victoire décisive.

Le littéraire se définit d'abord comme un "lieu de mots" qui emprisonne le sens sous un tissage étroit de mots *resserrés* avec le plus grand soin. Mais le texte immobilisé ne peut se défaire d'un reste, de la part du rat, précisément parce qu'il repose sur un excès de liens²⁹⁹.

Le lecteur défait dans la matérialité orgiaque du texte, dans ses «ratés» anarchiques se dissipe en prenant part au nombre, porté ainsi au désir des singularités illimitées, comme à la crainte du multiple. Prendre la part du rat signifie ici saisir la représentation du «fléau populaire» en l'accompagnant aussi loin que possible, jusqu'à épuiser son fondement inégalitaire.

III

LA JUSTICE DU RAT

Sans ratés textuels, la légende de la *Mäusethurm* de Bingen rapportée par Victor Hugo³⁰⁰ identifie les «misérables» au nombre des rats, comme à la vermine des ulcères. Là aussi le récit confie aux rats la représentation du peuple, après que celui-ci a subi son extermination par les flammes devant son bourreau, l'archevêque Hatto. Au X^e siècle, lors d'une mauvaise année de récolte, le pontife achète le blé de la région de Mayence pour le revendre au peuple à un prix surfait. Les paysans, mourant de faim, se révoltent, mais Hatto leur refuse son aide :

Le peuple affamé ne se dispersait pas et entourait le palais de l'archevêque en gémissant. Hatto, ennuyé, fit cerner ces pauvres gens par ses archers, qui saisirent les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants, et enfermèrent cette foule dans une grange à laquelle ils mirent le feu. [...] Hatto n'en fit que rire; et comme les misérables, expirant dans les flammes, poussaient des cris lamentables, il se prit à dire : *entendez-vous siffler les rats?* Le lendemain [...] la ville semblait morte et déserte, quand tout à coup une multitude de rats, pullulant dans la grange brûlée comme les vers dans les ulcères d'Assuérus, sortant de dessous terre, surgissant d'entre les pavés, se faisant jour aux fentes des murs, renaissant sous le pied qui les écrasait, se multipliant sous les pierres et

299 Jacques Brechtold, *Des rats et des ratières*, op. cit., p.15. L'auteur se réfère ici aux précisions apportées par Roger Dragonetti sur l'étymologie latine du mot «texte» dans *Aux frontières du langage poétique. Études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Gand, Romanica Gandensia, 1961, p.54-55. Le soulignement appartient à l'auteur.

300 La légende appartient aux «Légendes allemandes» des frères Grimm : Brüder Grimm (Hrsg.), *Deutsche Sagen*, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1816, p.328-329.

sous les massues, inondèrent les rues, la citadelle, le palais, les caves, les chambres et les alcôves. C'était un fléau, c'était une plaie, c'était un fourmillement hideux. Hatto éperdu quitta Mayence et s'enfuit dans la plaine, les rats le suivirent; il courut s'enfermer dans Bingen, qui avait de hautes murailles; les rats passèrent par-dessus les murailles et entrèrent dans Bingen. Alors l'archevêque fit bâtir une tour au milieu du Rhin et s'y réfugia à l'aide d'une barque autour de laquelle dix archers battaient l'eau; les rats se jetèrent à la nage, traversèrent le Rhin, grimpèrent sur la tour, rongèrent les portes, le toit, les fenêtres, les planchers et les plafonds, et, arrivés enfin jusqu'à la basse-fosse où s'était caché le misérable archevêque, l'y dévorèrent tout vivant³⁰¹.

Le nombre incommensurable des rongeurs qui pullulent de partout, de la terre, des interstices les plus étroits, démontre leur capacité à renaître, à se multiplier, au-delà de la répression qui les accable. Le peuple déborde ici de sa «nature», il se démesure pour affirmer la justice populaire, représentée *post mortem* par le grand nombre des rats. Il réinjecte dans le tissu social une forme solidaire perdue par l'excès de cupidité oligarchique. Victor Hugo conclut son récit sur l'emphase poétique dont le timbre moral ne doit jamais cesser de vibrer :

Maintenant la malédiction du ciel et l'horreur des hommes sont sur cette tour, qui s'appelle la Mäusethurm. Elle est déserte; elle tombe en ruine au milieu du fleuve; et quelquefois, la nuit, on en voit sortir une étrange vapeur rougeâtre, qui ressemble à la fumée d'une fournaise; c'est l'âme de Hatto qui revient³⁰².

La béance laissée par l'archevêque dans la trame sociale teinte toujours le présent d'une rougeur sanglante et enflammée. La tour maudite est rongée sans fin par les flots du Rhin. Les rats, dont le passage dévastateur sur le corps du pontife, en surpassant les lois de la physique, continuent eux aussi à exercer leur pression sur la mémoire populaire. L'effondrement de l'inégalité se doit au rappel de l'injustice pour que les actes passés puissent laisser envisager éternellement la justice à venir. Le récit du peuple n'échappe pas à la refondation du sens moral. Ce n'est plus ici la moralité ésopique de l'échec glorieux, car il faut suppléer le manque d'*archê* de la solidarisation inégalitaire par le récit fondateur de la puanteur oligarchique placée en-dessus de celle des rongeurs pestiférés, en lavant le peuple de sa souillure «misérable».

La légende des frères Grimm *Die Kinder zu Hameln* présente une forme de justice assez similaire. Les bourgeois de Hamelin acceptent d'un étranger fraîchement arrivé qu'il

301 Victor Hugo, «Le Rhin», vol. I, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hetzel et Quantin, 1884, p.319-320.

302 *Ibidem*, p.320.

les débarrasse contre récompense de tous les rongeurs de leur ville. C'est ce qu'il fait en charmant de sa flûte rats et souris pour les conduire se noyer dans la *Weser*, à l'extérieur de Hamelin. Le fléau disparu, les bourgeois regrettent leur promesse et refusent de verser la somme convenue à l'étranger. Celui-ci s'en retourne furieux avant de réapparaître le lendemain, vêtu comme un chasseur au lieu de ses habits multicolores de la veille, et de réitérer son acte en charmant les cent trente enfants de Hamelin pour les faire disparaître dans la montagne³⁰³.

La similitude de la légende de Hamelin avec celle de la *Mäuseturm* tient au prix payé par l'autorité, citoyenne ou ecclésiastique, pour avoir engagé l'éradication du grand nombre des rongeurs ou des pauvres, un prix à payer par la disparition violente de la progéniture des bourgeois ou du représentant de l'Église. À Hamelin, la justice rend la monnaie de sa pièce au coupable, alors qu'à Bingen, elle émane de la transmutation immédiate des morts dans le corps des rongeurs. Toutefois la même alchimie transforme l'éradication du nombre en pièces d'or, et inversement transforme l'or en cadavres, ou alors elle redonne vie à la mort en la démultipliant sous l'espèce des rongeurs, en l'occurrence sous une représentation augmentée et affolante. Autrement dit, la justice ne s'impose pas à la matérialité, mais elle est générée par la matérialité. La justice du rat n'obéit pas à la lettre, mais elle grignote la solidarisation de la loi et de la représentation ignoble qui la fonde, elle ouvre les lèvres closes de cette solidarité en laissant s'écouler le flot incommensurable et innommable du multiple. Elle fait entendre le silence au passage des «bêtes» ou des abrutis. Elle les rend proprement irreprésentables, impropres à leur représentation ou les déproprie de celle-ci. Cette désidentification, ou cette dénaturalisation, procède d'une juridiction propre aux actes qui bouleverse en sa matérialité le «partage du sensible». C'est une pratique muette, aveugle à toute refondation de ce partage, qui donne à l'inégalité justiciable la seule forme circonstancielle du choc dont l'onde se propage dans la matérialité des choses, en pure perte. Le justiciable appartient ici au désir, celui de la génération du grand nombre.

303 Brüder Grimm (Hrsg), «Die Kinder zu Hamelin», dans *Deutsche Sagen*, *op.cit.*, p. 330-333.

IV

LE DÉSIR DES RATS

Le sous-sol de *Mama und Papa* est une vraie «cave à rats» qui fait l'objet de la campagne de dératisation de 1968 conduite dans le quartier de la Perinetgasse, emportant à la voirie les tableaux et les sculptures que Muehl y avait entreposés³⁰⁴. Sa construction en briques est similaire aux caves des autres immeubles de cet ancien quartier juif. Le haut plafond est composé de trois arcs transversaux supportant trois voûtes. Deux accès sont aménagés : un accès intérieur et une entrée par la rue, à gauche de la porte principale du bâtiment. Les deux battants de celle-ci s'ouvrent sur quelques marches, et sont suivis plus bas d'une seconde porte, vitrée, donnant accès, par un escalier de bois, au fond de la cave. Trois fenêtres rectangulaires à carreaux de verre opaque, situées en hauteur sont placées entre les arcs, sur la partie longitudinale de la cave, au niveau de la rue. Ces fenêtres sont sommairement obscurcies avec de la toile.

Le bric-à-brac des objets utilisés d'une action à l'autre, les salissures que chacune d'elles ajoute aux précédentes, toute cette accumulation de cave se confond avec le lieu de la *Materialaktion*. L'image de *Turnstunde in Lebensmitteln* où se distingue le podium assemblé avec des palettes et des planches montre le public se protégeant des giclures par des panneaux usagés trouvés dans l'atelier (XV, p.368). L'échelle de *Mama und Papa* est encore là, accrochée au mur, comme la râpe, utilisée par Papa pour garnir de concombre les fesses de Maman, pend à un clou sur une image de *Luftballonskonzert*. De même les ficelles auxquelles étaient accrochés au plafond les ballons de la *Stilleben* précédant *Mama und Papa* pendent encore en-dessus de leur lit. Plus tard, les actions collectives du *Direct Art Group*, réalisées dans l'appartement de la *Praterstasse*, n'accordent pas plus d'importance au lieu. Les éclaboussures maculent sans révérence aussi bien le sol que les meubles.

Cette désinvolture vis-à-vis du lieu, le manque de soin à rendre visibles les corps en les détachant de leur environnement, peut sembler ordinaire dans la vie d'atelier telle que l'ont connue de nombreux artistes du vingtième siècle. Mais l'irrévérence des gestes se prête ici à accentuer leur propre rusticité. C'est en effet la gaucherie du geste, sa conclusion bâclée, le refus d'œuvrer avec l'habileté usuelle à son exécution, le recours à la

304 Précision tirée de l'entretien de Virginie Luc avec l'artiste dans son recueil *Art à mort*, Paris, Leo Scheer, 2002, p.80.

bouche ou aux mains plutôt qu'à l'outil, qui assument l'incompétence que l'on prête à la brute. Son manque de savoir-vivre et d'éducation l'identifie à la «nature» des exclus faite de souillure et d'animalité. Le sous-sol de la Perinet se présente comme le refuge des rats chassés de la lumière et comme le lieu où s'épanche leur brutalité naturelle. C'est surtout le lieu acosmétique où la représentation métaphorique du pullulement des rats se trouve engagée dans une pratique qui la conduit à excéder sa finalité, à détruire son fondement au principe de la solidarisation inégalitaire avec le figuratif. La cave prête sa retraite, son obscurité et sa crainte, au désir de multiplier les singularités sans rien attendre en retour, sans aucune finalité. Le désir désintéressé des rats produit la multiplicité singulière qui n'a d'autre occupation que de grignoter, de mordre, dans la matérialité du «partage du sensible».

Le récit de Blanchot du combat d'un homme avec un gigantesque rongeur commence au quatrième chapitre de *Thomas l'obscur*. En cours de lecture, Thomas est d'abord littéralement happé par le texte, son corps offrant sa substance au récit :

[...] il entra avec son corps vivant dans les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leurs rapports, offrant au mot être son être³⁰⁵.

Les signes anonymes dispersés sur la page tirent leur consistance de la dépropriation du lecteur. Le signifiant ne vient plus rencontrer l'unité du signe dans sa chair, mais il désincarne le lecteur, il le disperse en tous sens, dans tous les sens de sa puissance signifiante, de l'affolement de la langue générée par la désidentification de la distance à soi, autrement dit dans le désir inquiétant d'un objet qui ne cesse de se multiplier. La démultiplication laisse sourdre une présence innommable, angoissante. Alors que «le livre pourrissait sur la table»³⁰⁶, cette présence inaccessible, inexistante, laisse place à une rencontre qui plaque Thomas au sol :

C'est dans cet état qu'il se sentit mordu ou frappé, il ne pouvait le savoir, par ce qu'il lui sembla être un mot, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque, aux yeux perçants, aux dents pures, et qui était une bête toute-puissante. En la voyant à quelques pouces de son visage, il ne put échapper au désir de la dévorer, de l'amener à l'intimité la plus profonde avec soi. Il se jeta sur elle et, en lui enfonçant les ongles dans les entrailles, chercha à la faire sienne. [...] Cette lutte était horrible

305 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, op.cit., p.29.

306 *Idem*.

pour l'être couché par terre qui grinçait des dents, se labourait le visage, s'arrachait les yeux pour y faire entrer la bête et qui eût ressemblé à un dément s'il n'avait pas ressemblé à un homme³⁰⁷.

L'incorporation de la bête ensauvagée, de la chair du texte trouée par le déchaînement du signifiant, de l'unité brisée du signe laissant le signifiant s'échapper par tous les pores du langage, indique l'étreinte d'un objet fuyant, le désir absolu du multiple. Le corps du rat représente cet objet innommable, irreprésentable, en cela qu'il excède tous les attributs qu'on lui prête, ou simplement qui tentent de le définir, de tracer son contour. Le rat ensauvagé précise ainsi comment l'étreinte du multiple dépossède les singularités en procédant du désir de se désidentifier de la distance à soi. Mais il n'y a là aucune nécessité, aucun surplomb sous lequel le désir aurait à se placer : en clair, aucune verticalité ne saurait le guider. Le désir des rats génère un tracé, telle la voie lactée, dans lequel chacun devient incomptable, démesuré dans la multiplicité.

307 *Ibidem*, p.32-33.

TROISIÈME PARTIE

LE MULTIPLE CYNIQUE

Subjectivation et figuration négative

I

LA DISCONTINUITÉ PHÉNOMÉNOLOGIQUE

L'obscénité scatologique du film *Körperanalyse*³⁰⁸ de Günter Brus ou de *Scheiß-Kerl*³⁰⁹ d'Otto Muehl manifeste-t-elle autre chose que son propre excès sensible? Les longues crottes effilées tombant de l'anus d'Otmar Bauer dans la bouche ouverte de Brus, ou les jets d'excrément liquide d'Hanel Koeck sur le torse de Muehl étendu, portent-ils à autre chose qu'à la seule sensation de révolulsion – celle qui s'empare de Muehl lui-même, lorsqu'Hanel, de la main, lui remplit la bouche de sa boue? Pouvons-nous, devant ces images, résister au dégoût qui nous coupe littéralement la parole, qui nous laisse interdits? Comment prêter à ces gestes une quelconque politicalité, alors qu'ils nous laissent sans voix, nous retirant *a priori* toute capacité discursive?

La virulence de l'actionnisme viennois trouve sa raison, chez de nombreux auteurs, dans la singularité de la situation autrichienne des années cinquante et soixante, comme la riposte à la violence de l'État et de l'Église qui a isolé le pays dans le silence de ses propres crimes³¹⁰, ou encore comme le retour du refoulé d'un peuple qui acquiesça aux atrocités nazies³¹¹. L'historicité de l'actionnisme vient ainsi régulièrement justifier la violence de ces formes et déterminer leur compréhension politique³¹². Cette interprétation met en

308 *Körperanalyse*, film 16 mm, noir/blanc, 2 mn 2 s, 1969, Berlin.

309 *Scheiß-Kerl*, film 16 mm, couleur, 12 mn, 19.10.1969, Frankfurt/M.

310 Danièle Roussel, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, *op.cit.*, p. 13.

311 Andreas Stadler, «Disturbing Arts and Politics in Austria» dans Stanislaw Ruksza (éd.), *Viennese actionism. The opposite pole of society. Works from the Essl Collection, Austria*, Museum of contemporary art in Krakow, 2011, p. 122.

312 Eva Badura-Triska, Kazuo Kandutsch, «Zur politischen Situation im Österreich der Nachkriegszeit und ihrem historischen Hintergrund» in Eva Badura-Triska, Hubert Klocker (éd.), *Wiener Aktionismus*, *op.cit.*, p. 12; Oliver Jahraus, «L'actionnisme viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art» dans Peter Weibel (éd.),

balance les excès de l'art et ceux de la politique, ou plus précisément fait du scandale de l'art le contre-poids des torts occasionnés au commun. Mais cette logique causale évite la politicit   même des formes scandaleuses, c'est-  dire leur capacité propre à interroger les manières dont le commun est configuré ou reconfiguré par le sensible.

D'un point de vue strictement philosophique se pose alors la question de ce qui peut advenir du jugement lorsque le cheminement de la perception vers le *logos* se trouve interrompu par l'excès même du sensible. Dans le *Traite   de l'  me*, Aristote, alors qu'il développe sa conception de la perception, de l'*aisthêsis*, argumente à l'aide d'une remarque susceptible de guider notre question :

Les excès des objets sentis détruisent les organes des sens : car si le mouvement est trop fort pour l'organe, le *logos* est *brisé* (or c'est cela l'*aisthêsis*)³¹³.

L'excès, l'*hyperbolê*, indique ici le dépassement de la moyenne, de la mesure. Pour que le *logos* se saisisse de l'*aisthêsis*, pour que la perception en acte génère de la parole, énonce un jugement – car l'*aisthêsis*, c'est cela –, il faut que l'objet sensible, l'*aisthêton*, se tienne entre les deux extrêmes de l'hyperbole. Mais c'est aussi, comme dans l'*  thique à Nicomaque*, les excès d'appétit du sentir, autrement dit la débauche des sens, qui viennent briser le *logos*, et confondre ainsi l'homme intemp  rant avec l'être servile et bestial qui ne possède pas cette faculté :

[...] le genre de plaisirs que mettent en jeu la tempérance et l'intempérance sont précisément ceux que partagent les autres animaux, d'où leur apparence servile et bestiale³¹⁴.

L'approche des extrêmes efface ainsi la mesure par laquelle se définit le propre de l'homme libre. On sait l'importance que donne Aristote à cette position médiane dans le traité sur la *Politique*. Le socle du bien commun, ce n'est pas l'aporie de l'égalité démocratique...

Günter Brus. *Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p.68.

313 Aristote, *Traite   de l'  me*, II, 12, 424 a 27-30, traduction de Barbara Cassin dans *Aristote et le logos. Contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.115. Nous soulignons. Ce recueil de textes de Barbara Cassin nous a été précieux pour le développement du présent chapitre.

314 Aristote, *  thique à Nicomaque*, III, 1118 a 25-26. Traduction de Richard Bod  us, Paris, GF Flammarion, 2004, p.174.

De quoi il y a égalité et de quoi il y a inégalité, c'est ce qu'il ne faut pas manquer. Car la chose porte à aporie et à philosophie politique³¹⁵.

...mais la modération, la *sôphrosunê*, la recherche du juste milieu, du *mesos*. Il faut trouver un juste milieu au principe égalitaire, parce qu'il est le lieu même de la querelle, du tort, selon Rancière³¹⁶, qui oppose les gens de vertu, les gens de fortune et les gens de rien ; il faut harmoniser leur dissensus par une gouvernance modérée, comme si le principe égalitaire en lui-même était excessif, hyperbolique. Ainsi la modération, comme l'affirme la *Politique*, doit toucher «ces gens qui s'imaginent que seule est bonne leur notion de la vertu [et qui] poussent leur principe à l'extrême»³¹⁷. Celui qui apparaît, dans le texte, pour soutenir ce principe de modération, c'est le nez, l'organe du sentir, qui donne sa leçon aux *aristoi* :

Ils ne savent pas, en effet, qu'il en est comme d'un nez qui, tout dévié soit-il de la ligne droite – la plus belle – jusqu'à devenir aquilin ou camus, n'en reste pas moins encore beau et charmant à voir ; toutefois si la tendance vers les extrêmes s'accroît encore plus, on perdra d'abord l'harmonieuse proportion de cette partie du visage, et on finira par n'avoir même plus d'apparence de nez, à cause de l'excès ou de l'insuffisance de ces qualités opposées³¹⁸.

L'excès ou l'insuffisance signent ainsi l'incapacité de nommer le sensible, de le mesurer à l'échelle de notre expérience. L'*aisthêsis* devient de cette manière, par cette incapacité, proprement incommensurable. Ce qui est intéressant ici, c'est la conséquence immédiate de cette incapacité discursive comme l'oblitération même de la capacité politique. Selon Aristote, dans un texte abondamment commenté, la capacité du *logos* permet en effet de faire le partage de ce qui est juste et injuste pour le bien commun :

Seul de tous les animaux, l'homme possède le *logos*. Sans doute la *phonè* est-elle le moyen d'indiquer la douleur et le plaisir. Aussi est-elle donnée aux autres animaux. Leur nature va seulement jusque-là : ils possèdent l'*aisthêsis* de la douleur et du plaisir et ils peuvent se l'indiquer entre eux. Mais le *logos* est là pour manifester l'utile et le nuisible et, en conséquence, le juste et l'injuste. C'est cela qui est propre aux hommes, en regard des autres animaux : l'homme est seul à posséder

315 Aristote, *Politique*, III, 12, 1282 b 21-23, traduction de Jacques Rancière dans *La méfiance*, op.cit., p.11.

316 Jacques Rancière, *ibidem*, p.24-26.

317 Aristote, *Politique*, V, 1309 b, traduction de Jean Aubonnet, dans *Politique*, tome II, 2^e partie, Paris, Les belles lettres, 2002, p.70.

318 *Idem*.

l'*aisthêsis* du bien et du mal, du juste et de l'injuste. Or c'est la communauté de ces choses qui fait la famille et la *polis*³¹⁹.

On en déduit aisément que le passage de l'*aisthêsis* au *logos* politique ne saurait ainsi s'effectuer à partir d'expériences sensibles excessives. Dès lors, en vertu de cette incapacité esthétique, nous pourrions clore ici notre investigation sur la politicalité de l'actionnisme ou de toutes autres formes excessives de l'art, si la question proprement politique, comme l'a montré Rancière, ne se posait pas à partir de l'harmonisation des inégalités de la vie commune, des besoins nécessaires au bon équilibre de la *polis*, mais se posait, au contraire, lorsqu'apparaît le sujet d'une mésentente entre ceux qui s'arrogent une capacité de parole et de visibilité, au détriment de ceux à qui elle est déniée. La subjectivation politique, c'est cet apparaître d'une parole, d'une visibilité, qui met en jeu le principe égalitaire comme une démonstration ou une réaffirmation judiciaire.

Le seul universel politique est l'égalité – dit Rancière. Mais celle-ci n'est pas une valeur inscrite dans l'essence de l'humanité ou de la raison. L'égalité existe et fait effet d'universalité pour autant qu'elle est mise en acte. Elle n'est pas une valeur que l'on invoque mais un universel qui doit être présupposé, vérifié et démontré en chaque cas. L'universalité n'est pas le principe de la communauté auquel on opposerait les situations particulières. Elle est un opérateur de démonstrations. Le mode de l'efficacité de l'universalité en politique, c'est la construction, discursive et pratique, d'une vérification polémique, un cas, une démonstration. La place de la vérité n'y est pas celle du fondement ou de l'idéal. Elle est toujours un *topos*, le lieu d'une subjectivation dans une procédure d'argumentation. Son langage est toujours idiomatique³²⁰.

Mais cela ne nous avance guère, puisque la fonction démonstrative de la subjectivation politique reste accordée à la capacité discursive. Il faut alors comprendre plus précisément comment l'*aisthêsis* se désaccorde du *logos*.

319 Aristote, *Politique*, I, 1253 a 11, traduction de Jacques Rancière dans *La mésentente*, *op.cit.*, p. 19. Pour la clarté de notre développement, nous avons réintroduit ici les mots grecs.

320 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 85-86.

II

OPPOSITION ET SOUMISSION POPULISTES

Si la révolulsion scatologique que nous évoquons nous coupe le souffle, l'actionnisme, en des formes moins rudes, telles les excès comiques de la *Materialaktion* de Muehl, compromet tout autant notre capacité discursive. Ce n'est plus le seul excès de l'*aisthêton*, de l'objet sensible, qui nous frappe, mais un choc du sentir qui débauche notre faculté de jugement, au double sens du verbe – licencier et détourner de la vertu. À quoi porte alors cette affection? Nous pouvons le saisir, nous semble-t-il, en retournant au texte du *Traité de l'âme*. Aristote soutient en effet que la continuité de l'*aisthêsis* au *logos*, de la sensation au jugement qui s'y rapporte, s'effectue par la médiation de la *phantasia*, de la re-présentation³²¹. La *phantasia*, détachée de la matérialité de l'*aisthêton*, nous conduit de l'*aisthêsis* à la capacité de jugement du *logos*. C'est la re-présentation qui nous donne la capacité de mesurer, d'abstraire de la sensation un objet de comparaison, et de l'amener au sujet d'un énoncé, d'un jugement porté sur le sensible, et finalement de nous conférer la capacité politique de nous déterminer sur le juste et l'injuste. S'il y a discontinuité, par excès du sensible, entre le *phainomenon* et le *logos*, soit une cassure du tiret phénoméno-logique, cette discontinuité surgit lorsque la représentation fait défaut, ou plus précisément lorsqu'elle est altérée par un choc sensible. L'*aisthêsis* n'a plus la capacité de re-présenter le sensible, de le placer devant soi, au sens de l'allemand *vorstellen*.

Retournons la question, en la prenant cette fois par le *logos* plutôt que par l'*aisthêsis*. Dans sa conférence sur un fragment d'Héraclite, Heidegger introduit cette définition :

Le *logos* amène ce qui apparaît, ce qui se pro-duit et s'étend devant nous, à se montrer de lui-même, à se faire voir en lumière³²².

Le *logos* se soutient de la non-occultation (*die Unverborgenheit*) au principe de l'apparaître du phénomène, littéralement ce qui ne peut demeurer dans l'ombre, ce qui ne peut se

321 Chantraine dérive la *phantasia* – «apparence, image (souvent distinguée de *aisthêsis*), imagination» – du verbe *phantazô* : «rendre visible, représenter». Nous optons ici pour la traduction «phénoménologique» de Richard Bodéüs, *De l'âme*, Paris, GF Flammarion, 1993, qui diffère de celles des éditions de J. Tricot (Vrin) et E. Barbotin (Les Belles Lettres).

322 Martin Heidegger, «Logos», dans *Essais et conférences*, traduction d'André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p.257.

caché, puisque le propre du *phainomenon* est l'apparaître à la lumière³²³.

Qu'advient-il alors si la pureté de l'apparaître se trouve en prise avec la ruse d'une présentation de l'*aisthêton* oblitérant sciemment la capacité de la *phantasia*? Si l'apparence phénoménale s'avère l'œuvre d'un sujet dissimulé dans l'ombre de l'apparaître à la lumière du phénomène? Si le *phainomenon* est le produit d'une ruse manipulatrice qui l'agite comme une marionnette? Et si cette manipulation ne débauche qu'en apparence notre faculté de jugement en raison de gestes excessifs altérant notre capacité de re-présentation? Le tiret phénoméno-logique se rompt bel et bien, mais il est brisé par la ruse produisant l'excès de l'*aisthêton*. C'est la ruse de l'excès qui feinte cette fois-ci le renvoi, le licenciement du *logos*. Il ne s'agit plus alors d'une impossibilité discursive «naturelle», mais de la production d'un jugement à travers la feinte de sa propre impossibilité.

L'animal phonique d'Aristote ne possède pas de *logos*, mais on a envie d'ajouter que le bruit qui manifeste son plaisir et sa douleur ne saurait construire ni jugement, ni discours, en raison même qu'il se placerait aux deux extrémités de l'hyperbole des objets sensibles. Les brames amoureux sont tout aussi imperméables au *logos* que les râles du blessé. Ils ne manifestent qu'une «naturalité» inadéquate au transit de la *phantasia*, une inadéquation à donner la re-présentation du plaisir et de la douleur et à légiférer sur le juste et l'injuste qui s'y rapportent. Plus simplement, la «naturalité» des bruits animaux suffit à déduire l'évidence de leur radicale extériorité au *logos*. Ce naturel convient sans doute à Platon lorsqu'il identifie le peuple à cet animal réduit à la seule émission de bruits, limité à la seule expression de la *phonê*³²⁴. L'expression inintelligible du *dêmos*, appartenant à sa nature, justifie l'incompétence du peuple à juger des affaires communes. Le raccourci d'Aristote à Platon tenté ici, laisse alors penser que l'incompétence populaire n'est pas tissée d'un défaut de consistance, mais au contraire d'un excès de bruit dont l'écoute ne peut qu'inspirer la crainte de l'inintelligibilité du grand nombre. Et l'exclusion n'étant que la représentation au fondement du figuratif, il faut comprendre que la perception du bruit excessif du peuple se prête paradoxalement à interprétation, à discrimination, en dépit de son inintelligibilité. Cette aberration phénoménologique soutient bien l'arbitraire du partage des propriétés, comme si le braiment de l'âne, plutôt que la longueur de ses oreilles,

323 Voir Chantraine : *phainô*, «devenir visible, venir à la lumière, se montrer, apparaître», d'où est dérivé *phainomenon*.

324 Platon, *La République*, VI, 493a sq.

déterminait la nature des capacités ou des incapacités de l'animal. Le biais qui apparaît ici accuse l'irrationalité du principe de l'exclusion déterminée, somme toute, par la seule crainte de l'inintelligibilité du grand nombre. Ainsi la représentation du peuple, appartenant à la perception de la minorité dominante, est construite sur l'excès qui, «sans détruire l'organe des sens», exige de renoncer au jugement du *logos*, et ceci au profit du *pathos* engendré par la menace populaire. Le populisme comme affection irrationnelle du jugement fait ici une conversion, prend la direction opposée à ce qui est entendu habituellement sous ce terme, en affectant la minorité plutôt que la masse populaire. Cela implique que la figuration de la minorité, sa visibilité et sa parole légitimes, en se fondant sur la représentation de l'exclusion, procèdent de l'argument populiste bien avant que le populisme soit mobilisé pour caresser le gros animal populaire et remporter son adhésion³²⁵. La figuration minoritaire s'argumente, se légitime, à partir de la représentation pathétique que la masse populaire lui inspire, jusqu'à bâtir l'éthique communautaire à partir de ses propres injections populistes. Ainsi peut-on comprendre la discontinuité phénoménologique entre l'affection populaire, aussi irrationnelle que naturelle, et la raison apparente qui procède au jugement de cette «naturalité».

Le *pathos* populiste sur lequel se fonde la minorité ne devient qu'ensuite l'argument politique de cette même minorité pour caresser le gros animal populaire et obtenir son consentement à l'équilibrage policier des inégalités. La crainte du peuple, affectant la minorité, doit s'étendre à la crainte propre au peuple. Il faut que la masse populaire soit soumise à sa propre crainte et que le populisme représente, organise, la différence du peuple avec lui-même. Ce qui partage le sens de «la crainte des masses», de la crainte objective à la crainte subjective³²⁶, c'est le transfert politique de la crainte de la minorité dominante à son peuple, et non l'inverse. La soumission du *dêmos* implique que le populisme fasse du peuple l'ennemi du peuple, autrement dit que le peuple soumis au consensus policier se désidentifie de lui-même, se divise, et qu'il prenne consistance en s'extériorisant du peuple «primitif», du grand nombre, toujours à craindre parce qu'anarchique, dérobé aux limites de la représentation.

Ces indications peuvent expliquer à leur tour l'ambiguïté des excès cyniques. D'une part, la représentation du *dêmos*, telle qu'imitée et hypertrophiée par les actes du cynisme,

325 Voir Platon, *ibidem*.

326 Voir Étienne Balibar, «Spinoza, l'anti-Orwell», *op.cit.*, p. 60.

procède de l'irrationalité même du populisme au fondement de la figuration minoritaire. L'imitation cynique porte ainsi sur l'affection irrationnelle qu'inspire le peuple à la minorité. Les actes hypertrophient ainsi un *pathos* plutôt qu'une gestuelle. D'autre part, c'est le transfert du populisme au peuple qui se prête à son tour à imitation. Autrement dit l'excès cynique saisit le populisme dans le régime successif de l'opposition au peuple et de la soumission du peuple au partage inégalitaire. Le cynisme trouve ainsi, en surenchérissant sur l'opposition et la soumission, à creuser le populisme, à agrandir la crainte dont il procède et à défaire le *pathos* populiste par ironie imitative. Il s'agit ainsi bien davantage que du simple renvoi du principe pathétique à la minorité dominante et de l'acquisition de son public ignorant, puisqu'il s'agit au contraire de laisser le nombre des incomptés faire retour dans le principe de l'égalité démocratique. Et ce retour procède de l'excès imitatif qui feint ironiquement l'adhérence au *pathos* populiste.

III

L'ÉLASTICITÉ DU NOMBRE

Dès lors que le peuple démocratique, compté voix pour voix, de son assentiment à son opposition ou à son abstentionnisme, exclut en retour les incomptés de l'équilibrage policier, alors ce nombre incompté, en excès, revient menacer la *polis*. L'exclusion, procédant *a priori* de l'excès, ne laisse au non-sujet d'autre choix que de faire retour en procédant de cet excès. Le retour de l'exclusion, comme contestation de la consensualité démocratique, comme mise en œuvre d'un processus de subjectivation, se doit de détruire l'*a priori* de son identification à la menace policière. Or l'excès se loge précisément dans l'écart du consensus policier à l'exclusion : c'est en partant de cet excès que la subjectivation du non-sujet trouve à introduire dans le «partage du sensible» l'écart nécessaire à sa désidentification de l'exclusion.

L'excès définit ici ce qui se dérobe à l'assimilation démocratique et ce qui engendre la crainte affectant aussi bien la minorité dominante que son peuple. L'exclusion procède de l'excès, comme l'affection craintive, ou le *pathos*, qui saisit ceux qui prennent part, bon gré, mal gré, au consensus démocratique. L'excès ne se mesure pas, il ne dénombre personne : il creuse la distance pathétique de l'exclusion. Ainsi le nombre exclu n'est pas

quantifiable, puisqu'il se présente comme une masse mise en mouvement par le *pathos* qu'il inspire. L'excès du nombre est le signe irrationnel qui démultiplie les in comptés selon la courbe de l'hyperbole (*hyperbolê*). L'excès pathétique, parce qu'il est hyperbolique, confère ainsi au nombre exclu une plasticité en continu mouvement ou reformation, à l'inverse de la forme finalisée. Le nombre n'a ici de consistance qu'en fonction du multiple qui le rend proprement incalculable.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de constater les mouvements sociologiques de la quantité exclue, mais de souligner la fonction démultiplicatrice de l'excès qui engendre l'élasticité irrationnelle du nombre. Si le nombre est incommensurable (comme la multitude est innommable), c'est que l'excès lui insuffle la continuité de son mouvement. L'élasticité du nombre est d'abord le mouvement continu induit par l'excès pathétique de l'exclusion. Si le nombre des in comptés n'a d'existence que dans sa représentation, on comprend aussi que celle-ci ne forme pas une image, mais qu'elle suit elle-même le processus continu et excessif de la naturalisation pathétique de l'exclusion. Cela indique que la représentation ne saurait fixer l'exclusion, mais qu'elle est l'épreuve continue qui modèle l'exclusion en fonction des besoins (les objets ne manquent pas) de raffermir la minorité comme l'adhésion consensuelle du peuple.

Le cynisme procède de cet excès démultiplicateur en s'engageant sur la voie courte des actes. Il ne s'agit plus ici de transmettre indifféremment à la minorité et au peuple la leçon généreuse d'une vie meilleure, de tracer la voie du bonheur en démontrant les vertus d'une naturalité primitive à ceux qui l'ignorent. Consommer de la viande crue, pratiquer l'inceste, jouir en public, délaisser tout confort, ne participent plus de la recherche d'«une cité en quête de nature», mais au contraire de l'imitation excessive de la représentation du nombre exclu, autrement dit de la démultiplication du nombre lui-même.

La lanterne ou le coq de Diogène, dans l'apparence anecdotique de l'acte soumis à la leçon éthique, conduisent à réévaluer le nombre, soit sa démultiplication irrationnelle. La «falsification de la monnaie» suggère ainsi la transformation de l'espèce, de la contre-partie ordinaire, afin de lui donner le prix élastique du nombre. Ce nombre, *alogos*, sans raison ni parole, est l'entreprise de la voie courte des actes cyniques. Le raccourci est la voie qui conduit au déploiement du mouvement continu du nombre. Cette voie élastique, conjoignant le court à la longueur, ne trouve paradoxalement à s'appliquer qu'à l'intérieur des formes sensibles, comme si l'ellipse théorique lui était profondément antipathique. La dialectique platonicienne, qui paraît pourtant indiquer à sa façon une voie courte pour

tirer leçon de l'expérience, est précisément dans la ligne de mire de Diogène, comme si elle devait conduire *de facto* à dé-nommer, comme si elle ne pouvait envisager le nombre qu'en la forme rationnelle de sa soumission aux comptes policiers. Ainsi la dialectique vient couper court dans la division du «partage du sensible» en rejetant le nombre en excès à la frontière du *logos* : le raccourci dialectique parfait l'exclusion et en cela se présente comme l'objet de l'antipathie cynique.

Le mouvement du nombre, l'élasticité du multiple, échappent à la rationalité philosophique. Le nombre, en son excès, est en-deçà du perceptible, c'est-à-dire inadapté à l'intelligibilité, placé en-deçà de la re-présentation du *logos*. Mais il est aussi perceptible, bien qu'inintelligible, dans l'excès des formes sensibles de l'ironie cynique, dans la feinte du choc perceptif, comme le jugement diacritique (*diakritikos*) qui vient diviser le partage ordinaire du sensible, faire entendre silencieusement le bruissement incessant du nombre dans la béance ouverte à la limite du figuratif et du représentatif.

IV

L'IRRATIONALITÉ DU MULTIPLE

L'élasticité du multiple est engendrée par l'excès démultiplicateur. Cette proposition affirme, premièrement, que l'excès (*hyperbolê*) a une fonction de démultiplication. L'excès n'enchérit pas la réponse à un geste premier, ni ne multiplie le simple dans le nombre, il est ici posé *a priori* hors de la mesure des quantités ou des qualités, hors du jugement, hors du *logos*. L'excès échappe au décompte de l'espace commun, il ne pose rien qui puisse figurer, on dira pour simplifier qu'il n'est pas figuratif. Il est le mouvement même qui porte à exclure l'incomptable de la figuration en déplaçant cette part exclue dans la seule réalité de sa représentation. Ce mouvement, ce déplacement, démultiplie (sur-affirme sans fin) la figuration impropre de son objet afin de rendre sa représentation aussi nécessaire qu'évidente pour justifier son extériorité figurative. Le mouvement excessif est ainsi bien davantage que le trait forcé de la caricature, puisqu'il faut tirer ce trait aux limites de son élasticité et, mieux encore, trouver à l'augmenter, à optimiser en toute occasion sa souplesse. La représentation n'est en effet jamais assez éloignée de la figuration, elle doit être continuellement ré-engendrée pour suivre la croissance nécessaire de l'inégalité.

Si l'excès n'est pas figuratif, qu'il ne procède pas de la naturalité de la minorité et de son peuple consensuel, il est au principe de la figuration qui se solidarise en générant sans fin la représentation de la part exclue. En ce sens, l'excès est bel et bien figuratif, mais son principe est celui d'une figuration négative. Il faut alors envisager la figuration sous la seule négativité de ce principe. Il n'y a nulle part de figuration positive, comme la figuration ne possède aucune essentialité archaïsante. La naturalité propre à la figuration procède bien entendu, elle aussi, d'une naturalisation négative. C'est la « vraie nature » de l'exclu qui définit la naturalité sans fondement de la domination.

L'excès, posé comme la démultiplication de l'incomptable, de l'infigurable, peut alors se concevoir comme un processus entièrement pathétique. Mais il faut admettre qu'il n'a en lui-même aucune consistance pathétique. Il n'est que le mouvement de démultiplication de la part exclue. S'il y a là du *pathos* dans ce processus, il faut le chercher du côté de ceux qui se saisissent de l'excès, en justifiant l'exclusion des autres. Ce sont eux qui doivent d'abord être affectés par l'excès, et non les autres qui en sont l'objet, qui se voient représentés par ou en excès. La représentation, si elle doit identifier l'exclu à sa « vraie nature », n'a encore une fois pas d'autre réalité. Et l'on voit mal comment la représentation elle-même, ainsi déterminée, pourrait être affectée. L'affectation ne sert ainsi que la finalité figurative de l'excès : c'est la crainte engendrée par la nature impropre de l'exclu qui doit affecter la minorité dominante, puis se répandre à son peuple. Et cette affection s'augmente par la démultiplication de l'excès qui représente l'exclu pour mieux convaincre ou fonder l'équilibre consensuel de l'inégalité, l'espace commun de la figuration. C'est ce que nous avons proposé au titre de la solidarisation du figuratif et du représentatif. On peut alors prétendre que l'excès engendre le *pathos* communautaire qui autorise le jugement éthique porté sur l'exclusion par tous ceux qui figurent dans l'espace commun, par tous ceux qui tiennent (à) leur place.

Enfin, le mouvement excessif, démultiplicateur, n'engendre pas simplement le multiple comme une pure fonction mathématique, mais il lui confère au contraire de l'élasticité. La figuration mobilise le multiple comme démultiplication générée par l'excès, comme mouvement continu d'exclusion, afin de produire une représentation suffisante de l'incomptable et d'étouffer toute menace défigurative. Cette représentation doit alors porter un supplément continu d'incomptabilité, autrement dit un supplément continu d'exclusion. Elle est ainsi elle-même en mouvement, dérobée à tout compte, et ce mouvement continu lui confère à son tour de l'élasticité. L'élasticité du multiple, comme celle de la

représentation, s'avèrent ainsi proprement irrationnelles. Le mouvement excessif doit être porté par cette irrationalité, c'est même ce qui lui assure la capacité d'enchérir l'exclusion d'un supplément continu.

Il faut encore ajouter que la figuration négative, si elle mobilise le multiple, la fonction démultiplicatrice de l'excès, n'engendre en aucun cas le nombre. En d'autres mots, la figuration se satisfait du résultat pathétique de la représentation, elle ne saurait que faire du nombre exclu s'il devait prendre une réalité autre que sa seule représentation. Le nombre n'est pas l'affaire de la figuration. Il n'a aucune existence pour la figuration négative; il lui est proprement inconnu ou méconnu. Et c'est bien en raison de cette inconsistance que le nombre se prête si bien au *pathos* de la domination et de son peuple.

V

LA CONFUSION DU NOMBRE

Le nombre irrationnel que génèrent la représentation et son excès affecte continuellement la figuration en soutenant la nécessité de sa croissance. Faut-il préciser que la croissance n'est ici rien d'autre que l'augmentation économique de la domination et de la sujétion populaire? Il est inutile de commenter la nécessité d'accroître les parts de marché des *oligoï* dans une économie qui a déjà coulé bien au large la stabilité stérilisante maintenue par les *aristoï*. On ne peut en effet répéter sans nouveauté que la croissance globale de la figuration concentre toujours davantage la quantité dominante en profitant de l'augmentation de la quantité dominée. Mais le méconnu, ou le nombre méconnu avec lequel la domination soutient sa figuration, échappe à cette algèbre du besoin³²⁷ puisqu'il est proprement incomptable. L'élasticité du nombre placé sur l'hyperbole de l'excès n'apporte que l'argument pathétique nécessaire à la croissance figurative. Le méconnu n'est ainsi utile que dans le seul rapport d'intensité variable qui permet de moduler le *pathos* du marché figuratif, et son élasticité permet précisément de s'y adapter en toute circonstance.

327 Formule empruntée à William S. Burroughs, *Le festin nu*, traduction de l'américain par Eric Kahn, Paris, Gallimard, 1964, «Introduction», p.1-12. L'assujettissement à «la pyramide de la came» (la marchandise par excellence selon l'auteur) suit le principe où chaque étage grignote celui d'en dessous, où le «gras» d'en haut affame le bas.

L'économie figurative, en reposant sur l'inégalité, ne peut compter en effet sur la stabilité de cette conjonction irrationnelle, et ce qui la menace est précisément le *logos* qui tente, selon les circonstances, de contester le *pathos* du marché figuratif. L'exclusion est mobilisée en ces circonstances, afin que le nombre méconnu intensifie le *pathos* de l'irrationalité inégalitaire, afin qu'il prouve ainsi le bien-fondé de l'économie figurative en détruisant les velléités contestatrices du *logos*. *Pathos* et *logos* trouvent à se saisir de la même occasion pour défendre leur principe, autrement dit ils appartiennent ici au même *kairos*. On notera que les circonstances saisies par la subjectivation cynique, évoquées plus haut, diffèrent tout à fait de cette crise politique. Le *kairos* cynique n'appartient pas à la crise politique, puisqu'il est engagé par la mise en crise des pratiques les plus banales, par celle des savoir-faire qui organisent le quotidien de la domination.

Le processus d'exclusion de l'économie figurative, généré selon la nécessité occasionnelle, engage la confusion du nombre : il faut réduire le nombre exclu à l'impuissance ou au silence, et c'est précisément cet effort circonstanciel qui doit engendrer le *pathos* dont la domination et son peuple ont besoin pour se constituer par la crainte. Si le méconnu soutient l'intensité pathétique de la figuration, faut-il encore comprendre le nombre, ou s'en débarrasser, puisque le propre du méconnu semble saisir à lui seul le *pathos* figuratif? Le méconnu paraît suffisant d'autant plus que, placé sous l'Autre, il peut appeler des recherches qui engagent aussi bien le désir que son instrumentalisation haineuse³²⁸. Le nombre porte, au-delà du grand nombre indéfinissable, la charge du méconnaissable. Le méconnu du nombre engage le procès figuratif, mais il est engagé parce que le nombre lui est indifférent. Nous l'avons souligné : la figuration n'a que faire du nombre. Cette inattention porte précisément l'intérêt de celui-ci, non parce que son inexistence figurative devrait se renverser en existence, comme le méconnu en connu, mais en raison de l'écart à maintenir entre le nombre et le méconnu. Si la confusion du nombre le rend impuissant, silencieux, méconnaissable, il faut justement conserver ce passage confus du nombre au méconnu, puisqu'il s'agit là du mouvement même de l'exclusion. Ce qu'opère l'excès de la représentation, c'est la confusion du nombre avec le méconnu.

Dans la légende de Bingen racontée par Victor Hugo, on se souvient de l'alchimie

328 Nous pensons aux recherches de Daniel Sibony, en particulier *La haine du désir*, Paris, Bourgois, 1978, *Le groupe inconscient. Le lien et la peur*, Paris, Bourgois, 1980 et *Le "racisme" ou la haine identitaire*, Paris, Bourgois, 1997.

qui faisait revivre le grand nombre sous l'espèce du rat. La prolifération effrayante des rongeurs donnait du nombre une représentation excédant sa nature propre. La transmutation de la matérialité du nombre mort en un essaim proliférant opérait le passage au méconnu. Cette masse indénombrable, multipliant le peuple, affectait l'autorité ecclésiastique jusqu'à la conduire elle-même à la mort. Mais cette justice légendaire prolongeait chez Hugo la leçon pathétique de la figuration négative. C'est en effet le *pathos* du nombre qui fait craindre l'écroulement de toute l'économie figurative en raison de la démultiplication excessive de la masse des rongeurs, celle du peuple lui-même. L'excès plonge le nombre dans le méconnu angoissant de sa démultiplication, de son élasticité diabolique. Cette leçon doit conforter la minorité et son peuple à leur juste place en les soumettant à cette angoisse populiste, à l'irrationalité de leur figuration négative. Ainsi l'inconnu ne se comprend qu'à partir du nombre, du mouvement qui le rend élastique en engendrant le *pathos* nécessaire à la figuration. Si la figuration doit être affectée, le nombre exclu doit s'opacifier dans la confusion avec le méconnu, il doit plonger au plus court dans l'obscurité diabolique – dans l'obscurantisme. La représentation pathétique fonde la croyance en la nécessité figurative. Autrement dit, la figuration négative repose d'abord sur l'obscurantisme de l'inégalité. Elle fait son marché de l'ignorance, du méconnu qui doivent réduire ses droits à la seule efficacité de sa croissance illimitée. Contre l'opinion du sur-matérialisme de l'économie figurative, il faut affirmer au contraire sa croyance essentielle en une obscurité immatérielle.

La subjectivation cynique oppose à cette croyance la matérialité la plus dense de ses actes. À la confusion du nombre, à l'opacité du méconnu, le cynisme oppose sa chute dans la matérialité scandaleuse, là où la croyance abstrait son fondement pathétique. Il faut pour cela parcourir, accompagner le mouvement de cette abstraction pour prolonger sa courbe hyperbolique jusqu'à la confondre avec sa propre matérialité ou avec son défaut d'origine. À la confusion du nombre, le cynisme répond par la confusion de la croyance, celle de la verticalité immatérielle du *pathos* figuratif. Et si, comme nous l'avons affirmé plus haut, l'excès est immanent au spectacle de la représentation, il faut ajouter que la croyance pathétique s'enlève à ce spectacle pour constituer la figuration. Il faut attendre des actes cyniques le retour à cette immanence spectaculaire, autrement dit le retour à la matérialité de l'exclusion. Le nombre exclu apparaît ainsi à nouveau nécessaire à la compréhension de la croyance pathétique. Si le nombre n'a d'autre réalité que sa représentation dans la figuration négative, il est bien mobilisé par les actes cyniques dans le retour

à la matérialité de l'exclusion. Le nombre démultiplié de l'exclusion revient par les actes affoler sa matérialité sur la courbe pathétique qui le mène au méconnu, à l'Autre.

VI

MULTIPLE ET MULTITUDE

Une dernière remarque s'impose, une nouvelle fois, sur le choix terminologique du nombre exclu, de la «masse» exclue hors de la minorité dominante et de son peuple consensuel. Pourquoi parler de «multiple» plutôt que de «multitude»? Quelle différence souhaitons-nous affirmer ici? Le multiple indique l'accroissement du nombre, de la quantité, alors que la multitude induit une quantité indéterminable en raison même de son grand nombre. Le multiple invite à connaître la multiplication, l'opération qui accroît la quantité du nombre, alors que la multitude, hors arithmétique, invite à connaître la qualité de l'indénombrable, de ce qui s'est déplacé hors du quantifiable, autrement dit à comprendre la consistance d'un ensemble dans lequel se dissout le singulier. La différence entre le multiple et la multitude s'établit d'abord entre le facteur d'une transformation quantitative et l'existence d'un nombre sans sujet. Si le nombre est bien la notion commune au multiple et à la multitude, il est engagé différemment par l'un et l'autre. Rapportée à l'exclusion, cette différence tient à ce que l'un fait du nombre le résultat opérationnel d'une exclusion démultipliée, hyperbolique, et que l'autre rassemble les existences exclues sous le nom du nombre inquantifiable. La différence tient à l'intérêt porté d'une part à la seule fonctionnalité de l'exclusion et d'autre part à la subjectivation de l'existence assujettie. On voit bien l'ambition tout à fait différente des deux termes.

Si l'on conçoit la multitude comme un ensemble incomptable et généré par l'exclusion, la subjectivation de cet ensemble emporte avec elle, ou importe en sa question la verticalité de l'existence libérée. En d'autres mots, le désassujettissement de la multitude se traduit en sentiment communautaire. Le nombre exclu est, lui aussi, affecté, non par le *pathos* populiste de la minorité et de son peuple, bien entendu, mais par l'hypothèse égalitaire qui le conduit à sa vraie nature hors de son assujettissement. Pour simplifier encore, il s'agit de changer d'identification, de passer d'une fausse nature (l'exclusion) à une nature authentique. En reprenant la terminologie du figuratif/représentatif, il s'agit de passer de

la représentation du nombre exclu à la figuration de celui-ci par sa re-naturalisation en un lieu idéalisé, hors de la figuration négative. On a ainsi deux figurations, l'une positive, l'autre négative, fondées sur la même représentation, l'idéalisation de la première s'opposant au pragmatisme de la seconde.

La subjectivation d'un ensemble assujetti semble ainsi ne pouvoir désigner que l'affirmation d'une existence déterminée *a priori* hors de la sujétion. Ce problème essentiel, au sens où il porte à la libération de l'être hors de son assujettissement, où il porte à l'existence fondée sur l'hypothèse égalitaire, confère aux actes de subjectivation le sens d'une révélation. La subjectivation est en elle-même révélation de l'hypothèse égalitaire en son *a priori*. Cela engage la multitude dans la croyance en l'authenticité de sa vraie nature. Les actes ne s'opposent à la figuration négative que par la foi en l'alternative de leur nature positive³²⁹.

La subjectivation cynique, elle, impose ses actes en transperçant la figuration négative. Son matérialisme fait nœud de tout acte pour obstruer les cheminées de quelque évaporation vers les nuées. Elle noue l'excès à l'excès dans la progression de l'exclusion, elle suit la courbe hyperbolique dont les points de plus en plus éloignés indiquent la progression ou la production de la crainte populiste, autrement dit la réassurance pléthorique du consensus policier de l'équilibrage inégalitaire. Le populisme ne l'affecte pas, car elle en connaît trop bien la représentation et trouve ainsi la capacité d'enchérir son pathétisme. Si la subjectivation affecte ici quelque chose, sans produire de sentiment communautaire, c'est l'exclusion elle-même dont elle démultiplie le *pathos*. Elle n'invente pas d'alternative à la figuration négative, elle laisse le nombre là où il est en faisant profiter ses actes de sa négativité. Ce qui opère dans le processus de subjectivation cynique, ce n'est pas la puissance de la multitude, c'est au contraire ce qui produit continuellement le nombre par la démultiplication de l'exclusion. Le multiple est l'opérateur de ce processus.

On comprend ainsi que l'expression «le multiple cynique» dit tout autre chose que «la multitude cynique» qui induit que le nombre se constitue ou s'est constitué positivement en «communauté cynique». Si l'on se garde de sortir du cercle des actes, de leur production, le multiple cynique indique un processus de structuration de l'action. Il faut

329 Nous réservons la discussion esquissée ici sur la subjectivation de la multitude comme figuration positive, en opposition à la voie courte des actes cyniques, pour un développement ultérieur. Cela engage bien entendu la lecture de Spinoza, mais aussi la discussion de la notion de *multitudo* telle qu'elle est liée à celles de *kairos* et de *krisis* notamment dans les travaux d'Antonio Negri.

alors comprendre comment la subjectivation est générée en actes et surtout de quel sujet il s'agit si celui-ci est produit hors de l'opposition de la figuration négative et positive.

VII

LA SUBJECTIVATION INDIFFÉRENTE

L'exclusion, nous l'avons dit, n'a d'autre réalité que sa représentation, et celle-ci est toujours excessive. L'imitation de cette représentation, telle que les actes cyniques l'entreprennent, accélère encore l'excès en son mouvement comme si l'imitation supportait les traits d'une exclusion encore plus virulente. On peut dire alors que les actes cyniques ont une fonction démultiplicatrice tout à fait semblable à l'excès représentatif de l'exclusion. C'est même de cela qu'il s'agit lorsque nous parlons d'imitation. Celle-ci n'a strictement rien à voir avec le traitement caricatural qui se réalise toujours hors du *medium*, du milieu sensible³³⁰, de son objet d'imitation. L'imitation cynique prend pour objet l'excès même dont procède la représentation de l'exclu. Et il faut encore ajouter que cette imitation prend avec elle le *pathos* de l'exclusion, qu'elle se saisit simultanément du mouvement pathétique qui motive le rejet des incomptables hors de l'espace commun. L'imitation en elle-même ne produit en effet aucun *pathos*, puisque celui-ci est déjà engendré par son objet mimétique.

Les actes cyniques procèdent ainsi entièrement de la représentation dont on a vu qu'elle est l'imitation de la «vraie nature» de l'exclu, la naturalisation de l'exclusion. Ils reprennent l'entier du processus qui donne sa «réalité» à l'exclusion, à la seule différence que la représentation se fait ici imitation d'imitation, puisqu'elle n'est plus générée par les sujets qui produisent l'exclusion. Cette différence subjective marque le point autour duquel pivote le multiple cynique. Cela signifie que le mouvement excessif, tel que les actes cyniques le génèrent à leur tour, se réoriente tout en conservant et en amplifiant son principe multiplicateur ou hyperbolique.

Cette réorientation pourrait indiquer la désorientation ou l'affolement du mouvement

330 Nous nous référons à la définition ranciérienne du *medium* qui se départit de sa signification purement technique. Voir Jacques Rancière, «Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie», dans Jean-Louis Déotte (éd.), *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 23-36.

hyperbolique jusqu'à dissoudre toute subjectivité dans l'Autre. La subjectivation cynique produirait paradoxalement l'effacement du sujet au profit de la révélation en actes de la puissance de l'Autre. Or nous avons déjà envisagé et écarté cette hypothèse qui subsume la matérialité des actes sous la foi en une naturalité essentielle donnée *a priori*.

Il faut alors envisager la différence subjective dans la tension même que produit l'imitation intensifiée de la représentation. Mais cette intensification, parce qu'elle ne laisse en rien deviner qu'il s'agit du spectacle imitatif de la représentation, ne laisse entrevoir aucune différence subjective. Les actes ne font que suivre et prolonger la courbe hyperbolique de l'excès. Cela signifie que l'imitateur adhère à la représentation, qu'il ne déclare pas son imitation, ou qu'il est dissimulé par elle, ou qu'il demeure dans son ombre. Comme nous l'avons déjà suggéré, le défaut du sujet imitateur n'est que l'effet d'un escamotage et, en son absence, c'est justement l'imitation elle-même qui est soumise à la visibilité. L'absence du sujet imitateur ne fait ainsi que donner une visibilité accrue à son imitation, soit la démultiplication de l'excès procédant de l'exclusion. Contrairement à l'escamotage de foire où l'illusion spectaculaire revient, après le plaisir éprouvé, à la maîtrise éblouissante du savoir-faire du magicien, il n'y a ici aucune majoration subjective. C'est bien l'illusion imitative qui nous fait manquer le virage de la représentation en son imitation, comme l'ironie de cette subjectivation hors sujet. L'anecdote et le document seront là, faut-il le remarquer, pour suppléer à ce manquement, en se donnant des finalités variées, tout en manquant à leur tour la ruse ironique de cette subjectivation par les actes.

On l'aura compris, si la subjectivation de l'imitateur est manquée, c'est qu'elle ne laisse voir que l'identification ironique du sujet à la représentation « naturelle » de l'exclu. Le sujet, en se laissant emporter sur la courbe hyperbolique de l'excès, se trouve ainsi naturalisé ou sur-naturalisé comme le produit de cette démultiplication excessive. Le multiple cynique engage ainsi la subjectivation à produire un sujet indifférent. C'est le sens de la « voie courte » des actes. Il ne s'agit pas de démontrer une différence ou une majoration subjective, mais de porter le sujet jusqu'à l'indifférence de sa nature, comme s'il s'agissait de détruire toute velléité à imposer ou à (se) construire une existence autre, en insistant seulement sur le manque de réalité de la représentation, de l'identification à sa mauvaise nature. L'indifférence frappe sans relâche, c'est-à-dire en toute occasion, l'irréalité de la représentation, autrement dit le principe même de la figuration négative. La subjectivation cynique, son ironie, prennent consistance par la continuité temporelle de leurs actes. Elles se définissent comme l'exercice politique réitéré de l'indifférence au partage inégalitaire.

VIII AUTORITÉ DU NON-SUJET

Le point autour duquel la représentation vire en son imitation ne saurait offrir l'occasion de détruire la subjectivité de (ou dans) la représentation, puisqu'il n'y a tout simplement aucune place pour aucun sujet dans la production représentative. L'exclu n'a aucune subjectivité, c'est un non-sujet qui en outre n'a aucune réalité. Et ce n'est pas non plus l'occasion de faire tenir à l'imitateur le rôle d'un sujet de substitution, comme s'il avait à parler au nom des non-sujets. La subjectivation désigne au contraire le point autour duquel l'excès tourne à l'indifférence d'une subjectivité déchargée de ses actes. Il ne s'agit pas d'un sujet retiré dans l'anonymat, mais de la décharge d'un sujet qui soutient avec indifférence son identification à l'exclusion, au non-sujet. La subjectivation se donne ici comme le produit multiplié de l'exclusion, dans la tension maintenue avec la finalité de celle-ci.

La décharge ou l'indifférence subjective, en frappant opportunément la figuration négative, doivent trouver les occasions de s'immiscer dans le multiple en s'accrochant à l'hyperbole de l'excès. Ce qu'il faut y accrocher en chaque occasion, c'est le dard de l'ironie en capacité de piquer la représentation et de la forcer en ses excès. Il n'y a là rien d'autre qu'une matérialité fertilisée par son propre excès, jusqu'à éclater comme une baudruche surgonflée ou surpressurisée³³¹. La décharge qui signe le retrait du sujet à l'intérieur du processus de subjectivation produit celle, grotesque, du corps fantasmatique de la représentation. Le désir qui met en mouvement la subjectivité de l'exclu ne peut se satisfaire d'une quelconque figuration³³², mais son rire éclate en produisant la décharge de l'excès qui le soumet à sa représentation. L'indifférence subjective, autrement dit l'indifférence au résultat de la subjectivation, à la production du sujet, donne l'occasion de couper court à toute finalité figurative, positive ou négative.

La modalité selon laquelle se nouent indifféremment, dans l'ironie de la subjectivation, la négation du sujet et la positivité du non-sujet, peut alors nous apparaître. L'impossibilité

331 La formule de Sade «vous avez échauffé ma tête, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise» (D.A.F. de Sade, *Lettres à sa femme*, Arles, Actes Sud, 2007, p.391) résume bien cette posture du sujet déchargé de ses actes tout en laissant envisager cet acte dans son rapport au désir et à la jouissance. Nous envisageons là aussi de nous consacrer ultérieurement à ce développement.

332 Une figuration dont on peut suggérer qu'elle équivaut à une castration de castration puisqu'elle donne place à un non-sujet, l'assimile dans la figuration subjective fondée sur l'exclusion d'autres non-sujets, en lui retirant toute opportunité de se constituer en sujet à partir de son exclusion.

subjective est donnée par l'exclusion représentative. La possibilité subjective est autorisée par l'excès représentatif, autrement dit le non-sujet s'autorise de la démultiplication de cet excès en se laissant porter par son hyperbole. L'autorité du non-sujet, loin de se résoudre en subjectivité, puisque seul l'excès l'autorise, continue de souscrire, avec ironie, à son exclusion naturelle par (ou dans) la représentation. La possibilité subjective se boucle ainsi constamment sur son impossibilité. Ce qui met en boucle la négation du sujet et la positivité du non-sujet, c'est la production par les actes de l'éclatement de la représentation, c'est le spectacle grotesque et excessivement pathétique de l'exclusion. La saturation du *pathos* de la représentation a de quoi affoler la figuration négative, puisqu'elle génère une subjectivation en boucle qui échappe au principe de la solidarisation du figuratif et du représentatif. Nous avons là le sens de l'écartement des propriétés à la limite du partage de l'inclusion et de l'exclusion tel que nous l'évoquions plus haut. Le spectacle de la satisfaction grotesque du *pathos* saturé de son propre excès, de la décharge de son corps fantasmatique, rend ou retourne cette limite à l'irrationalité béante dont elle procède. La subjectivation cynique démontre ainsi l'inutilité de l'engagement du non-sujet au-devant de l'espace commun en escomptant rendre compte de la rationalité de sa subjectivité. Davantage, elle fait éclater l'irrationalité du «partage du sensible», de la naturalisation des propres, en produisant le spectacle indifférent à toute revendication subjective, tout à l'opposé de la préoccupation du «mieux vivre», du «bien» ou du «juste» constamment accordée au cynisme.

ANNEXES

I

*Invitation de la “Galerie der Junge Generation”
à l’action de Günter Brus : “Selbstbemalung”*

Vienne, le 30 juin 1965

Börseplatz 7 (1^{er} arr.)

Tél. 63 40 772

Chers amis de la galerie,

En ouverture de son exposition dans notre galerie, Günter Brus réalisera une *Selbstbemalung* le mardi 6 juillet 1965 à 19h. Nous sommes pleinement conscients du caractère problématique de ces cas limites de la peinture contemporaine, mais nous considérons déjà, par principe, qu’il n’est pas bon de simplement tenir cela sous silence. Mais on accorde de surcroît davantage de signification à ces tentatives si l’on vient à elles en suivant notre propre idée.

Aussi avons-nous prévu une discussion publique à la suite de la *Selbstbemalung* à laquelle participeront sous ma direction Monsieur Primarius, Dr. Rotter, Dr. Albert. Massiczek et Dr. Robert Waissenberger. Nous espérons en tirer une objectivation de la problématique.

Nous serions très heureux de pouvoir vous compter parmi nos invités de cette soirée.

Votre Otto Staininger

* * *

Wien, am 30. Juni 1965

1., Börseplatz 7

Tel. 63 40 772

Liebe Freunde der Galerie,

Am Dienstag, dem 6. Juli 1965 wird Günter Brus in unserer Galerie um 19 Uhr anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung eine Selbstbemalung durchführen. Wir sind uns der Problematik dieser Grenzfälle zeitgenössischer Malerei durchaus bewusst, halten aber ein einfaches Verschweigen dieser Dinge schon aus Prinzip für schlecht. Darüber hinaus aber mißt es diesen Bemühungen mehr Bedeutung bei als ihnen unserer Ansicht nach zukommt.

Wir haben daher nach der Selbstbemalung zu einer Forumdiskussion geladen, an der unter meiner Leitung Herr Primarius, Dr. Rotter, Dr. Albert. Massiczek und Dr. Robert Waissenberger teilnehmen werden. Wir erhoffen uns davon eine Objektivierung der Problematik.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie an diesem Abend unser Gast sein wollen.

Ihr Otto Staininger

II

Günter Brus, remarques sur la "Wiener Spaziergang"

En 1965, la *Galerie der Jungen Generation* (Wien, Börseplatz) s'est hasardée à tirer l'actionnisme viennois de sa clandestinité. On m'a donné la chance de réaliser une *Selbstbemalung* dans l'espace de la galerie. Au fond, il ne s'agissait que d'offrir un spectacle pour l'ouverture de mon exposition "*Malerei-Selbstbemalung-Selbstverstümmelung*".

L'accrochage présentait des œuvres de 1963 : *“Malerei in einem labyrinthischen Raum”*, quelques dessins et quelques photographies d'Hoffenreich de mes actions. Pour couronner le tout, un débat avec un groupe d'«experts» était programmé après l'action.

Un jour avant le vernissage, avant l'action et la discussion, j'ai décidé de trancher dans le compromis de ce programme pour clarifier ma démarche artistique. On pourrait dire que le programme ambigu de cette galerie m'a fait sortir dans la rue hors des caves à rats. J'ai décidé de me promener comme une sorte d'image vivante à travers le centre de Vienne, le long de quelques édifices historiques bien connus. Ma promenade a débuté à la *Heldenplatz*. De la *Burgtor* en passant par la *Spanischen Hofreitschule* et le *Dorotheum*, mon itinéraire m'a conduit à la *Stephansplatz*. Ce qui devait se passer là, dont je n'avais aucune idée, ignorant le droit, s'est produit lorsque l'œil vigilant d'un gardien de l'ordre public m'a aperçu et qu'il a appréhendé cette peinture vivante. Cela s'est passé à l'angle de la *Bräunerstraße* et de la *Stallburggasse*. À la joie des passants, un policier m'a conduit au poste évidemment tout proche. On a relevé mon identité et appelé un taxi.

Bien sûr la préparation de cette action s'est accompagnée d'une plus ou moins grande nervosité. Otto Muehl m'a aidé à peindre ma silhouette. Ludwig Hoffenreich disait de temps en temps en soupirant : “Les enfants, les enfants, ça va vous conduire à l'asile ou en prison!” J'avoue que je n'étais pas tout à fait sans partager sa vision. John Sailer a transporté l'image vivante de la cave de la *Perinet* à l'*Heldenplatz*, où je rentrais la tête à chaque fois que je m'arrêtais à un feu. Ma femme et quelques amis suivaient nerveusement à une distance raisonnable. Hoffenreich et Ronald Fleischmann prenaient des photos, Muehl et Schwarzkoger filmaient en petit format. Naturellement la presse n'a rien voulu savoir des intentions plus profondes de cette action. Elle a interprété ma mise en scène comme une publicité amusante pour promouvoir mon exposition.

[...]

* * *

Günter Brus, Bemerkungen zum “Wiener Spaziergang”

Im Jahre 1965 wagte die “Galerie der Jungen Generation” (Wien, Börseplatz) einen halbherzigen Versuch, den “Wiener Aktionismus” aus dem Untergrund zu holen. Man gab

mir die Chance, eine Selbstbemalung in den Räumen der Galerie durchzuführen. Freilich verstand man das Ereignis mehr als ein Eröffnungsspektakel für meine Ausstellung "Malerei-Selbstbemalung-Selbstverstümmelung". Gezeigt wurden die im Jahre 1963 entstandenen Bilder der "Malerei in einem labyrinthischen Raum", einige Zeichnungen und etliche Fotografien meiner Aktionen von Ludwig Hoffenreich. Zur Abrundung des Ganzen ließ man nach der Aktion eine Diskussion mit einem "Expertenteam" ablaufen.

Am Tag vor dieser Ausstellungseröffnung mit Aktion und Diskussion beschloß ich, dem Kompromißcharakter dieses Unternehmens gewissermaßen vorzubeugen, um meinen künstlerischen Absichten mehr Eindeutigkeit zu verleihen. Man könnte sagen, die zwittrige Aktivität dieser Galerie trieb mich von den Rattenkellern auf die Straße. Ich beschloß, als gleichsam lebendes Bild durch Wiens Innenstadt, vorbei an etlichen historisch bedeutsamen Bauwerken, zu spazieren. Ausgangspunkt meiner Wanderung war der Heldenplatz. Durch das Burgtor, an der Spanischen Hofreitschule und am Dorotheum vorbei, sollte meine Route bis zum Stephansplatz führen. Was dort geschehen sollte, darüber gab ich mir keine Auskunft, zu Recht abnend, daß bald das wachsame Auge eines Hüters der öffentlichen Ordnung das lebende Gemälde erblicken und festnehmen würde. Dies geschah Ecke Bräunerstraße/Stallburggasse. Ein Polizist führte mich zum Gaudium der Passanten in eine nabeliegende Wachstube. Man nahm meine Personalien auf und ließ ein Taxi vorfahren.

Die Vorbereitung dieser Aktion war freilich von einer mehr oder minder großen Nervosität begleitet. Otto Muehl half mir beim Einfärben meiner Gestalt. Ludwig Hoffenreich sagte zwischendurch seufzend : "Kinder, Kinder, das gibt entweder Irrenhaus oder Gefängnis!" Ich gebe zu, daß ich von seinen Visionen nicht ganz frei war. John Sailer beförderte das lebende Bild vom Perinetkeller zum Heldenplatz, wobei ich mich bei jedem Halt vor einer Ampel niederduckte. Aufgeregt verfolgten meine Frau und einige Freunde aus einer angemessenen Entfernung das Geschehen. Hoffenreich und Ronald Fleischmann fotografierten, Muehl und Schwarzkogler filmten mit einer Schmalfilmkamera. Von einer tieferen Bedeutung dieser Aktion wollte die Presse natürlich nichts wissen. Sie betrachtete meinen Auftritt als einen lustigen Werbegag für meine Ausstellung.

[...]

II

Karen N. Gerig, «Le directeur du musée, un seau et une caisse de pommes de terre»

L'exposition «Arte povera – une révolution artistique»³³³ au Kunstmuseum de Bâle est en pleine préparation. Ici, le directeur du musée retrousse aussi ses manches. De bonne grâce, toutefois, face à l'objectif.

Les pommes de terre sont prêtes. Bernhard Mendes Bürgi, le directeur du Kunstmuseum et curateur de l'exposition, les entasse. Le chef-restaurateur Werner Müller taille le plastique de protection. Sont prêts également les cinq moulages en bronze, relatifs aux cinq organes des sens... Et voici l'œuvre de Giuseppe Penone, les «Patate», terminée.

Il est rare de voir transpirer les directeurs de musée. Si cela leur arrive, c'est plutôt en coulisses. Cependant Bernhard Mendes Bürgi, ce dimanche matin, n'a pas pu l'éviter. Le directeur du Kunstmuseum a dû soulever l'un après l'autre les seaux remplis de pommes de terre. Ce ne sont pas des kilomètres qu'il a eu à parcourir, mais seulement deux mètres. Pourtant il faisait chaud au Kunstmuseum et le port d'un T-shirt à manches courtes aurait été plus approprié que son pantalon gris-brun et sa chemise bleu clair.

Mais une telle tenue aurait été certainement moins en harmonie avec l'atmosphère du musée et encore moins avec la fonction de directeur. Pelleter des pommes de terre est ici un travail rare. Sauf qu'il s'agit d'art. Giuseppe Penone a élevé les pommes de terre en objet muséal. «Patate» est aussi le titre de l'œuvre que le public pourra contempler dès samedi dans l'exposition «Arte Povera» du Kunstmuseum.

Les organes des sens. Ceux qui se pencheront avec attention, vraiment attentivement, découvriront cinq pommes de terre en bronze parmi d'autres organiques. L'une d'elle forme une oreille, une autre un nez, une troisième des lèvres. Tous les organes des sens figurent ici, l'œil aussi et l'organe du toucher sous la forme de l'empreinte d'une main. Les pommes de terre en bronze sont des moulages de tubercules qui ont poussé ainsi. En 1977, Penone avait planté de jeunes tubercules de pomme de terre en les plaçant contre des moules en plâtre de chaque organe des sens. Lors de la récolte, les tubercules a épou-

333 *Arte Povera. Une révolution artistique. Œuvres de la collection Goetz*, Kunstmuseum Basel, du 9 septembre 2012 au 3 février 2013.

sé leur forme.

Tout en épongeant sans cesse la sueur de son front avec un mouchoir, Bernhard Bürgi explique que Penone travaille volontiers avec des matériaux naturels. À côté des pommes de terre, appuyé contre le mur, un plateau de bois dont l'artiste italien a dégagé le cœur présente encore la forme initiale des branches sciées³³⁴. Dans cette pièce, une troisième œuvre viendra s'ajouter, composée principalement de feuilles de laurier fraîches³³⁵.

Les germes inhibés. Mais pour l'instant, il s'agit de terminer l'installation des «Patate». «Un vrai happening», se réjouit Bernhard Bürgi, en ajoutant solennellement les pommes de terre en bronze aux organiques. Elles se distinguent à peine de leurs modèles. Ensuite, le chef-restaurateur Werner Müller découpe encore la feuille de plastique placée par-dessous, et le Penone est terminé.

Trouver des pommes de terre n'a pas été si simple. Elles devaient être foncées, non encore lavées, au plus près des directives de l'artiste. Le reste est du ressort de la liberté curatoriale. À côté de la caisse qui contient 300 kilos de pommes de terre, une bêche³³⁶ est posée par terre sur un tissu et tout près, une bouteille portant l'indication «anti-germinatif». Avec ce produit, les pommes de terre seront traitées et grâce à cela la germination sera quelque peu ralentie. Les tubercules vont toutefois se ratatiner. «Vraisemblablement nous devons les changer une fois au cours de l'exposition», dit Bürgi. Qu'il doive alors lui-même se saisir du seau et de la bêche est plutôt invraisemblable. Sinon, il n'aura pas autant besoin de réajuster ses vêtements. Les objectifs ne seront plus là pour le surprendre.

* * *

334 Il s'agit de *Albero di 230 cm*, 1977, bois, 230.5 x 15 x 19 cm. München, Sammlung Goetz. La description est ici peu compréhensible. Dans un tronc de deux mètres trente, Penone a taillé une planche en conservant la partie centrale, «l'âme», du tronc, de telle sorte qu'elle se trouve précisément en relief sur le plat supérieur de la planche. La ramification des branches ayant poussé depuis le centre à travers les différentes couches de l'arbre, jusqu'à l'écorce, est aussi conservée.

335 D'après le catalogue de l'exposition, il s'agit de *Unghia e foglie di alloro*, 1989, feuilles de laurier, verre, env. 135 x 101 x 18 cm. München, Sammlung Goetz. D'autres œuvres de Penone étaient encore présentées. Voir Bernhard Mendes Bürgi (éd.), *Arte Povera, der grosse Aufbruch*, Ostfildern, Hatje Cantz et Basel, Kunstmuseum, 2012, p.135-136.

336 D'après les photographies de l'installation diffusées par un autre quotidien suisse, le *Blick*, une simple ramassoire en plastique semble avoir servi à transférer les pommes de terre, de la caisse dans un seau.

Karen N. Gerig, «Der Museumsdirektor, ein Eimer und die Kartoffelkiste»

Im Kunstmuseum Basel laufen die Vorbereitungen für die Schau «Arte Povera – Der grosse Aufbruch» auf vollen Touren. Da greift auch der Museumsdirektor mal zur Schaufel. Wenn auch hauptsächlich für die Kamera.

Die Kartoffeln liegen bereit. Bernhard Mendes Bürgi, Direktor des Kunstmuseums und Kurator der Ausstellung, schüttet die Kartoffeln auf einen Haufen. Chefrestaurator Werner Müller schneidet den Schutzplastik zurück. Die fünf Bronze knollen, entsprechend den fünf Sinnesorganen, liegen bereit... Und fertig ist «Patate», das Werk von Giuseppe Penone.

Museumsdirektoren sieht man selten schwitzen. Wenn, dann tun sie es hinter den Kulissen. Bernhard Mendes Bürgi jedoch konnte es am Dienstagmorgen nicht vermeiden. Eimer um Eimer, gefüllt mit Kartoffeln, musste der Direktor des Kunstmuseums schleppen. Zwar nicht kilometerweit, sondern nur eine Strecke von zwei Metern. Doch es war warm im Kunstmuseum, und ein kurzärmliges T-Shirt wohl angebrachter gewesen als die graubraune Anzugbose und das hellblaue Hemd.

Doch das hätte vermutlich weniger zur Museumsatmosphäre und vor allem zum Direktoren gepasst. Kartoffelschippen ist hier eine seltene Arbeit. Es sei denn, bei den Kartoffeln handelt es sich um Kunst. Giuseppe Penone war es, der die Kartoffel zum Museumsubjekt erhob. «Patate» heisst denn auch das Werk, welches das Publikum ab Samstag in der Ausstellung «Arte Povera» im Kunstmuseum betrachten kann.

Sinnesorgane. Wer genau hinguckt, aber wirklich sehr genau, wird zwischen den echten Kartoffeln fünf aus Bronze entdecken. Einer davon wächst ein Ohr, einer anderen eine Nase, eine dritte hat Lippen. Alle Sinnesorgane sind vorhanden, auch das Auge und der Tastsinn in der Form eines Handabdrucks. Die bronzenen Kartoffeln sind Abgüsse von einst so gewachsenen Knollen. Dafür hatte Penone 1977 junge Kartoffelknollen in Negativgipsabdrücke der Sinnesorgane gelegt und sie eingegraben. Bei der Ernte nahmen die Knollen deren Form an.

Mit einem Handtuch unablässig den Schweiss von der Stirn wischend, erklärte Bernhard Bürgi, dass Penone gerne mit natürlichen Materialien arbeitete. Neben dem Kartoffelwerk lehnt im Kunstmuseum ein Holzbrett an der Wand, aus dem der italienische Künstler den Kern herausgeschält hat, der noch die ursprüngliche Form des zersägten Astes

aufweist. Und ein drittes Werk wird in diesem Raum zu sehen sein, das hauptsächlich aus frischen Lorbeerblättern besteht.

Gebemmte Keime. Vorerst aber geht es darum, die «Patate» fertig zu installieren. «Ein wahres Happening», freut sich Bürgi, und setzt feierlich die Bronzekartoffeln auf die echten. Sie sind kaum zu unterscheiden von ihren Vorbildern. Chefrestaurator Werner Müller schneidet nachher noch die darunterliegende Plastikfolie zurück, und fertig ist der Penone.

Die Kartoffeln zu finden sei gar nicht so leicht gewesen. Dunkel mussten sie sein, und ungewaschen, soweit die Vorgaben. Der Rest ist kuratorische Freiheit. Neben der Kiste, die 300 Kilogramm Kartoffeln fasst, liegt auf einem Tuch am Boden ein Spaten, und eine Flasche steht daneben. «Keimbemmittelmittel» steht darauf zu lesen. Damit seien die Kartoffeln behandelt worden, damit das Keimen etwas zurückgebunden werde. Schrumpeln werden die Knollen wohl trotzdem. «Wahrscheinlich werden wir sie im Laufe der Ausstellung einmal auswechseln müssen», sagt Bürgi. Dass er selber wieder zu Eimer und Spaten greift, ist eher unwahrscheinlich. Und falls doch, könnte er wenigstens seine Kleidung anpassen. Kameras sind dann ja keine mehr im Raum.

Karen N. Gerig, «Der Museumsdirektor, ein Eimer und die Kartoffelkiste», *Tages Woche*, édition en ligne du 4.09.2012 consultée le 13.04.2015 : http://www.tageswoche.ch/de/2012_35/kultur/456167/der-museumsdirektor-ein-eimer-und-die-kartoffelkiste.htm

III

John Perreault, «L'art : seulement du factice»

Vito Acconci frottait son bras. Deborah Hay buvait un verre de vin rouge au ralenti pendant toute une heure. Stephen Kaltenbach et Frank Owen tentaient d'installer une guirlande d'ampoules très fortes, mais leur collaboration a débouché sur une pièce de fusibles et de boîte à fusibles, puisque leurs ampoules faisait sauter les plombs. Abraham Lubelski se filmait lui-même en compagnie de sa femme et de ses deux enfants alors qu'ils dînaient. Scott Burton n'a pas réalisé l'œuvre géniale qu'il avait projetée. Hannah Weiner lisait à haute voix le règlement officiel aux serveuses du Max's. Paul Pechter installait l'une

de ses installations permanentes en forant discrètement un trou dans le sol et en l'obturant ensuite par du plomb. Adrian Piper se bouchait les oreilles et le nez, bandait ses yeux, et se promenait pendant une heure en heurtant les gens et en étant heurtée, créant une image surprenante. (J'ai pensé que ce serait bien de ne pas l'avertir lorsqu'il serait 15h). Ira Joel Haber annonçait qu'il avait transformé Adrian Piper en illustration, parce qu'à un moment, lorsqu'elle trébuchait – magnifiquement – le son de son spectacle était celui du jukebox qui passait "Touche Me" de Tommy. Brigid Polk, en route pour Cannes, n'a pas laissé l'empreinte de son sein sur le bar comme elle avait menacé de le faire. Marjorie Strider fixait un grand carton sur la vitrine. On lisait : "Danger! Bris de verre!". Elle a placé quelques morceaux de verre sur le trottoir, en créant l'illusion que la vitrine avait été cassée. Elle s'est coupée accidentellement et il y a eu une élégante giclure de son sang sur le verre du trottoir. J'ai aussi contribué au spectacle et c'était tout à fait ambigu.

* * *

John Perreault, «Art : Only a Dummy»

Vito Acconci rubbed his arm. Deborah Hay drank one glass of red wine in slow motion for an entire hour. Stephen Kaltenbach and Frank Owen tried to set up a string of very bright lights, but their collaboration became a piece about fuses and fuse boxes because the lights kept blowing out all the fuses. Abraham Lubelski had himself and his wife and his two children filmed while eating dinner. Scott Burton did not do the brilliant work he had originally planned. Hannah Weiner read aloud the official instructions to waitresses at Max's. Paul Pechter installed one of his permanent installations by discreetly drilling a hole in the floor and then plugging it up with a piece of lead. Adrian Piper plugged up her ears and nose and shielded her eyes and wandered around the place for an hour, bumping into people, being bumped into, and creating a startling image. (I thought that a good piece would be not to tell her when three o'clock finally arrived.) Ira Joel Haber announced that he had turned Adrian Piper into an illustration because at one point when she was stumbling around – quite beautifully – the sound of her sight, via juke box was the Who's "Touch Me" from Tommy. Brigid Polk, on her way to Cannes, did not do the tit-print on the bar she had threatened to do. Marjorie Strider attached a large piece of cardboard to the

front window. It said "Danger, Broken Glass." She places some broken glass on the sidewalk, successfully creating the illusion that the large plate glass window had been shattered. She also accidentally cut herself and there was one elegant splot of blood on the glass on the sidewalk. I also contributed some pieces to the show and they were typically ambiguous. Since Max's is known for its art and since I am known as an art critic, I decided to invent a new art form called Art Criticism Art. I originally wanted to remove all the art from the place, but upon further thought I decided that would take too much work and I am weakening of late so I aimed my Art Criticism Art at specific pieces. I turned off Dan Flavin's red fluorescent light piece in the back room and I made masking tape Xs on all the Warhol Campbell soup can prints upstairs...

John Perreault, «Art : Only a Dummy», *Village Voice*, 14 mai, 1970, p.16 et 18.

Bibliographie

- ABRAMOVIC, Marina et ULAY, *Relation Work and Detour*, Amsterdam, édité à compte d'auteur, 1980.
- ABRAMOVIC, Marina, *Artist Body. Performances 1969-1998*, édition anglaise, Milano, Edizioni Charta, 1998.
- , «Body Art», dans DANERI, Anna, PIETRANTONIO, Giacinto (Di), VETTESE, Angela (éd.), *Marina Abramovic*, catalogue d'exposition, Como, Fondazione Ratti/Milano, Edizioni Charta, 2002, p.13-26.
- , *The Artist is Present*, catalogue d'exposition, BIESENBACH, Klaus (éd.), New York, The Museum of Modern Art, 2010.
- ACCONCI, Vito Hannibal, *Diary of a Body, 1969-1973*, Milano, Edizioni Charta, 2006.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura*, traduction du latin de Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2007.
- ALLIEZ, Eric, «You see baby painting is out...» dans *Otto Muehl*, catalogue d'exposition, NOEVER Peter (éd.), Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, p.233-239, texte en version française paru dans les Compléments de *Multitudes* 2, 2000, consulté en ligne le 17 septembre 2014 : <http://www.multitudes.net/You-see-Baby-painting-is-out/>
- ALÿS, Francis et MEDINA, Cuauhtémoc, *When faith moves mountains/Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (éd.), «Méthodes et formes spécifiques», dans *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome I, «L'URSS – Recherches», Lausanne, La Cité – L'âge d'homme, 1977, p.49-61.
- ANELLI, Marco, *Portraits in the Presence of Marina Abramovic*, Bologna, Damiani, 2012.
- ANTOINE, Jean-Philippe, «Mike Kelley sur le mode mineur : l'oubli, l'histoire, le souvenir, la fiction» dans *Mike Kelley*, catalogue d'exposition, DUPLAIX, Sophie (dir.), Paris, Somogy Éditions d'art et Éditions du Centre Pompidou, 2013, p.16-26.
- ARISTOTE, *De l'âme*, traduction de Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques, 1995 (1934).
- , *De l'âme*, texte d'Antonio Janone, traduction d'Edmond Barbotin, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2009 (1966).
- , *De l'âme*, texte et traduction de Richard Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 1993.
- , *Éthique à Nicomaque*, traduction de Richard Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 2004.
- , *Poétique*, texte et traduction du grec de J. Hardy, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2^e édition, 2008 (1932).
- , *Politique*, texte et traduction de Jean Aubonnet, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2002 (1973).
- BABLET, Denis (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité - L'âge d'homme, coll. Théâtre années vingt, 1978.
- BADIOU, Alain, «Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple"», dans BADIOU, Alain et *al.*, *Qu'est-ce*

- qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p.9-21.
- BADURA-TRISKA, Eva et KLOCKER, Hubert (éd.), *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2012.
- BAER, Brigitte, «C'est dimanche, c'est la fête», dans MINDER, Nicole (éd.), *Picasso les «347»*, catalogue d'exposition, Vevey, Cabinet cantonal des estampes et Paris, Somogy Éditions d'art, 2001, p.33-39.
- BALCK, William, *Tactics*, 2 vol., traduction de l'allemand de Walter Kueger, Kansas, U.S., Cavalry Association, Fort Leavenworth, 1914.
- BALIBAR, Étienne, «Spinoza, l'anti-Orwell», dans BALIBAR, Étienne, *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1997, p.57-99.
- BANU, Georges, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1997.
- BARBERO, Lucas Massimo et POLA, Francesca (éd.), *L'ATTICO di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogue d'exposition, Roma, Museo d'Arte Contemporanea Roma et Milano, Mondadori Electa, 2011.
- BARTHES, Roland : «Littérature objective» (1954), dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.293-303.
- , «Le théâtre de Baudelaire» (1954), dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.304-310.
- BATTCKOCK, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berckley, Los Angeles, London, University of California Press, réédition, 1995 (1968).
- BÉGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie et ZABUNYAN, Elvan (éd.), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Châteaugiron, Archives de la critique d'art, coll. Art & Société, 2010.
- BENJAMIN, Walter, «Kleine Geschichte der Photographie» (1931), traduction de l'allemand par André Gunthert, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques*, n°1, 1996, p.6-39.
- BERCHTOLD, Jacques, *Des rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Librairie Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, vol.311, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, nouvelle version, 1978 (1950).
- BORGEAUD, Philippe, «Le rustre», dans VERNANT, Jean-Pierre (dir.), *L'homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'univers historique, 1993, p.223-237.
- BORREIL, Jean, «Le verbe absent», dans *La raison nomade*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Critique de la politique, 1993, p.21-41, texte repris de SAHEL, Claude (éd.), *La tolérance : pour un humanisme bérélique*, Paris, Autrement, 1991, p.140-159.
- BRUS, Günter, «Bemerkungen zum "Wiener Spaziergang" », dans le portfolio *Wiener Spaziergang*, édité par les galeries Heike Kurze et Krinzinger, Vienne, 1965.
- , *Aktionen 1964/65 fotografiert von S. Klein/Khasaq*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2005.
- CASEVITZ, Michel, «À la recherche du Kosmos», dans «Le monde», *Le temps de la réflexion*, vol.X, Paris, Gallimard, 1989, p.97-119.
- CASSIN, Barbara, *Aristote et le logos. Contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1997.
- CELANT, Germano, *Arte povera*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969.
- CHAMBRY, Émile, «Notice sur Ésope», dans ÉSOPE, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.IX-LIV.

- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Librairie Klincksieck, nouvelle édition, 2009 (1968-1980).
- DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, coll. L'écriture photographique, 2010.
- DETENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, «Le renard et le poulpe», dans *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1974, p.32-57, texte précédemment paru sous le titre «La mètis du renard et du poulpe», dans *Revue des Études Grecques*, tome 82, fascicule 391-393, juillet-décembre 1969, p. 291-317.
- , *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1974.
- , *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1979
- DETENNE, Marcel et SVENBRO, Jesper, «Les loups au festin ou la Cité impossible», dans DETENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre (éd.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1979, p.215-237.
- DEWALD, Christian (éd.), *Filmbimmel Österreich 071*, Wien, Verlag Filmarchiv Austria, 2007.
- DIDEROT, Denis, «Entretiens sur le fils naturel» (1757), dans *Œuvres*, tome IV, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 1131-1190.
- , «De la poésie dramatique» (1758), dans *Œuvres*, tome IV, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 1273-1363.
- , *Œuvres*, tome IV, «Esthétique et Théâtre», Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critique, 1992.
- DION CHRYSOTOME, *VIII^e Discours : Diogène ou De la Vertu*, dans PAQUET, Léonce (éd. et trad.), *Les cyniques grecs*, Ottawa, Les presses de l'université, 1988, p. 195-203.
- DRAGONETTI, Roger, *Aux frontières du langage poétique. Études sur Dante, Mallarmé, Valéry*, Gand, Romantica Gandensia, 1961.
- DUCAT, Jean, «Le mépris des Hilotes », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1974, 29^e année, n° 6, p.1451-1464.
- , *Les Hilotes*, Bulletin de correspondance hellénique, supplément XX, Athènes, École française d'Athènes, 1990.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Vve J. Renouard, 1862.
- DUVE, Thierry (de), «Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre», dans *Essais datés I*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p.159-205, repris de *Alternatives théâtrales*, 1981, n° 6-7.
- EISENSTEIN, Serguei M., «Le montage des attractions» (1923), traduction du russe par Sylviane Mossé, dans *Au-delà des étoiles*, *Œuvres*, tome I, Paris, U.G.E./Les cahiers du cinéma, 1974, p.115-121.
- ÉSOPE, «Les rats et les belettes», dans *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 104.
- , «Le rat des champs et le rat de ville», dans *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 107-108.
- , *Fables*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2^e édition, 1967 (1927).
- FALGUIÈRES, Patricia, «Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle», dans CRIQUI, Jean-Pierre (éd.), *Questions d'histoire de l'art*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p.54-80, publié dans une

- première version en anglais sous le titre «Playground», dans BLISTÈNE, Bernard et CHATEIGNÉ, Yann (éd.), *A theater without theater*, catalogue d'exposition, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2007, p. 28-34, puis, dans une version augmentée, dans *Les Cahiers du Mnam*, n° 101, automne 2007, p. 48-71.
- FIETZEK, Gerti, STEMMRICH, Gregor (éd.), *Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- FINLEY, Moses I., *Les anciens Grecs. Une introduction à leur vie et à leur pensée* (1963), traduction de l'anglais par Monique Alexandre, Paris, Librairie François Maspero, coll. Textes à l'appui, édition revue et corrigée, 1977 (1971).
- , «Entre l'esclavage et la liberté», dans *Économie et société en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La découverte, 1984 (1964), p. 172-194.
- , *Économie et société en Grèce ancienne*, traduction de l'anglais par Jeannie Carlier, Paris, Éditions La découverte, coll. Textes à l'appui, 1984.
- , *L'invention de la politique. Démocratie et politique en Grèce et dans la Rome républicaine*, traduction de l'anglais par Jeannie Carlier, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1985 (1983).
- FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (1980), traduction de l'américain par Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1990.
- , «De l'antithéâtralité», traduction de l'américain par Fabienne Durand-Bogaert dans FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduction de l'américain par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. Essais, 2007 (1998), p. 140-188.
- FRÜH, Eckart, «Terror und Selbstmord in Wien nach der Annexion Österreichs», dans KREISSLER, Felix (éd.), *Fünfzig Jahre danach – Der "Anschluss" von innen und aussen gesehen*, Beiträge zum Internationalen Symposium von Rouen (29 février au 4 mars 1988), Wien/Zürich, Europaverlag, 1989, p. 216-226, traduction de l'allemand par Armand Jacobovitch, «Terreur et suicide à Vienne après l'annexion de l'Autriche», dans KREISSLER, Félix (éd.), *L'Anschluss. Une affaire européenne*, Rouen, Centre d'études et de recherches autrichiennes, Publications de l'Université de Rouen n° 165, 1991, p. 87-95.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Librairie Hachette, 1975 (1934).
- GAUTHIER, Herrmann, RAYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien, *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008.
- GENET, Jean, «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes» dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 19-31.
- GINTZ, Claude (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979.
- GOULET-CAZÉ, Marie-Odile, *Les kynica du stoïcisme*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie, Heft 89, 2003.
- , «La contestation de la loi dans le cynisme ancien», dans M. Aouad (éd.), *Les doctrines de la loi dans la philosophie de langue arabe et leurs contextes grecs et musulmans*, Actes du colloque international, Villejuif, 12-13 juin 2007, Mélanges de l'Université Saint-Joseph, 61 (2008), 405-433.
- GREEN, Malcolm (éd. et trad.), *Brus, Muebl, Nitsch, Schwarzkogler. Writings of the Vienna Actionists*, London, Atlas Press, Atlas archive 7, Documents of the avant-garde, 1999.
- GREENBERG, Clement, «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, vol. 6, n° 5, 1939, p. 34-49, traduction de l'américain par Ann Hindry dans GREENBERG, Clement, *Art et culture*, Paris, Éditions Macula, 1988, p. 9-28.

- , *Art et culture. Essais critiques*, traduction de l'américain par Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, coll. Vues, 1988.
- , «Recentness of Sculpture», dans BATTCKOCK, Gregory (éd.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p.180-186, repris de *American Sculpture of the Sixties*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1967.
- GRIMM, Brüder, «Die Kinder zu Hamelin», dans *Deutsche Sagen*, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1816, p.330-333.
- HAMMONS, David, *Rousing the Rubble*, catalogue d'exposition, KISMARIC, Carole (éd.), New York, The Institute for Contemporary Art, P.S.1 Museum et Cambridge, Massachusetts/London, The MIT Press, 1991.
- HAMON, Christine, «Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre», dans BABLET, Denis (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité - L'âge d'homme, 1978, p.145-160.
- HEIDEGGER, Martin, «Logos» (1951), dans *Essais et conférences*, traduction de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, coll. Les Essais LXC, 1958, p.249-278.
- HEIN, Brigit, *Film im Underground*, Frankfurt-Berlin-Wien, Verlag Ullstein, 1971.
- HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice, VALLOS Fabien (éd.), *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008.
- HIRSCHHORN, Thomas, *Musée Précaire Albinet*, Yvane Chapuis (éd.), Paris, Éditions Xavier Barral et Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.
- , *Critical Laboratory, The Writings of Thomas Hirschhorn*, LEE, Lisa et FOSTER, Hal (éd.), Cambridge/London, The MIT Press, 2013.
- HIRSCHHORN, Thomas, RANCIÈRE, Jacques, «Entretien. Présupposition de l'égalité des intelligences et amour de l'infinitude de la pensée», dans *Opusculé 4, «Ce qui vient»*, JEUNE, Raphaële (éd.), Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, 2010.
- HORWATH, Alexander, PONGER, Lisl et SCHLEMMER, Gottfried (éd.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien, Wespennest, 1995.
- HOUNTOU, Julia, «Gina Pane ou l'art corporel d'une plasticienne», entretien avec Jaqueline Chaillet et Marcel Cohen, *Chimères*, 2006/3, n°62, p.27-45.
- HUGO, Victor, «Le Rhin», vol. I, «Lettre XX, De Lorch à Bingen», dans *Œuvres complètes*, Paris, Hetzel et Quantin, 1884, p.277-333.
- HUSSON, Suzanne, *La République de Diogène. Une cité en quête de nature*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, coll. Histoire des doctrines de l'antiquité classique, n°XL, 2011.
- Instructions pour les voyageurs et les employés dans les colonies sur la manière de recueillir de conserver et d'envoyer les objets d'histoire naturelle*, Administration du Muséum Impérial d'histoire naturelle (éd.), Paris, Imprimerie de Martinet, 5^e édition, 1860.
- JAHRAUS, Oliver, «L'actionniste viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art» dans WEIBEL, Peter (éd.), *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, traduction de l'allemand par Valentine Meunier et Céline Werner, Dijon, Les presses du réel, coll. Bibliothèque Art Action Pensée, 2011 (2009), p.68-83.
- JARRY, Alfred, «Questions de théâtre» (1897), dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p.416.

- JONES, Kellie, «The Structure of Myth and the Potency of Magic», dans HAMMONS, David, *Rousing the Rubble*, Cambridge, Massachusetts/London, The MIT Press, 1991, p. 15-37.
- JULIEN L'EMPEREUR, «Contre Héracléios le cynique», *Ceuvres complètes*, «Discours de Julien l'Empereur», tome II-1, texte et trad. G. Rochefort, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2^e tirage, 2003, p. 43-90.
- JULLIEN, Claude-François, «Théologie de la libération et *Realpolitik*», *Politique étrangère*, n° 4, 1984, 49^e année, p. 893-905.
- KAPROW, Allan (éd.), *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1965.
- KEATON, Buster with SAMUELS, Charles, *My Wonderful World of Slapstick*, Boston, Da Capo Press, réimpression, 1982, traduction de l'américain par Michel Lebrun, *La mécanique du rire. Autobiographie d'un génie comique*, Nantes, Capricci, coll. La première collection, réédition, 2014 (1984).
- KRÀL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 2^e édition, 2007 (1984).
- KREN, Kurt, *Film Photography Viennese Actionism*, Wien, Galerie Julius Hummel, 1998.
- LACOURBE, Roland, *Laurel et Hardy ou l'enfance de l'art*, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 2^e édition, 1989 (1975).
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, GOULET-CAZÉ, Marie-Odile (dir.), Paris, Le livre de poche, coll. La Pochothèque, 2^e édition revue et corrigée, 1999.
- , *Vitae philosophorum*, 2 vol., LONG, H. S. (éd.), Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, 1964.
- LANZA, Diego, *Lingua e discorso nell' Atene delle professioni*, Naples, Liguori, 1979.
- LE GALL, Guillaume, «De l'objectivité du détail au montage» dans *Balthazard Burckardt. Reconnaissances 1969-2007*, catalogue d'exposition, JAVAULT, Patrick et ENCKELL JULLIARD, Julie (dir.), Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2008, p. 25-33.
- LIPPARD, Lucy R. (éd.), *Six Years : The dematerialization of the art object*, London, Studio Vista, 1973.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol., Paris, Librairie Hachette, 1873-1874.
- LUC, Virginie, *Art à mort*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2002.
- MAGNIN, Victor et LACROIX, Maurice, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Belin, 2002.
- MCCARTHY, Paul, *Paul McCarthy, Videos 1970-1997*, catalogue d'exposition, DZIEWIOR, Ylmaz (éd.), Hamburg, Kunstverein/Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003.
- , «Paul McCarthy by Benjamin Weissman», WEISSMAN, Benjamin, *Bomb*, n° 84, été 2003, consulté en ligne le 22.02.2016 : <http://bombmagazine.org/article/2564/paul-mccarthy>
- , «Interview : Paul McCarthy», TOVBORG, Alexander, mise en ligne le 13.02.2007, consulté le 16.04.2008 : http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_paul_mccarthy/
- , *Piccadilly Circus/Bunker Basement*, 2 volumes, Göttingen, Steidle/Zürich-London, Hauser & Wirth, 2009.
- MCCARTHY, Paul et MCCARTHY, Damon, *Rebel Dabble Babble*, Zürich, JRP/Ringier, 2013.
- MENDES BÜRG, Bernhard (éd.), *Arte Povera, der grosse Aufbruch*, Ostfildern, Hatje Cantz et Basel, Kunstmuseum, 2012.
- MEYER, Ursula, *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972.
- MICHAUD, Philippe-Alain et RIBADEAU DUMAS, Isabelle (éd.), *L'horreur comique. Esthétique du slapstick*,

- Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- MINDER, Nicole (éd.), *Picasso les «347»*, catalogue d'exposition, Vevey, Cabinet cantonal des estampes et Paris, Somogy Éditions d'art, 2001.
- MITCHELL, Glenn, *A-Z of silent film comedy. An illustrated companion*, London, Batsford, 1998.
- MORRIS, Robert, «Notes on Sculpture», *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris*, Cambridge, London, The MIT Press, coll. An October Book, et New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p.1-39, textes repris de «Notes on Sculpture», dans *Artforum*, vol.4, n°6, février 1966; «Notes on Sculpture, Part II», dans *Artforum*, vol.5, n°2, octobre 1966; «Notes on Sculpture, Part III : Notes and Non Sequiturs», dans *Artforum*, vol.5, n°10, juin 1967; traduction de l'américain des deux premières parties par Claude Gintz dans GINTZ, Claude (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p.84-92.
- MUEHL, Otto, «Der M Apparat», dans FROHNER, Adolf, MUEHL, Otto et NITSCH, Hermann (éd.), *Die Blutorgel*, Wien, édité à compte d'auteur, 1962. Traduction française dans MUEHL, Otto, *Lettres à Erika*, ROUSSEL, Danièle (éd.), Dijon, Les presses du réel, 2004, p.274-276.
- , «Das Intrem», dans MUEHL, Otto et NITSCH, Hermann (éd.), *Fest des psycho-physischen Naturalismus*, Wien, publié à compte d'auteur, 1963. Traduction anglaise dans GREEN, Malcolm (éd. et trad.), *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler. Writings of the Vienna Actionists*, London, Atlas Press, 1999, p.82.
- , *Materialaktion. Stilleben. Papa und Mama. Leda mit dem Schwan*, Wien, publié à compte d'auteur, 1964.
- , «Materialaktion», publié pour la première fois dans le numéro spécial du journal *Le Marais*, Wien, Galerie Junge Generation, juin 1965.
- , «Film & Materialaktion», 1968, reproduit en fac-similé dans HEIN, Brigit, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt-Berlin-Wien, Verlag Ullstein, 1971, p.171-172.
- , *ZOCK, Aspekte einer Totalrevolution*, Wien, Zock-Press, 2^e édition, 1968 (1967).
- , *Mama & Papa. Materialaktion 63-69*, Frankfurt/M., Kohlkunstverlag, s.d. [1969].
- , *O Tannebaum. Dokumentation über Otto Muehls Materialaktion in der SHFBK Braunschweig und deren Folgen*, ASTA (éd.), Braunschweig, 1970.
- , *Weg aus der Sumpf*, Nürnberg, AA Verlag, 1977, traduction de l'allemand par Françoise Hirz, *Sortir du borbier*, Dijon, Les presses du réel, coll. Relectures, 2001.
- , *Lettres à Erika*, ROUSSEL, Danièle (éd.), traduction de l'allemand par Françoise Hirz, Dijon, Les presses du réel, coll. Domaine Otto Muehl, 2004 [ces lettres sont encore inédites dans leur langue d'origine].
- , *Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktionen Utopie Malerei 1960-2004*, catalogue d'exposition, NOE-VER, Peter (éd.), Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.
- MUEHL, Otto et NITSCH, Hermann (éd.), *Fest des psycho-physischen Naturalismus*, Wien, publié à compte d'auteur, 1963.
- NATLACEN, Christina, *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Nr.75, 2010.
- NOVARINA, Valère, *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
- OLENDER, Maurice, «Priape à tort et de travers», dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°43, 1991, p.59-82.

- PAQUET, Léonce, *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Ottawa, Les presses de l'Université, coll. Philosophica, n° 35, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, 1988 (1975).
- PENONE, Giuseppe, *Giuseppe Penone*, catalogue d'exposition, PETERS, Hans Albert (éd.), Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1978.
- , *Giuseppe Penone. Creuser la mémoire de la boue (Exercice de sculpture)*, catalogue d'exposition, BUSINE Laurent (éd.), Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1986.
- PERREAULT, John, «Art : Only a Dummy», *Village Voice*, 14 mai, 1970, p. 16 et 18.
- PLATON, «La République», traduction d'Émile Chambry dans *Œuvres complètes*, VI et VII (2 vol.), Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2002 (1932) et 2002, 2008 (1931, 1934).
- , «Les Lois», dans *Œuvres complètes*, tome II, traduction de Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 2007 (1950), p. 635-1131.
- , «Les Lois» dans *Œuvres complètes*, tome XI, 2 vol., traduction d'Edouard des Places; tome XII, 2 vol., traduction d'Auguste Diès, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2006, 2008 (1951) et 2007 (1956).
- PLUTARQUE, «La vie de Marius», dans *Vies*, tome VI, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», coll. CUF, 2^e tirage, 2003 (1971), p. x-x.
- , «Sur l'usage des viandes», traduction du grec de Dominique Ricard, dans *Œuvres morales*, tome IV, Paris, Lefèvre, 1844, p. 563-577.
- QUETELET, Adolphe, *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou essai de physique sociale*, Paris, Bachelier Imprimeur-libraire, 1835, traduction anglaise avec une préface inédite, *A Treatise on Man and the Development of his Faculties*, Edinburgh, William and Robert Chambers, 1842.
- , *Anthropométrie ou mesure des différentes facultés de l'homme*, Bruxelles, C. Miuquardt, 1871.
- RABELAIS, François, «Gargantua», dans *Œuvres complètes*, texte établi par Jacques Boulenger, édition revue par Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978 (1955).
- RAINER, Arnulf, «Malerei, um die Malerei zu verlassen», dans *TRR*, catalogue d'exposition, Francfort, Galerie Franck et Vienne, Art-Club, 1952.
- , *Zeichnungen 1947-51*, catalogue d'exposition, Wien, Galerie Ariadne, 1969.
- , *Faces Farces 1965-1969*, catalogue d'exposition, München, Galerie van de Loo, 1970.
- , *Faces Farces*, catalogue d'exposition, Wien/Köln, Galerie Ariadne, 1971.
- , *Facefarcas, Bodyposes 1968-1975*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Stadler, 1975.
- , *Hirndrang*, BREICHA, Otto (éd.), Salzburg, Verlag der Galerie Welz, 1980.
- , *Primaten. Portraits, Persiflagen, Paraphrasen, Parallelen*, catalogue d'exposition, Bielefeld. Karl Kerber Verlag, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983.
- , *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1995.
- , *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , «Le spectateur émancipé», dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 7-29.
- , «Les paradoxes de l'art politique», dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 56-92.
- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- , «Ce que "médium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie», dans DÉOTTE, Jean-Louis (éd.),

- Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2008, p. 23-36.
- , *Béla Tarr, le temps d'après*, Nantes, Capricci, coll. Actualité critique, n° 6, 2011.
- RÉMY, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 2004 (1962).
- RENAULT, Philippe, «À propos de la fable grecque» dans RENAULT, Philippe, *Ésopica. Les fables grecques et latines*, Genève, Éditions de l'Arbre d'Or, 2003, p. 4-21.
- ROELSTRAETE, Dieter, *Richard Long. A Line Made by Walking*, Londres, Afterall Books, «One Work» Series Editor, 2010.
- ROMBI, Georges et DELEULE, Didier (éd. et trad.), *Les cyniques grecs. Lettres de Diogène et Cratès*, Arles, Actes sud, coll. Babel, Les philosophiques, n° 357, 1998.
- ROUSSEL, Danièle, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1995, traduction de l'allemand par Nicole Thiers, *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Dijon, Les presses du réel, coll. Domaine Otto Muehl, 2008.
- RUGOFF, Ralph, «Raw Footage», dans MCCARTHY, Paul, *Piccadilly Circus*, Göttingen, Steidle / Zürich-London, Hauser & Wirth, 2009, p. 167-176.
- SADE, D.A.F. (de), *Lettres à sa femme*, choix et préface de BUFFAT, Marc, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2007.
- SCHUEGL, Hans, *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien, PVS Verleger, 1996.
- , «Muehls Filme», dans DEWALD, Christian (éd.), *Filmbimmel Österreich 071*, Wien, Verlag Filmarchiv Austria, 2007, p. 3-10.
- SCHIMMEL, Paul (éd.), *Destroy the picture : painting the void, 1949-1962*, catalogue d'exposition, New York, Skira Rizzoli et Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2012.
- SCHRÖDER, Johannes Lothar, «Bossy Burger», dans *Paul McCarthy, Videos 1970-1997*, catalogue d'exposition, DZIEWIOR, Ylmaz (éd.), Hamburg, Kunstverein / Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, p. 118-125.
- SCHWARZ, Dieter, «Learn to read art. Die Bücher von Lawrence Weiner», dans *Lawrence Weiner, Books 1968-1989, catalogue raisonné*, SCHWARZ, Dieter (éd.), Köln, Buchhandlung Walter König et Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1989.
- SEKULA, Allan, «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, Vol. 41, N° 1, été 1981, p. 15-25, traduction de l'américain par Marie Muracciole, «Trafics dans la photographie» dans SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. Écrits d'artiste, 2013, p. 181-220.
- , «The Body and the Archive», *October*, vol. 39, hiver 1986, p. 3-64, traduction de l'américain par Madeleine Aktypi et Marie Muracciole, «Le corps de l'archive», dans SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. Écrits d'artiste, 2013, p. 227-297.
- SIEGELAUB, Seth (éd.), *Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, catalogue d'exposition, New York, édition à compte d'auteur, 1969.
- TOVBORG, Alexander, «Interview : Paul McCarthy», mise en ligne le 13.02.2007, consulté le 16.04.2008 : http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_paul_mccarthy/
- TRETIKOV, Serge, «Entends-tu Moscou?» (1923), traduction du russe par Alain-Alexis Barsacq dans TRETIKOV, Serge, *Hurle, Chine! et autres pièces*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. Théâtre années vingt, 1982, p. 145-160.
- , «Le théâtre des attractions» (1924), traduction du russe par Blanche Grinbaum dans *Action poétique*, n° 59, septembre 1974, p. 301-305.

- TSCHERKASSKY, Peter, «Die gefügte Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme» dans HORWATH, Alexander, PONGER, Lisl, SCHLEMMER Gottfried (éd.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien, Wespennest, 1995, p.113-122.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre, «L'union avec Mêtis et la royauté du ciel», dans DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1974, p.115-121, texte repris de *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri-Charles Puech*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p.101-116.
- , «Entre la honte et la gloire : l'identité du jeune Spartiate», dans *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1989, p.173-209, texte précédemment publié sous le titre «Une divinité des marges : Artémis Orthia», dans «Recherches sur les cultes grecs et l'Occident (2)», *Cahiers du centre Jean Bérard*, n°9, Naples, Institut français de Naples, 1984, p.13-27, puis sous le titre «Entre la honte et la gloire», *Mêtis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien*, vol. II, n° 2, 1987, p.269-298.
- VERNANT, Jean-Pierre (dir.), *L'homme grec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'univers historique, 1993.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», dans *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.151-174, texte repris et remanié de *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 23^e année, n° 3, 1968, p.947-964.
- , «Les esclaves grecs étaient-ils une classe?», dans *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.211-221, texte repris et remanié de *Raison présente*, n°6, 1968, p.103-108.
- , «Une civilisation de la parole politique», dans *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.25.
- , «Une civilisation de la parole politique», dans *Encyclopaedia Universalis*, tome VII, Paris, 1970, p.1009-1018, texte repris en introduction dans *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.21-35.
- , «Le cru, l'enfant grec et le cuit», dans *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p.177-207, texte repris et remanié de LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir.), *Faire de l'histoire*, vol. III, Paris, Gallimard, 1974, p.137-168.
- , *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui, 1991 (1981).
- WEIBEL, Peter (éd.), *die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen*, Wien/New York, Springer, 1997.
- WEINER, Lawrence, entretien avec Lynn Gumpert dans *Early Work : Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, catalogue d'exposition, GUMPERT, Lynn, RIFKIN, Ned et TUCKER, Marcia (éd.), New York, The New Museum, 1982, p.45-55, repris dans FIETZEK, Gerti, STEMMRICH, Gregor (éd.), *Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004, p.119-129.
- , *Lawrence Weiner, Books 1968-1989, catalogue raisonné*, SCHWARZ, Dieter (éd.), Köln, Buchhandlung Walter König et Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1989.
- , *Specific & General Works*, traduction française de Jean-Marc Poinot, Lyon, Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1993.
- , *AS FAR AS THE EYE CAN SEE*, catalogue d'exposition, MARK, Lisa Gabrielle (dir.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art/New York, Whitney Museum of American Art, 2007.

WEISSMAN, Benjamin, «Paul McCarthy by Benjamin Weissman», *Bomb*, n°84, été 2003, consulté en ligne le 22.02.2016 : <http://bombmagazine.org/article/2564/paul-mccarthy>

Index des notions

CYNISME

- l'identification ironique à l'incompétence : 34-35, 39, 44.
- le raccourci ou la voie courte de la subjectivation : 35, 41, 109-110, 255, 264.
- l'imitation cynique comme hypertrophie de la représentation : 36, 38-39, 41, 43, 64-67, 86, 90, 101, 109, 130, 157-158, 194, 215, 220-221, 253-254, 263-264.
- l'ironie imitative du — : 36, 38, 57, 59, 64-67, 86, 88, 90, 104, 157, 169, 213, 218, 220-221, 254, 256, 264-265.
- le silence "parlant" du — : 38, 54, 58, 133-134, 141, 161-162, 165, 173-174, 183, 187, 194, 199, 209, 218, 256.
- l'anecdote cynique et la refiguration des actes : 39, 83, 210, 264.
- la dénaturalisation ironique de l'exclusion : 41-42.
- la dénaturalisation de la solidarité figurative et représentative : 43, 63, 66, 69, 87, 96, 133, 158, 161, 188, 212-213, 239.
- la falsification de la monnaie : 44-45, 255.
- le sujet falsifié en non-sujet : 44, 59, 65, 264-265.
- — et occasion (*kairos*) : 65, 86, 88, 90, 139-141, 158-159, 171-172, 191, 197, 199, 209-210, 259, 264-265.
- la béance ouverte sur la ligne de partage du figuratif et du représentatif ou des propriétés : 65, 167, 171-172, 182-183, 194, 199, 209, 256, 266.
- l'indétermination des actes cyniques : 65, 209, 217.
- le — et la désagrégation du public de la solidarité figurative et représentative : 66, 86.
- la subjectivation cynique comme topos de la désagrégation/désolidarisation du partage inégalitaire : 67, 133, 194, 212-213.

- le grand nombre "cynique" : 67, 169, 171-173, 255.
- l'anti-théâtralité du spectacle des actes cyniques : 69.
- l'acte indifférent à son commentaire, à sa documentation : 85-86, 90.
- l'indifférence cynique (*adiaphora*) : 86-87, 264.
- l'indifférence au partage solidaire du figuratif et du représentatif : 87, 165, 172.
- l'immanence spectaculaire du — : 101, 130.
- la fiction de l'espacement du partage des propres : 133, 140-141, 164, 173.
- la malpropreté des savoir-faire : 140-141, 162, 167, 173, 187.
- le dérèglement ou la destruction des savoir-faire : 158, 161-162, 187.
- l'entrelacement, le tressage des savoir-faire et des pratiques : 166-167, 169, 171-173, 183, 191, 209.
- le désir ou la génération du grand nombre : 169, 172, 173, 183, 199, 239, 241-242.
- — et crise (*krisis*) : 183-184, 187, 190-191, 209.
- le multiple cynique : 263-265.
- les actes comme démultiplication des excès de l'exclusion : 263-265.

ESPACE COMMUN

- l'— comme lieu de figuration. Voir : *FIGURER*, *FIGURATION*, *FIGURATIF*.
- *polis*, police, policier : 21, 23, 30, 33, 35-40, 49, 54, 57, 65-67, 69, 85, 165, 182, 187, 212-213, 250, 254-256.
- peuple (*dêmos*) : 21-24, 238, 252-255, 257, 259, 260-261.
- multitude : 24, 235, 261-262.
- la solidarisation de la figuration et de la représentation : 40-43, 52-54, 56-59, 64, 90, 93-94, 97, 133, 257.

- l'— comme régime amnésique de la représentation archaïque : 52-54, 57, 157.
- l'espace "naturel" du commun : 52, 139, 257.
- la naturalisation de la figuration et de la représentation : 54, 59, 65, 161.
- le public agrégé à la solidarité figurative et représentative : 65-66.
- l'— comme partage des propriétés : 133, 162, 164.
- les activités, les pratiques, au principe du partage de l'— : 139-140, 161.
- la crainte du nombre : 221, 231-232, 235, 237, 238-239, 252-254, 257-260, 262.
- le populisme comme affect de la figuration : 253-254, 257-260.
- le populisme et la division du peuple : 253.

EXCÈS (*hyperbolê*). Voir aussi : CYNISME, REPRÉSENTATION.

- le nombre démesuré/démultiplié : 238-239, 241-242, 255-261.
- le multiple et la désolidarisation du figuratif et du représentatif : 239.
- l'— comme destruction de la finalité représentative : 241.
- les — du sentir (*aisthêsis*, *phantasia*, *logos*) : 248-252.
- l'— du pathos populiste : 253-254, 257-260, 262.
- l'— comme principe négatif de la figuration : 257-258.
- la méconnaissance nécessaire du nombre ou le méconnu : 258-261.
- l'excès "déchargé" : 265-266.

FIGURER, FIGURATION, FIGURATIF

- l'impossibilité figurative : 29-35, 39, 49-50, 54, 58-59, 62-66, 83, 85, 90-91, 97, 100-101, 108.
- figurer dans l'espace commun : 30, 33-37, 40, 42-43, 50-54, 91, 253-258.
- la — comique de l'exclusion : 32-35, 57.
- vertu figurative et imitation trompeuse : 43-44.
- l'art de la persuasion figurative (*kosmêtikê*) : 51-52.
- la parole, le récit, le commentaire comme déplacement figuratif des actes : 83-85, 90.

- la leçon figurative du document : 89-90, 97, 100, 104.
- la figuration comme principe négatif : 257-258, 260, 262, 264-266.
- la figuration positive du principe égalitaire : 262.

REPRÉSENTATION

- la — comique de l'exclusion : 32-35, 57.
- la — comme exclusion de l'espace commun : 32-36, 40-41, 86, 91-92, 95, 101, 130, 164, 231, 253, 256-257.
- l'excès imitatif de la — : 32, 65, 86, 235, 255-256, 263-264.
- la — de l'incompétence "naturelle" de l'exclu : 32-36, 67, 87, 165, 192, 263.
- la — pédagogique de l'exclusion : 34-35, 37-38, 91-92.
- la — hypertrophiée de l'exclusion : 37-39, 109.
- la — comme *archê* de la figuration : 40-41, 43, 57, 105, 133-134, 161, 213, 220-221, 253, 260.
- la — comme déqualification du sujet : 161, 234.

SPECTACLE, SPECTACULAIRE

- le désaccord du spectacle (*opsis*) et de son ordonnance (*kosmos*) : 49-50, 54, 57-59, 62-63, 65, 89, 190.
- la majoration "cosmétique" du spectacle : 50-52, 60-62, 85, 89, 91, 93-95, 158, 170.
- la précarisation du rapport du spectacle à son ordonnance : 55-60, 61-63.
- l'indifférence au résultat spectaculaire : 58, 69.
- le spectacle déplacé sur la ligne de partage de la figuration et de la représentation : 61.
- le spectacle et son occasion opportune (*kairos*) : 62-63, 85, 88.
- le silence spectaculaire : 63, 130-131.
- le spectacle désagrégé de la "présence" du public : 69, 89.
- la dissolution du spectacle et sa reprise documentaire : 84-86, 88-89, 101.
- le spectacle de la violence du geste (*slapstick*) : 167, 171, 183, 195.
- le spectacle muet : 168.

SUBJECTIVATION, SUBJECTIVITÉ, SUJET

- la subjectivation du peuple : 21-24.
- subjectivation et transcendance : 22-24, 242, 262.
- la subjectivation comme sortie/désolidarisation de l'opposition figuration/représentation : 35-36, 44, 49, 54, 59, 86, 90, 157, 254, 263, 266.
Voir aussi : CYNISME.
- subjectivation et grand nombre : 213-214, 218.
- les ruses ou les feintes du non-sujet : 233, 252, 264.
- le processus de subjectivation cynique : 260, 262-265.
- subjectivation de la multitude : 261.
- la différence subjective produite par l'imitation cynique : 263-264.
- la subjectivation comme indifférence à la production du sujet : 264-265.
- la décharge du sujet : 265-266.

Index des noms propres

A

ABRAMOVIC, Marina : 67-68, 174, 211-213, 220
ACCONCI, Vito : 66, 74, 87-89, 101, 171, 278-279
ALBERTI, Leon Battista : 135
ALÿS, Francis : 212-213
AMIARD-CHEVREL, Claudine : 192
ANELLI, Marco : 68
ANSELMO, Giovanni : 61-62
ANTOINE, Jean-Philippe : 97
APOLLODORE : 42
ARBUS, Diane : 94-95
ARISTOPHANE : 232
ARISTOTE : 44, 49-50, 189, 210, 248-252
ARTAUD, Antonin : 67, 74

B

BADURA-TRISKA, Eva : 9, 247
BALCK, William : 89
BALIBAR, Étienne : 235, 253
BANU, Georges : 158
BARBERO, Lucas Massimo : 31
BARTHES, Roland : 74, 95
BAUER, Otmar : 64, 247
BÉGOC, Janig : 110
BENJAMIN, Walter : 55, 93-94, 217
BERCHTOLD, Jacques : 231
BERGER, Joe (Alfred Berger) : 159
BEUYS, Joseph : 55
BEY, Dawoud : 84-85
BIEL, Michael von : 180
BLANCHOT, Maurice : 51, 241
BLISTÈNE, Bernard : 56
BORGEAUD, Pierre : 232
BORREIL, Jean : 133

BOULOGNE, Guillaume Duchenne de : 96
BOULOUCHE, Nathalie : 110
BRECHT, Bertold : 67, 208, 220
BRUS, Günter : 15, 29-30, 39, 49, 64, 103-105, 131, 181, 187, 209, 247-248, 271-273
BURCKARDT, Balthasar : 94-95
BURDEN, Chris : 74
BURRI, Alberto : 131
BURROUGHS, William S. : 258
BUSH, Georges : 214, 216-217

C

CADMOS : 42
CAGE, John : 180
CASEVITZ, Michel : 50, 52-53
CASSIN, Barbara : 248
CHAILLET, Jacqueline : 195
CHANTRAINE, Pierre : 52, 251-252
CHAPLIN, Charlie : 169, 183
CLOUZOT, Henri-Georges : 187
COHEN, Marcel : 195
COLLINS, Jen : 214
CRATÈS : 22, 35, 64-65, 86, 209-210, 213
CUAUHTÉMOC, Medina : 213

D

DANTE ALIGHIERI : 138, 237
DELPEUX, Sophie : 109-110
DEMMENI, Jean : 91
DETIENNE, Marcel : 42-43, 164
DIDEROT, Denis : 51, 71-73
DIDI-HUBERMAN, Georges : 71, 73
DIOGÈNE de Sinope : 5, 7, 22, 30-32, 34-36, 38-39, 41, 43-44, 49, 54, 57, 63-65, 83-84, 161-162, 213,

- 221, 255-256
DION CHRYSOTOME : 63
DOUGLAS, Michael : 163
DRAGONETTI, Roger : 237
DUCAT, Jean : 31, 33
DUCHAMP, Marcel : 31
DUMONT, Margaret : 208
DÜRER, Albrecht : 70
DUVE, Thierry de : 74
- E
ÉGIPAN : 42
EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch : 188-189, 191
ELISABETH (Queen Elisabeth) : 214
ESFANDIARI BAKHTIARI, Soraya : 207
ÉSOPE : 164, 231-234, 236, 238
EYCK, Jan van : 134-135
- F
FALGUIÈRES, Patricia : 56, 74
FIBONACCI, Leonardo : 106
FINLEY, Moses I. : 34, 232, 234
FLUGER, Peter C. : 185
FONTANA, Lucio : 131
FRIED, Michael : 69, 71-73
FROHNER, Adolf : 131, 182
FRÜH, Eckart : 32
FUCHS, Ernst : 129
- G
GENET, Jean : 21-23, 136-137
GERIG, Karen N. : 15, 60, 275, 277-278
GHIRLANDAIO, Domenico : 135
GINGERAS, Alison : 56
GIOTTO DI BONDONE : 135
GOULET-CAZÉ, Marie-Odile : 83, 87
GREENBERG, Clement : 71, 73
GRIMM, Wilhelm Carl et Jacob : 237-239
GUMPERT, Lynn : 98-99
- H
HAMMONS, David : 58-59, 84-87, 101
HAMON, Christine : 191
HARDY, Oliver : 50, 168, 197-198
HEIDEGGER, Martin : 251
HEIN, Brigit : 106
HÉRACLÈS : 63
HÉRACLITE : 251
HERMÈS : 42
HIRSCHHORN, Thomas : 55-57
HOFFENREICH, Ludwig : 30, 39, 102-104, 183, 273-274
HOLZBAUER, Ursula (Ulla) : 14, 104, 110, 207-211, 215
HOUNTOU, Julia : 195
HUEBLER, Douglas : 99-100
HUGO, Victor : 237-238, 259-260
HUSSON, Suzanne : 41
- I
ICHIYANAGI, Toshi : 180
INGRES, Jean-Auguste-Dominique : 138
- J
JARRY, Alfred : 193
JONES, Kellie : 58
JULIEN L'EMPEREUR : 87, 233
JULLIEN, Claude-François : 138
- K
KANDUTSCH, Kazu : 247
KAPROW, Alan : 97-98
KEATON, Buster : 169
KELLEY, Mike : 74, 96-97
KHASAQ (Siegfried Klein) : 102-104
KLEIN, Yves : 131
KLOCKER, Hubert : 9, 247
KOECK, Hanel : 247
KOUNELLIS, Jannis : 31, 60
KRÀL, Petr : 167-168, 171, 180, 198
KREISSLER, Félix : 32
KREN, Kurt : 105-106, 108, 110, 215

KUBELKA, Peter : 105, 107, 185

L

LACOURBE, Roland : 168, 197-198

LADEN, Oussama ben : 214, 216

LAËRCE, Diogène : 22, 38, 44, 64, 83, 162

LANZA, Diego : 34

LASSNIG, Maria : 129

LAUREL, Stan : 168, 197-198

LÉDA : 106, 139, 159, 163, 195-196, 208-209

Le GALL, Guillaume : 95

LIPPARD, Lucy : 98

LITTRÉ, Émile : 49

LLOYD, Harold : 197-198

LOGOTHETIS, Anestis : 181

LONG, Richard : 84-85

LUC, Virginie : 240

M

MANZONI, Piero : 131

MARTIAL : 135

MARX, Groucho : 208

MCCARTHY, Paul : 74, 90, 169-171, 187-188, 191,
214-217, 220

MÉLIÈS, Georges : 188

MÈTIS : 42

MÉTROCLÈS : 22, 35, 64, 209-210, 213

MEYER, Ursula : 99

MICHAUD, Philippe-Alain : 195

MILLARES, Manolo : 131

MILLAUTZ, Manuel :

MINDER, Nicole : 138

MITCHELL, Glenn : 168

MONET, Auguste : 70

MORRIS, Robert : 62, 69-70

MUEHL, Otto : 9, 17, 30, 60, 64, 95, 101-106, 108-
110, 131-132, 137, 139-140, 157-159, 163, 167,
180-183, 185, 189, 191, 193, 195-196, 199, 208-
210, 214, 219-220, 240, 247, 251, 273-274

N

NADAR : 95

NATLACEN, Christina : 130

NAUMAN, Bruce : 74

NELSON, Jennifer : 214

NEUMAN, Alfred E. : 170

NITSCH, Hermann : 104, 132, 182, 209

NONNOS : 42

O

OLENDER, Maurice : 182

ONO, Yoko : 211-213

OPPENHEIM, Dennis : 74, 87, 89, 101, 108, 171

OPPIEN : 42

P

PAN : 42

PANE, Gina : 195, 220

PENONE, Giuseppe : 60, 275-278

PERREAULT, John : 15, 87, 278-280

PICASSO, Pablo : 137-140, 187

PLATON : 22, 30-31, 33-34, 38, 43-44, 52, 72, 83, 92,
136, 140, 192-193, 252-253, 255

PLUTARQUE : 161-162, 236

POLA, Francesca : 31

PONGER, Lisa : 106

POUSSIN, Nicolas : 51

Q

QUETELET, Adolph : 91-93

R

RABELAIS, François : 235-236

RAINER, Arnulf : 129-131

RANCIÈRE, Jacques : 34-36, 40-41, 43, 53, 56-57, 62,
67, 69, 73, 92, 140, 191-192, 212, 249-250, 263

RAUSCHENBERG, Robert : 131

RAY, Nicolas : 170

REMBRANDT VAN RIJN : 21-23, 136-137

RÉMY, Tristan : 184

RENAULT, Philippe : 233

RIBADEAU DUMAS, Isabelle : 195

RIGAUD, Hyacinthe : 50

RING, Melinda : 214

ROELSTRAETE, Dieter : 85

ROLIN, Nicolas (Chancelier) : 134

ROTH, Dieter : 157

ROUNKLE, Ann-Marie : 214

ROUSSEL, Danièle : 9, 53, 64, 247

RUGOFF, Ralph : 214, 216-217

S

SADE, Donatien Alphonse François de : 181, 265

SCARPITTA, Salvatore : 131-132

SCHEUGL, Hans : 105, 185

SCHIMMEL, Paul : 131

SCHLEMMER, Gottfried : 105

SCHMIDT, Uve : 65

SCHWARZ, Dieter : 98

SCHWARZKOGLER, Rudolf : 30, 104, 199, 209, 274

SCHWERTSIK, Kurt : 180

SEKULA, Allan : 90, 93

SERRA, Richard : 84-85

SPINOZA, Baruch : 24, 235, 253, 262

STADLER, Andreas : 130, 247

STAININGER, Otto : 29, 271-272

STOCKER, Erica : 102, 132, 159, 163, 180-182

SVENBRO, Jesper : 164

T

TÀPIES, Antoni : 131

TARENTINO, Quentin : 231

TARR, Béla : 57

THÉOPHRASTE : 64

TODOROV, Tzvetan : 134-135

TORNABUONI, Giovanna : 135

TOURNACHON, Adrien : 95-96

TOVBORG, Alexander : 215

TRETIKOV, Serge : 188, 190-191

TYPHÉE : 42

U

ULAY : 68, 283

ULLA, voir HOLZBAUER, Ursula

V

VERNANT, Jean-Pierre : 33, 36-37, 42-43, 164, 232

VIDAL-NAQUET, Pierre : 37-38

VINCI, Leonardo da : 139, 208

W

WALTZ, Christoph : 231

WEIBEL, Peter : 180, 247

WEINER, Hannah : 87, 278-279

WEINER, Lawrence : 98-100, 108, 278-279

WEYDEN, Rogier van der : 134

WITKINS, Joel Peter : 94

WITZ, Konrad : 136

Z

ZABUNYAN, Elvan : 110

ZEUS : 42

Œuvres citées

- ABRAMOVIC, ULAY, *Relation in Movement*, 1977, performance, durée 16 heures, Paris, Biennale, Palais de Tokyo.
- ABRAMOVIC, Marina, *Rythm 0*, 1974, performance, durée 6 heures, Napoli, Studio Morra.
- , *Rythm 0*, 2014, installation, Tel Aviv, Museum of Art.
- , *Double Edge*, 1995, installation, Ittingen, Kunstmuseum.
- , *The Artist is Present*, 2010, performance, durée 700 heures, New York, Museum of Modern Art.
- ACCONCI, Vito, *Rubbing Piece*, 02.05.1970, performance, durée 1 heure, New York, Max's Kansas City Restaurant.
- , *Rubbing Piece*, date inconnue, 4 photographies, épreuve gélatino-argentique noir/blanc, 25.3 x 20.5 cm. Winterthur, Fotomuseum.
- , *Close*, 07.1970, performance, film Super 8 couleur, 3'.
- , *Trappings*, 14.10.1971, performance d'une heure réalisée dans les toilettes d'un bâtiment industriel à Mönchengladbach.
- , *Trappings*, 1987, trois panneaux, pastel gras, photographie noir/blanc collée sur carton, 192.5 x 200 cm (avec cadre). Regardée en ligne le 12.12.15 : http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/trappings-1987/
- ALÿS, Francis, *When Faith Moves Mountains*, 2002, action, film, Lima.
- ANSELMO, Giovanni, *Senza Titolo*, 1968, granit, laitue, fil de cuivre, sciure, 70 x 23 x 37 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.
- BRUS, Günter, *Ana*, novembre 1964, action, Vienne, appartement d'Otto Muehl, Obere Augartenstrasse.
- , *Wiener Spaziergang*, 05.07.1965, action, Vienne.
- , *Wiener Spaziergang*, 1965, film 8mm noir/blanc, muet, 1' 50", caméra Otto Muehl et Rudolph Schwarzkogler.
- , *Wiener Spaziergang*, 1989, portfolio de 16 photographies de L. Hoffenreich, tirage gélatino-argentique, 39.2 x 39.3 cm, édition à 35 exemplaires, Wien, Galerie Heike Kurze et Galerie Krinzinger.
- , *Selbstbemalung*, action, 6.07.1965, Vienne, Galerie Junge Generation.
- , *Sans titre*, 1966, encre sur papier, 125 x 89 cm. Graz, Neue Galerie.
- , *Körperanalyse*, film 16mm, noir/blanc, 2mn 2s, 1969, Berlin.
- BURRI, Alberto, *Sacco e oro*, 1953, sac de jute et or sur toile, 126 x 111 cm. Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.
- CAGE, John, *Atlas Eclipticalis With Winter Music*, 1961-1962, pièce pour orchestre.
- CHAPLIN, Charles, *The Kid*, 1921, film noir/blanc, 1h08, Los Angeles, Charles Chaplin Productions.
- CHAPLIN, Charles, *Limelight*, 1952, film noir/blanc, 2h17, Los Angeles, Celebrated Productions.
- CLOUZOT, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, film noir/blanc et couleur, 1h18, Filmsonor.

- DUCHAMP, Marcel, *Fontaine*, 1964 (1917), faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.
- , *Roue de bicyclette*, 1964 (1913), métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.
- EYCK, Jan (van), *L'adoration de l'agneau mystique*, retable, 1432, huile sur bois, 350 x 461 cm. Gand, cathédrale Saint-Bavon.
- , *Les fiancailles des Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82.2 x 60 cm. London, The National Gallery.
- , *La Vierge du chancelier Rolin*, huile sur bois, 66 x 62 cm, vers 1435. Paris, Musée du Louvre.
- GHIRLANDAIO, Domenico, *Portrait de Giovanna Tornabuoni*, 1488, tempera sur bois, 76 x 50 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.
- HAMMONS, David, *Pissed off*, 1981, performance, New York, Franklin Street.
- , *Shoe Tree*, 1981, installation, 25 paires de basket, New York, Franklin Street.
- , *Bliz-aard Ball Sale*, 1983, performance, tapis, boules de neige, New York, Cooper Square.
- HIRSCHHORN, Thomas, *Musée Précaire Albinet*, 2004, installation, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers.
- INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Raphaël et la Fornarina*, 1814, huile sur toile, 64.8 x 53.3 cm. Cambridge, Harvard Art Museums.
- , *Paolo et Francesca*, 1819, huile sur toile, 50 x 41 cm. Angers, Musée des Beaux-Arts.
- KOUNELLIS, Jannis, *Dodici Cavalli Vivi*, 01.1969, 12 chevaux, Roma, Galleria l'Attico (Via Beccaria).
- KREN, Kurt, *6/64 Mama und Papa*, 1964, film 16 mm, couleur, 3' 57", muet.
- KUBELKA, Peter, *Schwechater*, 1958, film 35 mm, noir/blanc, couleur, 1', sonorisé.
- LONG, Richard, *A Line Made By Walking*, 1967, Wiltshire, Angeterre. Epreuve gélatino-argentique noir/blanc 37.5 x 32.4 cm montée sur carton, texte manuscrit au crayon. London, Tate Britain.
- MCCARTHY, Paul, *Assortment (The trunks; Human objects)*, sculpture, 335.3 x 254 x 121.9 cm, six caisses contenant des accessoires de performances, objets humains, tabouret, sac plastique, table en bois et métal, 1973-1983.
- , *PROPO*, série de photographies, tirages cibachrome collés sur aluminium au format 183 x 122 cm, 1991-2012.
- , *Bossy Burger*, 1991, performance, vidéo couleur 59'08, installation, Los Angeles, Rosamund Felsen Gallery. St. Gallen, Sammlung Hauser & Wirth.
- , *Painter*, 1995, performance, vidéo couleur 50'01, installation, Los Angeles. Miami, Rubell Family.
- , *Picadilly Circus*, 2003, performance, vidéo, installation, London.
- , *Rebel Babble Dabble*, 2012, performance, vidéo, installation, Los Angeles.
- MÉLIÈS, Georges, *La source enchantée*, 1892, saynète magique, Paris, Théâtre Robert-Houdin, avec Jehanne d'Alcy. Photo de scène, tirage 21 x 15 cm. Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée.
- MUEHL, Otto, *Sans titre*, 1963, sable, plâtre, bas, émulsion sur toile, 77 x 72 x 10 cm. Minneapolis, Walker Art Center.
- , *Versumpfung einer Venus (Materialaktion Nr.1)*, septembre 1963, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Versumpfung einer Venus (Materialaktion Nr.2)*, novembre 1963, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.

- , *Klarsichtpackung (Materialaktion Nr.3a)*, 26.02.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Panierung eines weiblichen Gesäßes (Materialaktion Nr.3c)*, 26.02.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Kreuzigung eines männlichen Körpers (Materialaktion Nr.4)*, 03.03.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Verschnürung eines weiblichen Körpers (Materialaktion Nr.5)*, 10.04.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Destruktion eines weiblichen Körpers (Materialaktion Nr.6)*, 14.04.1964, Wien, Chatanooga.
- , *Nabelschnur, Darstellung einer Geburt (Materialaktion Nr.7)*, 16.05.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Stilleben mit einem weiblichen Kopf und einem Schweinkopf (Materialaktion Nr.8)*, juin 1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Stilleben mit einem weiblichen Kopf, einem männlichen Modell und einem Rinderkopf (Materialaktion Nr.9)*, 11.06.1964, Düsseldorf, Atelier Lauhus (Hofhaus).
- , *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf (Materialaktion Nr.10)*, 2.07.1964, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Mama und Papa (Materialaktion Nr.11)*, 04.08.1964, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Mama und Papa*, portfolio de 10 tirages photographiques au format 40 x 40 cm, édité en 12 exemplaires par les Archives Otto Muehl à Paris en 2007.
- , *Leda mit dem Schwan (Materialaktion Nr.12)*, 20.08.1964, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Luftballonkonzert (Materialaktion Nr.13)*, 9.10.1964, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Cosinus Alpha (Materialaktion Nr.14a)*, vers le 17.11.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Penisstilleben (Materialaktion Nr.14b)*, vers le 17.11.1964, Wien, appartement de l'artiste, Obere Augartenstrasse.
- , *Ob Tannenbaum (Materialaktion Nr.15)*, 19.12.1964, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Silberarsch (Materialaktion Nr.16)*, janvier-février 1965, Wien, cave de la Perinet.
- , *Bimmel Bammel (Materialaktion Nr.17)*, 6 et 13.03.1965, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Rumpsti Pumpsti (Materialaktion Nr.18)*, 8.05.1965, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Bodybuilding (Materialaktion Nr.19)*, 21.05.1965, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Turnstunde in Lebensmitteln (Materialaktion Nr.20)*, 24.06.1965, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Gehirnoperation (Materialaktion Nr.22)*, 03.09.1965, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Der Kopf (Materialaktion Nr.24)*, décembre 1965, Wien, cave de la Perinet.
- , *Das Ohr (Materialaktion Nr.25a)*, janvier 1966, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Waschschüssel (Materialaktion Nr.25b)*, janvier 1966, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Hinrichtung (Materialaktion Nr.25c)*, janvier 1966, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *St. Anna (Materialaktion Nr.27)*, mars 1966, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Aktionskonzert für Al Hansen*, 29.10.1966, action collective, Wien, Galerie nächst St. Stephan.
- , *Grimuid*, janvier à mars 1967, film 16 mm, noir/blanc, 5' 23", muet.
- , *Psycho-motorische Geräuschaktion*, 1967, action (avec le *Direct Art Group*), Wien, atelier d'Anestis

- Logothetis, film 16 mm, noir/blanc, 9', caméra Peter C. Fluger, post-sonorisé.
- , *Webrertüchtigung*, 23.06.1967, action (avec le *Direct Art Group*), Wien, cave de la Perinetgasse, film 16 mm, noir/blanc et couleur, 3' 48", caméra Peter C. Fluger, post-sonorisé.
- , *Pissaktion*, 1968, action, München, Ocam Studio.
- , *Apollo 10, Pissaktion*, 10.03.1969, Hamburg, Hamburger Filmschau.
- , *Apollo 11, Vaginaaktion*, début 1969, action collective, Wien, appartement de l'artiste, Praterstrasse.
- , *Scheiß-Kerl*, film 16 mm, couleur, 12', 19.10.1969, Frankfurt/M.
- , *Ob Tannebaum, frohe Weihnacht, Materialaktion*, 16.12.1969, Staatliche Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.
- , *Ob Sensibility*, été 1970, action collective, Wien, appartement de l'artiste, Praterstrasse.
- , *Manopsychotisches Ballett 1*, 08.11.1970, action collective, Köln, Kunstverein.
- , *Froschkönig*, 1984, peinture à l'huile, 160 x 120 cm. Wien, Sammlung Leopold.
- MUEHL, Otto et BRUS, Günter, *Vietnamparty*, 04.07.1966, Wien, cave de la Perinetgasse.
- MUEHL, Otto, BRUS, Günter, WIEBEL, Peter, WIENER, Oswald, *Kunst und Revolution*, 07.06.1968, action, Wien, Universität, Hörsaal 1.
- MUEHL, Otto et NITSCH, Hermann, *Die Blutorgel*, du 1.06. au 4.06.1962, Wien, cave de la Perinetgasse.
- , *Fest des psychophysischen Naturalismus*, 28.06.1963, Wien, cave de la Perinetgasse.
- ONO, Yoko, *Cut Piece*, performance : Kyoto, Yamaichi Hall et Sogetsu Art Center, 1964 ; New York, Carnegie Recital Hall, 1965 ; London, "Destruction in Art Symposium", 1966.
- OPPENHEIM, Dennis, *Reading position for second-degree burn*, 1970, performance, New York, Jones Beach.
- Epreuves gélatino-argentiques et texte dactylographié, 216 x 152.6 x 3.2 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.
- PANE, Gina, *Action Escalade non-anesthésiée*, 20.06.1971, action, Paris, atelier de l'artiste.
- , *Action Escalade non-anesthésiée*, date inconnue, panneau de photographies noir/blanc, bâti métallique en acier, 323 x 320 x 23 cm. Paris, Musée d'art moderne, Centre Pompidou.
- , *Death control*, performance, Galerie Diagramma, Foire de Bâle, 1974 et Galerie Stadler, Paris, 1975.
- PENONE, Giuseppe, *Patate*, 1977, cinq moulages en bronze, pommes de terre, dimensions variables. München, Sammlung Goetz.
- PICASSO, Pablo, *Raphaël et la Fornarina XVI : le Pape est toujours sur son pot, songeur (suite des «347»)*, Mougins, 4 septembre 1968, eau-forte, 148 x 209 mm.
- POUSSIN, Nicolas, *Le testament d'Eudamidas*, 1644-1648, huile sur toile, 125 x 153.9 x 5.8 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.
- RAINER, Arnulf, *Ohne Titel (Automatenportraits)*, tirage argentique, format inconnu, août 1969. Bochum, Galerie m Bochum.
- , *Sans titre*, 1969/74, pastel à l'huile sur épreuve gélatino-argentique, 58.4 x 48.3 cm. New York, The Museum of Modern Art.
- RAY, Nicolas, *Rebel with out a cause*, 1955, film couleur, 1h 56mn, Los Angeles, Warner Bros. Pictures, Inc.
- RIGAUD, Hyacinthe, *Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 276 x 174 cm. Versailles, Musée national du Château de Versailles.
- ROTH, Dieter, *Kleiner Sonnenuntergang*, 1970, tranche de saucisson sec, papier, plastique, scotch, 42.3 x 31.5 cm, multiple.

- SERRA, Richard, *T.W.U.*, 1980, sculpture monumentale en acier, hauteur 10.97 m, New York, Franklin Street.
- SCARPITTA, Salvatore, *Moby Dick*, 1958, tissu, bandes, bois, résine, peinture, 200 x 136 x 9 cm. New York, Whitney Museum of American Art.
- TARENTINO, Quentin, *Inglourious Basterds*, 2009, film couleur, 2h33, Allemagne, France.
- WEYDEN, Rogier (van der), *Saint Luc dessinant la Vierge*, huile et tempera sur bois, 137.5 x 110.8 cm, vers 1435-1440. Boston, Museum of Fine Arts.
- WITZ, Konrad, *Saint Christopher*, 1435-1445, technique mixte sur panneau de chêne, 101.5 x 81 cm. Basel, Kunstmuseum Basel.

Université PARIS 8 Vincennes – Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens
Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie

Doctorat en philosophie

Pascal ZOSS

II
L'IRONIE CYNIQUE
UNE SUBJECTIVATION SANS PARTAGE

LES NUMÉROS ET SAYNÈTES DE "MAMAN ET PAPA"
Étude préliminaire de la *Materialaktion* d'Otto Muehl

Thèse dirigée par Stéphane DOUAILLER
et soutenue le 26 juin 2017

Jury
Stéphane DOUAILLER (Paris 8)
Jacinto LAGEIRA (Paris I)
Anne SAUVAGNARGUES (Paris 10)
Patrick VAUDAY (Paris 8)

Table des matières

INTRODUCTION	315
NUMÉROS ET SAYNÈTES	327
I. Premières intentions, p.327 — II. Le décor de Maman et Papa, p.328 — III. Les commissions, p.330 — IV. Premières images, p.335 — V. Les débuts de Maman et Papa, p.345 — VI. Sans titre, p.363 — VII. Le biberon de Maman, p.367 — VIII. Le baiser à la tomate, p.375 — IX. Première interruption, p.389 — X. Procréation, p.399 — XI. Jardiner, cuisiner, nettoyer, p.415 — XII. Graisser la chair, p.425 — XIII. Garnir, p.429 — XIV. Poudre, saupoudrer, p.445 — XV. Bouquet, p.465 — XVI. Nouilles, p.479 — XVII. Déglacer, lessiver, p.483 — XVIII. Deuxième interruption, p.493 — XIX. Escamoter, saucer, accoucher, p.501 — XX. Facéties, p.509 — XXI. Saucer, p.519 — XXII. Naissance, p.527 — XXIII. Poudrer, enrober, p.543 — XXIV. Allaitement, p.557 — XXV. Le pané, p.567 — XXVI. Biberon, mirliton et baudruche, p.577 — XXVII. Derniers moments, p.589	
TEXTES	601
I. Remplir des ballons (<i>Füllung von Ballonen</i>), p.605 — II. Maman, Maman, Maman (<i>Mama, Mama, Mama</i>), p.611 — III. Maman : procréation, naissance, mort (<i>Mama : Zeugung, Geburt, Tod</i>), p.617 — IV. Maman et Papa (<i>Mama und Papa</i>), p.621 — V. Otto et Soraya ou Maman et Papa (<i>Otto und Soraya oder Mama und Papa</i>), p.627 — VI. Maman et Papa (<i>Mama und Papa</i>), version éditée, p.637 — Maman et Papa (<i>Mama und Papa</i>), 1969, p.643	
MODÈLE, CINÉASTE ET PHOTOGRAPHES	647
I. Entretien avec Ulla (<i>Gespräch mit Ulla</i>), p.647 — II. Kurt Kren, p.661 — III. Khasaq (Siegfried Klein), p.665 — IV. Ludwig Hoffenreich, p.667	
INVENTAIRE ICONOGRAPHIQUE	671
LE MONTAGE DU FILM DE KURT KREN	737

INTRODUCTION

Au fil de notre recherche, la compréhension de ce qui s'est imposé plus tard comme «l'ironie cynique» – une subjectivation sans partage – s'est considérablement développée à la fréquentation de l'œuvre d'Otto Muehl. Mais ce développement n'a réussi à prendre de l'ampleur qu'à partir d'une attention soutenue aux images et aux textes qui nous restent de la *Materialaktion*. Si Muehl jette sur ses modèles des denrées alimentaires, nous ignorons presque tout de la *portée* de ses gestes, de leur succession signifiante, du déplacement opéré à partir des convenances qui nous sont les plus familières. Il fallait d'abord interroger de plus près comment était faite ne serait-ce qu'une seule action : «Maman et Papa». Cette approche préalable est présentée ici en appui de notre recherche, dans un deuxième volume.

L'abondance iconographique de Maman et Papa, autant que la place singulière que l'artiste lui a réservée, semblait favorable à cette exploration. L'action donne en effet son titre au recueil des *Materialaktionen* que publie Muehl en 1969, selon une structure en trois parties : «Mama», «Papa», et «Mama & Papa»¹. Cette focalisation annonçait la critique de la «petite famille», inspirée de Wilhelm Reich, développée ultérieurement dans l'*Aktionsanalyse* encadrant les expériences de vie communautaire de Friedrichshof. En 2007, le texte qui accompagne l'édition d'une dizaine de photographies d'Hoffenreich souligne encore la critique sociale de Maman et Papa, comme une découverte *a posteriori*, quarante-deux ans plus tard². La position stratégique de cette action dans l'œuvre de Muehl n'indique aucunement sa plus haute valeur artistique. On notera tout au plus que le principe de la *Materialaktion* – la mise en acte ou en mouvement des matières et des corps – s'y trouve rapporté très directement au quotidien familial. La cuisine, le jardinage, le nettoyage, qui

1 Otto Muehl, *Mama & Papa. Materialaktion 63-69*, Frankfurt, Kohlkunstverlag, s.d. [1969]. Les références bibliographiques complètes de ce volume sont intégrées à celles du premier volume de la thèse.

2 Otto Muehl, *Mama und Papa*, portfolio de 10 tirages photographiques au format 40 x 40 cm, édité en 12 exemplaires par les Archives Otto Muehl à Paris en 2007, mumok G 1313/0.



I. Page du cahier *Materialaktion 11. Mama und Papa*, 1964, 22.6 x 25.2 cm. Photos découpées dans les planches-contact de Khasaq. Coll. mumok, Vienne (WA 114/0).

trament de nombreuses actions, s'altèrent ici dans le foyer «primitif» de Maman et Papa.

La connaissance de l'action n'a pas échappé à une recherche longue et détaillée à partir des images et des textes, avant d'aboutir à une idée, certes lacunaire, de ce qui pouvait s'être effectué ce jour-là, au mois d'août 1964, dans la cave de la Perinetgasse. Au gré du découpage chronologique des gestes, nous avons indiqué les arguments esthétiques qui se sont imposés au cours de notre exploration, en laissant aussi entendre en quoi ils se prêtaient à une réflexion politique. Pour l'essentiel, il s'est agi de discerner ce qui faisait retour dans les gestes de Maman et Papa, dans l'entrelacement souvent complexe des corps et des choses. Le retour de formes éprouvées en un lieu et un temps autres se voit frappé d'une constante altération par laquelle la *Materialaktion* engage sa capacité politique dans

l'espacement de la figuration et de la représentation, au sens que nous lui avons donné dans la première partie de notre recherche.

En nous focalisant sur une seule action, il s'est avéré pourtant très difficile de se faire une idée de la succession des gestes qui l'ont constituée, comme si cette compréhension n'avait jamais franchi le cercle restreint de ses participants. L'action s'est déroulée sous leur yeux, puis sa relation orale s'est sans doute diffusée à l'intérieur d'une communauté artistique limitée à ses propres acteurs et à leurs proches.

Les quelque trois cents photographies et quatre-vingts plans filmés de Maman et Papa n'ont jamais été mis à contribution par Muehl et leurs auteurs en vue de favoriser l'accès de cette œuvre à un public élargi. La restriction de sa diffusion à quelques images éparses semble même délibérée, comme si seule comptait leur efficacité visuelle, antinomique à toute fonction documentaire. Ainsi Muehl, souhaitant diffuser et financer son travail, réalise des cahiers de quelques feuillets sur lesquels il colle de petites images, sans légende, découpées dans les planches-contacts que lui livrent les photographes (I, p.316). Il se limite à quelques saynètes sans se soucier de leur chronologie. De même, lorsque l'artiste envoie à son amie Erika quelques photos de Maman et Papa collées au verso d'une lettre, la suite des images n'offre guère plus de cohérence (II, p.318).

De leur côté, les deux photographes de Maman et Papa tirent des planches-contacts de leurs négatifs coupés en bande de trois images sans respecter la continuité des prises de vue. L'un d'eux, Hoffenreich, les répertorie dans des albums en mélangeant ses négatifs les uns aux autres. Enfin le cinéaste Kurt Kren, qui numérote les séquences tournées pour les monter selon une structure mathématique, bouleverse la chronologie des plans de toute la deuxième moitié du tournage. Et son montage détruit surtout toute cohérence chronologique des plans filmés, fragmente l'action jusqu'à la faire apparaître comme une succession insaisissable d'images brisant toute narrativité. Mieux encore que les photographies, le film de Maman et Papa documente la destruction du «documentaire».

Le choix des tirages photographiques réalisé à cette époque, comme celui de leur insertion dans quelques rares publications, jouent encore sur l'effet propre de chaque image, reconfigurent l'action comme un ensemble de moments purement spectaculaires. Ainsi la vermine artificielle posée sur la chair de Maman prend, sur l'image, l'apparence du vivant. L'illusion comique introduite par le factice disparaît ainsi des actes, derrière la répugnance générée par l'image de la chair parasitée. L'effet signifiant de la gestuelle qui a



II. Lettre à Erika Stocker (verso), n.d. [1964]. Coll. mumok, Wien (WA 181/0).

animé les corps de Maman et Papa, ainsi que la nature même des matières utilisées, pour la plupart impossibles à identifier à partir d'une image isolée, sont ainsi soustraits à notre compréhension. Le long numéro réalisé sur les fesses de Maman, étendue sur le ventre, qui procède de l'accumulation en couches successives de matières culinaires, picturales et organiques, exige de réunir, ordonner, comparer les images qui s'y rapportent. Cette exploration permet alors de se faire une idée du *comment*, de la manière dont la *Materialaktion* produit, par imitation, une altération de la représentation. Le tressage burlesque du jardinage, du culinaire, du ménager et du charnel, sur le lit de Maman et Papa, conduit les matières à la catastrophe, au saccage des pratiques modélisant le foyer familial. Il faut avouer que le film de Kren ou la diffusion d'images éparses réalisées par les deux photographes ne donnent pas la mesure de cette « démonstration par les actes », en référence aux anecdotes du cynique Diogène de Sinope citées dans l'Antiquité. Pour cela, les *rushs* du film de Kren auraient pu nous en rapprocher, mais ils semblent définitivement perdus après la saisie des films par les autorités autrichiennes³.

* * *

L'idée que l'on peut se faire de Maman et Papa, comme celle de toutes les autres actions de l'artiste, n'impliquent pas de retrouver la vérité perdue de leur effectuation. Il s'agit seulement de parcourir les images que nous ont laissées photographes et cinéaste pour les replacer, par le détail, sur une ligne temporelle, la *time-line* du montage cinématographique, sans pouvoir suppléer, bien entendu, son incomplétude. Donner une idée de Maman et Papa consiste, ici, à laisser apparaître la fragmentation des images, sans occulter le « silence » qui les disjoint, et à donner aux séquences ainsi formées le sens de saynètes et de numéros tels que les textes de la *Materialaktion* s'emploient à les préciser, dans la succession de leurs versions souvent nombreuses.

Le dépôt des images de Khasaq, d'Hoffenreich et de Kren sur la ligne temporelle de l'action, première étape de notre travail, s'est basée sur la reconstitution des bandes de

3 Le procès-verbal de la police viennoise du 17.07.1968 mentionne la saisie de dix boîtes de film contenant aussi bien des films que des *rushs*, et de vingt-trois pellicules sous forme de planches-contacts et d'agrandissements. Les *rushs* de Maman et Papa étaient peut-être inclus dans ce lot. L'original de la notification de la saisie adressée à Kurt Kren a été conservé par Muehl et se trouve au Getty Research Institute à Los Angeles (Box 35, Folder 1).

négatifs, auxquels nous avons pu avoir accès au Getty Research Institute de Los Angeles comme à la Sammlung Friedrichshof, et sur l'extraction des images du film de Kurt Kren en les regroupant selon la chronologie du tournage. Mais cette distribution temporelle n'aurait pas abouti sans l'observation minutieuse des images, de la position des corps de Maman et Papa, des objets apparaissant et disparaissant, de la présence fugitive des photographes ou du cinéaste, de la comparaison des angles et des cadrages des uns et des autres. L'abondance exceptionnelle des images de Maman et Papa, en regard d'autres actions, a facilité aussi bien qu'embarrassé cette élaboration.

Il nous est apparu nécessaire de consigner ces observations au fil des images, selon deux séries de commentaires. La première s'attache à la lecture des gestes, à leur découpage en saynètes et numéros, à la précision de la nature des matières engagées, à la déduction aussi de ce qui a pu s'effectuer hors cadre, et souligne, encore, les lacunes de ce travail. La relation à d'autres actions, présentant des gestes similaires, vise également à un éclairage mutuel. Ainsi la reprise d'un numéro dans une *Materialaktion* s'accompagne toujours d'une transformation qui laisse percevoir la direction vers laquelle tend le travail. Nous nous sommes régulièrement référé aux variantes écrites de l'action, complétés par d'autres textes, afin de préciser aussi bien les convergences que les écarts significatifs. La deuxième série donne à comprendre le déroulement des prises de vue, les impératifs techniques qui ont conditionné la documentation de l'action. Grâce à ces indices, les silences qui séparent les images prennent de l'épaisseur et contribuent à construire l'idée que l'on peut se faire de Maman et Papa.

* * *

Une première transcription de l'ensemble des manuscrits de l'artiste a été réalisée à l'époque de la communauté de Friedrichshof. Elle est conservée au mumok avec les textes originaux. C'est régulièrement à partir de celle-ci que les textes de Muehl sont cités en catalogues ou en ouvrages⁴. Les erreurs de lecture et les oublis, souvent anodins, mais parfois plus signifiants, nous ont incité à reprendre ce travail en le complétant par les corrections effectuées par Muehl pendant la rédaction.

4 C'est le cas du catalogue le plus complet à ce jour sur l'œuvre de l'artiste publié à l'occasion de l'exposition à l'Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK) en 2005 à Vienne.

Les manuscrits de l'artiste se présentent sous forme de feuilles détachées, rarement paginées, et ont été, pour la plupart, dés-assemblés, dés-agrafés. La succession des textes, mais aussi leur continuité d'une page à l'autre, demeurent parfois problématiques. La difficulté est encore accrue par le déplacement d'une partie de manuscrit parmi les feuilles d'un autre ensemble. Il semble que l'état actuel des manuscrits soit antérieur à leur transcription à Friedrichshof, car celle-ci n'offre pas une meilleure ordonnance des textes. Malgré la reconstitution de l'état initial de plusieurs d'entre eux, nous ne pouvons référer de manière plus précise nos citations qu'en indiquant le numéro d'inventaire du manuscrit au mumok, le titre du texte ou les premiers mots lorsqu'il n'est pas titré. Lorsque plusieurs textes d'une même action cohabitent dans le même manuscrit, sous le même titre, nous ajoutons également la précision des premiers mots.

* * *

Seules deux lettres à Erika Stocker – la correspondance principale de Muehl du début à la moitié des années soixante –, celle datée du 27 juillet 1964, avant l'action, et une autre non datée rédigée après l'action, contiennent une référence explicite à Maman et Papa. La première évoque très brièvement le projet :

Je crois t'avoir déjà parlé de ma prochaine présentation : Maman et Papa. Le sujet principal prendra place dans le film [prévu avec Kurt Kren, rencontré récemment]⁵.

La lettre est accompagnée de dessins et de commentaires, non pas sur la *Materialaktion*, mais sur des tableaux-reliefs en cours de réalisation, dont on trouve aussi l'esquisse à la suite du troisième texte de Maman et Papa⁶. Quelques photos de *Cosinus Alpha*, une action réalisée dans l'appartement de Muehl, trois mois après Maman et Papa, laissent apercevoir l'un de ces tableaux-reliefs accroché au mur. La deuxième lettre n'apporte pas davantage de substance :

Il y a quelques jours, j'ai fait une *Materialaktion* dans ma cave. Kren a filmé. Hoffenreich et Klein [Khasaq] ont photographié. J'ai déjà les planches-contacts. J'ai réalisé Maman et Papa. Je t'envoie

5 «Ich glaube ich habe Dir von meiner nächsten geplanten Vorführung erzählt : Mama und Papa. Das Hauptthema daraus wird für den Film verwendet», mumok WAA 181/0.

6 mumok WAA 23/0.

quelques contacts. Hoffenreich, l'un des photographes, a réalisé plus de 200 prises de vue. Kren monte un film en couleur⁷.

Au verso de sa lettre, Muehl envoie à Erika quelques images découpées dans les planches-contacts d'Hoffenreich, sans souci de lui présenter l'action, comme nous l'avons dit, dans son déroulement chronologique (II, p.318).

* * *

Dans la partie principale de ce volume, celle des numéros et saynètes de Maman et Papa, nous avons renoncé à reproduire en grand format l'ensemble des photographies et des plans filmés, afin de ne pas affecter le rythme de l'action. On trouvera cet ensemble en petit format dans l'inventaire iconographique en fin de document. Le choix des images n'a pas été dicté par leur seule qualité visuelle, puisqu'il s'agissait aussi de documenter les éléments significatifs de l'action. Les gestes, les positions corporelles, le déplacement des objets autour de Maman et Papa, ont conduit parfois à choisir une image au détriment d'une autre, pourtant plus forte.

Les silences dans la continuité de l'action s'expliquent souvent par des impératifs techniques, mais aussi par la place occupée par l'un des auteurs empêchant les autres de saisir une image d'un point de vue favorable. Nous nous sommes efforcé de rendre ces «blancs» plus apparents, notamment lorsque la position autour du lit de l'un ou l'autre, visible sur une image, en donnait une explication.

7 «Vor einigen Tagen hatte ich bei mir im Keller eine Materialaktion. Kren filmte. Hoffenreich und Klein fotografierten. Habe bereits die Kontaktfotos. Habe : Papa und Mama vorgeführt. Ich schicke Dir einige Kontakte davon. Hoffenreich, der eine Fotograf hat über 200 Aufnahmen davon gemacht. Kren drehte einem Farbfilm», mumok WAA 181/0.

LÉGENDES ET ABRÉVIATIONS

RENVOIS DANS LE TEXTE

<nombre> : renvoi à une image figurant dans l'inventaire iconographique en fin de volume.

Exemple : (10)

<nombre> et <+> : renvoi à une image reproduite en grand format, hors texte, à la suite du commentaire de chaque numéro ou saynète.

Exemple : (11⁺)

<chiffre romain> et <numéro de page> : renvoi à une illustration dans le texte.

Exemple : (V, p.28)

LÉGENDES DES IMAGES HORS TEXTE

<nombre> : référence de l'image dans l'inventaire iconographique de *l'ensemble* des images de Maman et Papa placé en fin de volume (p.671).

<nom> + <nombre> : auteur de l'image, suivi du numéro de l'inventaire *limité* à ses propres négatifs ou plans filmés.

Exemple : Khasaq 67 (soixante-septième prise de vue de l'auteur)

LIGNE CHRONOLOGIQUE

<K> : ligne chronologique du film de Kurt Kren

<S> : ligne chronologique des photographies de Khasaq (Siegfried Klein)

<L> : ligne chronologique des photographies de Ludwig Hoffenreich

<chiffre> : numéro de l'image dans l'inventaire iconographique en fin de volume

<○> : position d'une image reproduite en petit format dans l'inventaire en fin de volume

<●> : position d'une image reproduite en grand format dans les pages du paragraphe

<●> : position de l'image reproduite sur la même page

<□> : changement de pellicule photographique

<''> : changement d'appareil photographique (Hoffenreich)

Exemple :



NUMÉROS ET SAYNÈTES

I

Premières intentions

Les textes de Maman et Papa indiquent une situation initiale différente de celle qui fut mise en place lors de sa réalisation, avec son lit garni de coussins et d'une couette :

Une femme nue est couchée sur une table. Le public la voit de profil. Elle est recouverte d'un plastique et d'un tissu. Je retire le tissu. J'imprime le programme⁸ et je le fais distribuer dans le public⁹.

La *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Rinderkopf*, réalisée en public à Düsseldorf à peine deux mois auparavant, présentait cette double couche de tissu et de plastique, comme Muehl l'écrit à son amie Erika Stocker :

J'avais étendu un plastique sur la «nature morte», puis une toile de coton, de sorte que les spectateurs ne voyaient que la table recouverte de tissu. Ils ne pouvaient imaginer ce qu'il y avait dessous. J'ai d'abord retiré doucement le tissu. Quand ils ont vu les deux têtes sous le plastique et la tête de bovin – cela ressemblait à un cercueil, c'était macabre – ils ont poussé des cris surpris, ou ont eu le fou rire. Lentement j'ai alors retiré le plastique, et j'ai commencé la prestation¹⁰.

Les textes précisent aussi, dès la deuxième version, le ligotage de Maman :

1) Impression du programme. 2) Je noue le plastique à son corps. 3) Je gonfle des ballons sous le plastique. [...] 4) Je les fais éclater (dans le ballon : de la farine, des plumes, à la fin de la peinture)¹¹.

8 Il s'agit d'un tirage sur duplicateur à stencil (voir note 144, p.611).

9 «Maman, Maman, Maman», p.611.

10 Lettre du 14.06.1964 dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, traduction de l'allemand par Françoise Hirtz, Dijon, Les presses du réel, 2004, p.407. Traduction modifiée.

11 «Maman et Papa», p.621.

L'entrave du modèle apparaît dès la première action, *Versumpfung einer Venus*, et revient régulièrement, associé ou non à l'emballage sous plastique, comme le gonflage de ballons – remplis parfois de peinture ou d'autre chose –, puis éclatés à l'intérieur de l'enveloppe transparente, tout contre la chair du modèle. La réalisation de l'action épargne toutefois ces gestes à Maman. Il paraît probable que la première participation d'Ulla à une *Materialaktion* ait infléchi le déroulement de *Maman et Papa*. Cette hypothèse concourt à un point essentiel : la *Materialaktion*, dès ses débuts, déplace la figure classique du peintre et son modèle dans la production même de l'image. Alors que *Raphaël et la Fornarina*, l'exemple emblématique de ce rapport, paraissent assujettis au récit de leur aventure – d'Ingres à Picasso –, la relation se transforme ici par les actes hors du récit qui la faisait figurer. Le modèle n'est pas assujetti au récit, mais il façonne à sa manière la construction de l'action, en y faisant entrer une part d'indétermination. La conclusion de *Leda mit dem Schwan*, quinze jours plus tard, avortée sur la décision d'Ulla, apporte un autre exemple de la capacité propre du modèle à intervenir dans la production des actions.

II

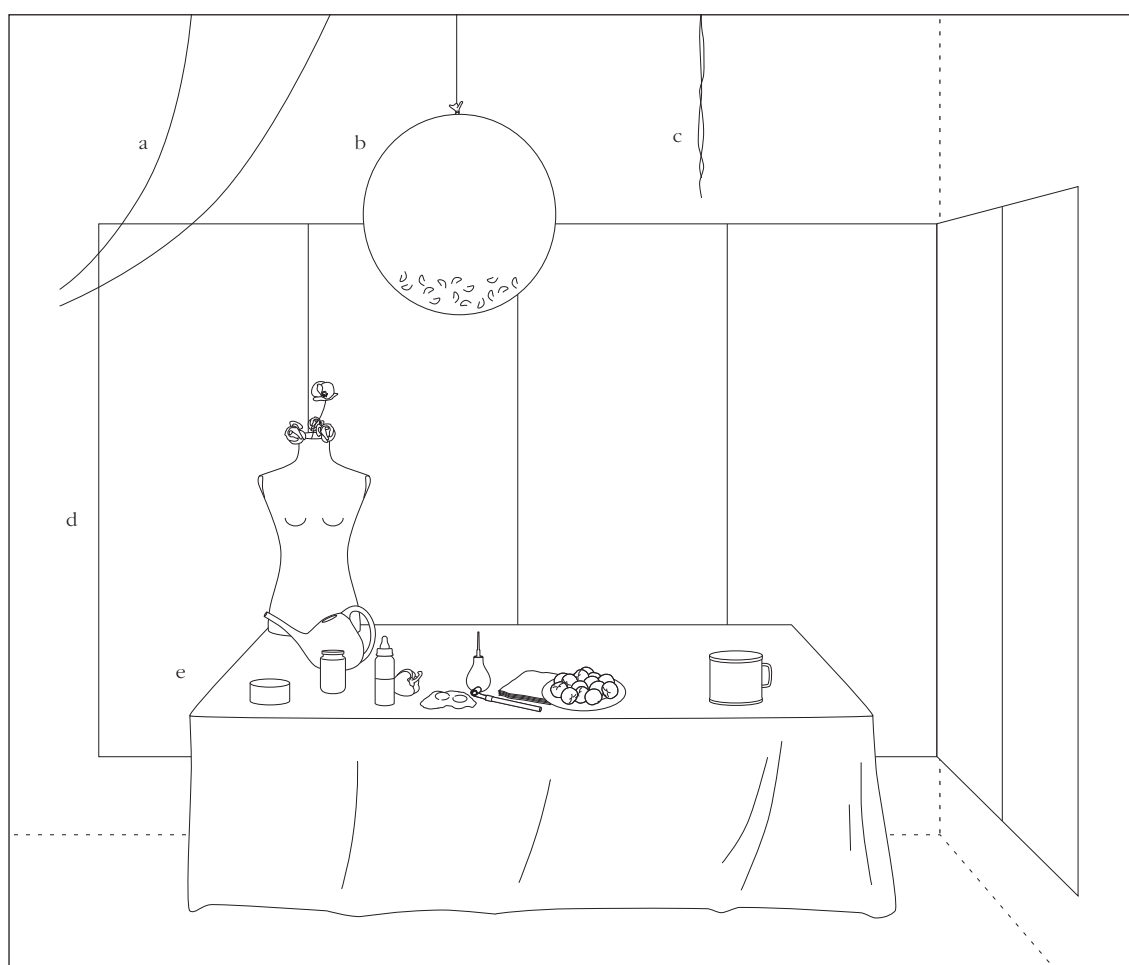
Le décor de Maman et Papa

L'observation du lieu (III, p.329) et des objets placés au début de l'action sur le lit conjugal (VI, p.331) apporte une meilleure compréhension de la méthode de travail de l'artiste :

- a. Deux cordes, fixées à l'arche du plafond, et accrochées ici au mur du fond pour ne pas gêner l'action. Elles ont servi à suspendre la balançoire avec laquelle Muehl survolait un mois plus tôt la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf* (IV, p.330). Dans *Luftballonkonzert*, le modèle, renversé sur le ventre, est placé sur la même balançoire pour la reprise du numéro de *Panierung eines weiblichen Gesäßes*. Dans *Body Building* ou *St. Anna*, le modèle est pendu par les jambes à ces deux cordes. Ou encore, dans *Turnstunde in Lebensmitteln*, c'est un

vélo et son cycliste qui y sont suspendus. L'accessoire, laissé en place, sert ainsi de différentes manières d'une *Materialaktion* à l'autre.

- b. Ballon rouge rempli de quelques poignées de plumes (57) et utilisé dans la première partie de la scène du coït de Maman et Papa, en missionnaire (75-80).
- c. Ballons éclatés et bouts de ficelle accrochés au plafond. Il s'agit là des restes de la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf* (V, p.330).
- d. Grandes bandes verticales de papier blanc. Cet arrangement, accroché à l'angle du mur, au fond de la cave de la Perinet, est conservé de l'action précédente, maculé de taches (14⁺), comme l'atteste le coin replié d'une bande, visible sur une photo de la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf*, qui se retrouve à l'identique sur une photo de Maman et Papa (5⁺).
- e. Le lit de Maman et Papa est composé de tables placées les unes contre les autres et re-



III. Le décor au début de Maman et Papa. Dessin de l'auteur.



IV. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf*. 2.07.1964 Photo Hof-fenreich (détail).



V. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf*. 2.07.1964. Photo Hof-fenreich.

couvertes d'une épaisse couche de draps qui absorbe leurs inégalités. Cet assemblage se découvre au fil de Maman et Papa en nous laissant percevoir son arrangement sur les dernières images. Il reprend le principe de la table juponnée de l'action précédente, permettant l'escamotage des corps au profit de la seule émergence d'une tête féminine et masculine (V, p.330). Le lit, comme la table de la *Stilleben*, est placé sous le faisceau de deux projecteurs de studio, montés sur pieds, l'un à gauche et l'autre à droite.

III

Les commissions

La présence d'objets sur le lit de Maman et Papa, au commencement de l'action, n'implique pas obligatoirement leur utilisation. En cela, la *Materialaktion* diffère des performances où le calcul des gestes ne place que des objets utiles sur le lieu de leur effectuation. Ici, au contraire, les commissions effectuées en prévision de l'action montrent un



VI. Détail des objets posés sur le lit au commencement de Maman et Papa.

lien relâché avec leur utilisation effective. Ou la liste de celles-ci insérée dans le texte n'est pas honorée le jour de l'action. Un script inachevé de Maman et Papa indique ainsi :

20 œufs, 5 kilos de farine, $\frac{1}{4}$ de litre de crème fouettée, 5 litres de lait caillé, 5 litres de sang, 1 bouteille de bière, 1 bouteille d'eau de Seltz, 1 kilo de nouilles aux œufs, 5 grands ballons gonflables, du sparadrap, des mouches, de la salade, des tomates, de la chapelure¹².

Certains ingrédients feront partie de l'action, d'autres ont été remplacés dans les textes ultérieurs. Cette non-concordance existe aussi dans le texte imprimé d'une *Stilleben* : la liste de commissions, indiquée en tête, ne recoupe pas les objets mentionnés, plus bas, dans le descriptif de l'action ; à l'inverse, les gestes en introduisent d'autres qui n'étaient pas compris dans la liste¹³. La série des objets et celle des gestes laissent penser à leur autonomisation respective, comme si leur parallélisme ne trouvait ses points de jonction qu'au moment de l'action. On peut aussi penser que les «choses», telles qu'elles

12 «Maman : procréation, naissance, mort», p.617.

13 Otto Muehl, *Materialaktion. Stilleben. Papa und Mama. Leda mit dem Schwan*, cahier édité à compte d'auteur, 1964.



VII. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Rinderkopf*. 11.06.1964. Photo Hoffenreich (détail).



VIII. *Leda mit dem Schwan*. 20.08.1964. Photo Hoffenreich (détail).

apparaissent sur le lit de Maman et Papa, sont placées, d'abord, dans la matérialité silencieuse de la nature morte.

- f. Coquelicot en plastique. Un modèle identique, probablement le même, nettoyé, sera utilisé dans *Leda mit dem Schwan*.
- g. Trois roses artificielles en papier.
- h. Mannequin de couture. Absent de tous les textes préparatoires de Maman et Papa, il semble introduit ici par une circonstance fortuite et ne figurera dans aucune autre *Materialaktion*¹⁴.
- i. Petit arrosoir en plastique rouge utilisé dans plusieurs actions.
- j. Boîte de talc. Elle est déjà repérable sur une chaise, dans la troisième action, *Panierung eines weiblichen Gesäßes*. Deux photos de la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Rinderkopf*, la neuvième *Materialaktion*, montrent la même boîte dans la main de l'artiste en train de talquer la tête féminine et celle du bœuf (VII, p.332). Pendant le début de Maman et Papa, elle reste au même endroit avant de disparaître du lit sans qu'aucune image n'atteste son utilisation. Mais le corps de Maman sera effectivement poudré (260-266).

14 Voir «Entretien avec Ulla», p.651.



IX. *Body Building*. 21.05.1965. Photo Hoffenreich.

- k. Pot de confiture. Jusqu'au numéro du «pané», repris de *Panierung eines weiblichen Gefäßes*, le pot demeure sur le lit au même endroit. À partir de là, il disparaît. Bien que sur aucune image l'objet n'apparaisse dans les mains de Papa, il est probable que le mélange de matières déposé sur les fesses de Maman comprenne de la confiture (306-322).
- l. Biberon rempli à moitié de lait. Il est utilisé à deux reprises dans Maman et Papa. Il réapparaît dans *Leda mit dem Schwan*, sans qu'aucune photo ne présente son utilisation.

- m. Poivron vert. Aucune image ne montre qu'il a été utilisé.
- n. Œufs au plat. Posés à même le drap, ils subsistent au même endroit sans qu'il soit possible de déterminer s'ils ont été utilisés, comme dans l'action suivante, *Leda mit dem Schwan*, où ils se retrouvent sur le ventre de Lédä (VIII, p.332). Le premier texte de Maman et Papa indique :

6) J'enduis la femme de crème corporelle, puis de talc. 7) Je la travaille avec des œufs au plat¹⁵.

Dans le texte d'une *Stilleben*, la cuisson est intégrée à l'action elle-même :

3a) J'allume le réchaud. [...] 12) Je cuis un œuf au plat. [...] 15) Je jette l'œuf au plat sur la tête¹⁶.

- o. Poire à lavement. L'objet est déjà utilisé dans *Nabelschnurdarstellung einer Geburt*, rempli de peinture, pour en asperger le modèle féminin. On peut penser que la même intention justifie ici sa présence, puisqu'il apparaît encore dans *Bimmel Bammel* ou *Body Building*, avec la même fonction (IX, p.333). Toutefois, aucune image laissée par Maman et Papa ne montre son usage. Mais ce n'est peut-être qu'un «trou» dans les prises de vue, car l'objet apparaît plus tard, renversé dans le petit arrosoir (i), comme s'il avait été utilisé.
- p. Mirliton ou sifflet «langue de belle-mère». L'objet, présent dès le début de l'action sur le lit, n'est toutefois utilisé qu'à sa fin (334-337). Entre-temps, il a probablement été mis de côté, pour le protéger de l'humidité.
- q. Pile de serviettes en papier. Maman essuie son visage avec l'une d'elles à la fin de la saynète du «baiser à la tomate» (54-57).
- r. Tomates dans une assiette en carton.
- s. Pot en plastique noir.

15 «Maman, Maman, Maman», p.611.

16 «3a) Ich schalte Kochapparat ein, stelle Pfanne auf. [...] 12) Ich mache das Spiegelei. [...] 15) Ich werfe das Spiegelei auf den Kopf», «Stilleben», mumok WAA 23/0.

Premières images

La première photographie de l'action, celle de Khasaq, montre Maman alors qu'elle est déjà couchée sur le lit, parmi les objets posés sur celui-ci. Il est vraisemblable qu'elle se soit installée parmi eux après leur mise en place. L'action débute ainsi sur un «tableau» déjà constitué de corps et de matières, comme le spectacle des *Stilleben* s'ouvrirait sur une table dressée, où figuraient une ou plusieurs têtes escamotées parmi d'autres «choses». L'installation du modèle dans le tableau, au moment où débute la *Materialaktion*, se conforme à la représentation du «peintre et son modèle» – de van der Weyden à Picasso. Bien entendu le tableau de Maman et Papa ne présente pas une scène d'atelier mais le lit conjugal, qui assume aussi le rôle de table de cuisine. Au gré des numéros, nous le verrons, le tableau s'élargit à l'ensemble des activités ordinaires du foyer familial. Les gestes se prêteront alors à en détruire la belle ordonnance. Maman est ici «dans» le tableau, Papa «au» tableau, et les deux sont au foyer. Mais nous verrons que Maman se départit parfois de son rôle (de) modèle, pour insérer ses propres gestes «au» tableau.

* * *

Avant le commencement de l'action, une quinzaine de portraits d'Ulla sont réalisées, d'abord occupée à se coiffer, puis attendant l'arrivée de Papa. Les photographies présentant, comme ici, des instants préalables aux actes sont très rares, voire uniques, dans les images de la *Materialaktion*. Khasaq et Hoffenreich avaient déjà documenté des actions de Muehl, mais n'ont jamais réalisé de portraits du modèle en telle abondance. Est-ce la singularité d'Ulla d'avoir suscité cette envie? Ou son humeur particulièrement communicative? Une quinzaine de jours plus tard, lors du retour du modèle dans la cave de la Perinetgasse devant les mêmes photographes, ceux-ci ne réalisent aucun portrait d'Ulla. Elle provoquera la fin prématurée de *Leda mit dem Schwan* en raison, semble-t-il, de la

présence trop insistante de Friedl, la femme de l'artiste¹⁷.

Dans Maman et Papa, il est indéniable qu'une relation s'établit, à maintes reprises, jusqu'au terme de l'action, entre Ulla et les photographes. On en a déjà l'exemple dans les premières photos. Lorsqu'elle défait sa coiffure, apparemment à la demande de Muehl¹⁸, enlevant d'abord le postiche qui entoure son chignon, elle le présente en souriant au photographe (4⁺). Ailleurs, son regard croise l'œil de l'objectif (6⁺). Sur deux images, Ulla semble éclater de rire (12⁺, 14⁺), ce qui indique la bonne humeur régnant à cette occasion¹⁹. La suite des images nous donnera l'occasion de souligner ces échanges, comme les jeux qu'effectue le modèle lors des deux interruptions, en des moments d'attente, voire dans les gestes mêmes de la *Materialaktion*. Maman et Papa montre en effet un modèle qui insère son propre divertissement dans l'action.

* * *

Les quatre premières photographies d'Hoffenreich sont prises au Rolleiflex chargé d'une pellicule vierge, mais il n'est pas certain qu'il en soit l'auteur, car ce pourrait être aussi Kurt Kren, qui ne réalise aucun plan avant le début effectif de l'action, voire Muehl lui-même²⁰. De ces quatre négatifs, trois ont été donnés ou prêtés à Ulla comme l'atteste l'inscription «hat Ulla» dans l'album des planches-contacts d'Hoffenreich²¹.

Khasaq pourrait avoir utilisé la fin de la pellicule alors déjà en place dans le dos à grande capacité de son appareil²².

17 «[...] dans *Leda mit dem Schwan*, il y a eu des tensions personnelles. Dans ce groupe, il y avait toujours des querelles et des tensions. Premièrement, Brus était là juste pour regarder, et Muehl l'a jeté dehors. Puis la femme de Muehl est arrivée et le modèle n'a pas aimé qu'elle regarde» ([...] *in Leda and the swan there were some personal tensions. In this group there were always quarrels and tensions. First of all, Brus was there just looking, and Muehl threw him out. Then the wife of Muehl came in and looked and the model didn't like the wife looking*), entretien de Paul McCarthy avec Kurt Kren, dans Kurt Kren, *Film Photography Viennese Actionism*, Vienne, Galerie Julius Hummel, 1998, p.36.

18 «Entretien avec Ulla», p.652.

19 *Ibidem*, p.653.

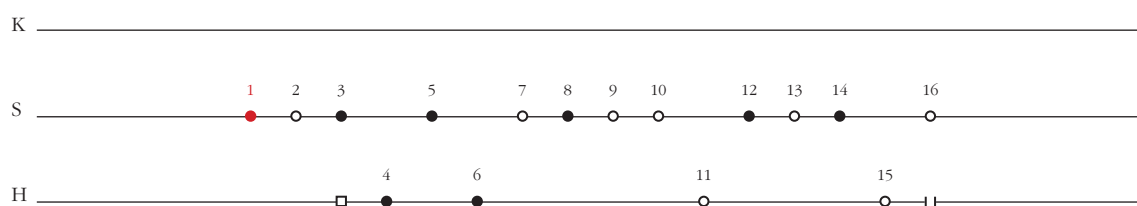
20 Sur l'attribution des photos d'Hoffenreich, voir p.331.

21 Voir p.667.

22 Sur ce détail technique, voir «Khasaq», p.665.

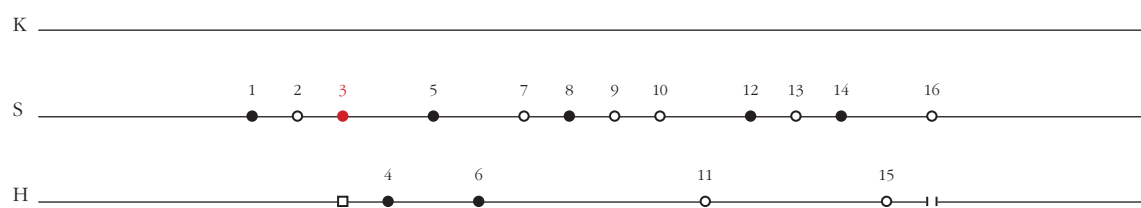


1 : Khasaq 1



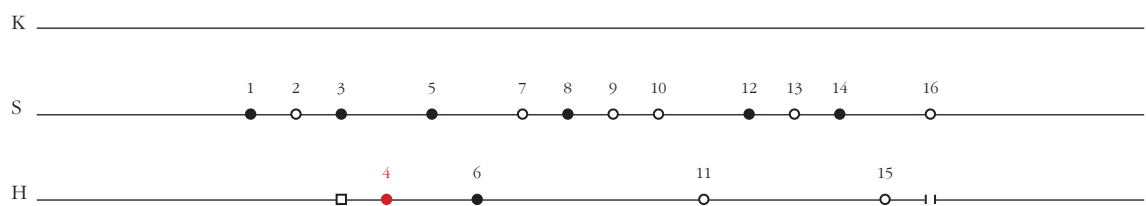


3 : Khasaq 3



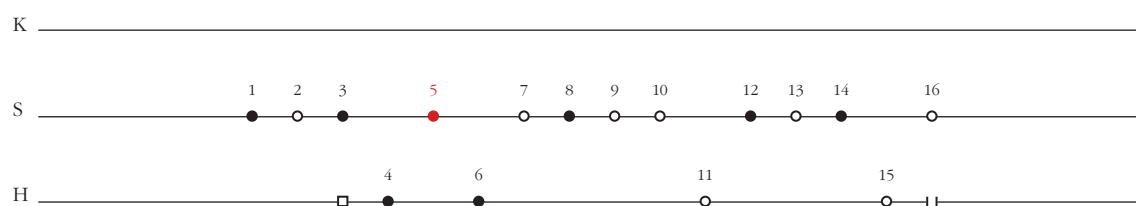


4 : Hoffenreich 1 [Kren?]



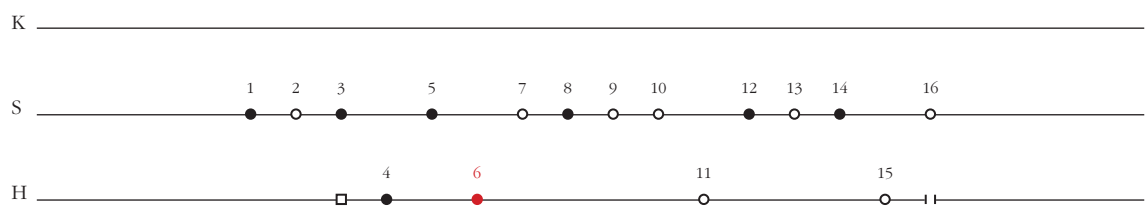


5 : Khasaq 4



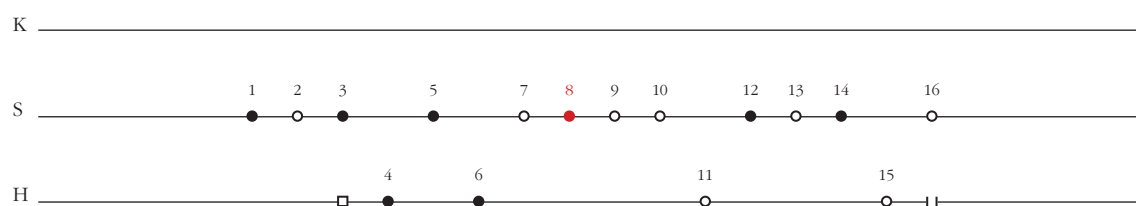


6 : Hoffenreich 2 [Kren?]



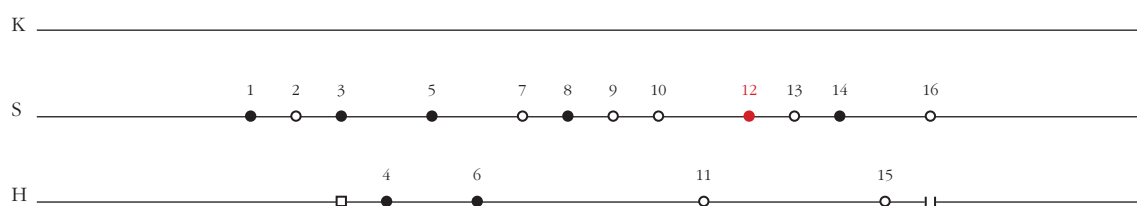


8 : Khasaq 6



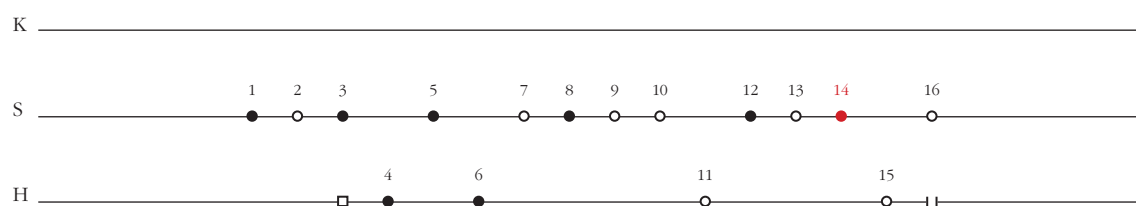


12 : Khasaq 9





14 : Khasaq 11



Les débuts de Maman et Papa

Le début de l'action peut être situé ici avec la mise en présence du peintre et de son modèle. Papa apparaît près du lit où Maman est couchée, vêtu d'un costume et cravate (18⁺), une tenue adoptée depuis les deux *Stilleben* précédentes (X, p.346). Auparavant, Muehl était moins habillé, en bras de chemise, torse nu ou totalement dénudé. Il porte encore le costume dans les actions suivantes, plus d'une dizaine, ce qui ne confère pas *a priori* une allure particulière à Papa. Notons toutefois que l'artiste, quarante-deux ans après l'action, décrit Papa en habits du dimanche²³. Le vêtement semble ainsi répondre à la nécessité d'endosser un costume «théâtral». Mais il faut plutôt voir ici l'occasion d'introduire la tenue citadine ou occasionnelle parmi les matières de l'action, aux fins de l'entremêler à celles-ci, comme nous y invite la liste des produits «consommés» par la *Materialaktion* mentionnant trois complets²⁴.

* * *

Dans le script le plus élaboré de l'action, Muehl indique :

Maman est une femme opulente, à forte poitrine et gros fessier. 2) Papa porte un costume sombre avec une chemise blanche, une cravate rouge et des chaussures noires²⁵.

Évidemment, Ulla, qui deviendra mannequin quelques années plus tard²⁶, ne correspond guère à ce physique, ni d'ailleurs Soraya, épouse du dernier Chah d'Iran, qui prête

23 «papa est en costume du dimanche, comme un saint, presque un bigot» (*papa ist im "sonntagsgewandel" als heiliger, fast wie ein kirchengänger, dargestellt*), «Mama und Papa», portfolio, *op.cit.*, n.p.

24 «Jusqu'à maintenant ont pris part à mon auto-représentation : [...] 3 complets» (*Bis jetzt hat als meine Selbstdarstellung : [...] 3 Anzüge*), texte sans titre «Materialaktion ist fotografierte dargestellte Selbstdarstellung...» (1965), mumok WAA 27/0.

25 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.637.

26 «Entretien avec Ulla», p.648.



X. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf*, 2.07.1964. Photo Hoffenreich.

son nom au titre de cette version : «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)». L'opulence du modèle féminin est encore indiquée dans plusieurs textes antérieurs à *Maman et Papa*²⁷. On peut penser que cette opulence, ici, fait signe à la «mama», à la mère autoritaire, voire à la passivité ridicule d'une chair outrageusement adipeuse. Toutefois, le choix d'un modèle

27 En particulier le projet sans titre, non réalisé : «Ich nehme ein dickes nacktes Weib...» (1964), mumok WAA 21/0, qui donne une nouvelle ampleur au numéro de *Panierung eines weiblichen Gesäßes* auquel il se réfère.



XI. Otto Muehl, *Froschkönig*, peinture à l'huile, 160 x 120 cm, 1984. Collection Leopold, Vienne.

plus exubérant semble sollicité par la forme burlesque de la *Materialaktion*, en référence à ce que le cinéma comique proposait dans ses numéros. La veuve aussi riche que charpentée, dont Groucho Marx ne cesse de provoquer l'apparente crédulité, engage à un affrontement corporel antérieur à toute réplique. Dans l'exagération comique de leur différence, Margaret Dumont, la veuve, a contribué ainsi à donner forme à Groucho – à l'instar de Laurel et Hardy. L'opulence de Maman, troquée ici contre le corps d'une Vénus, se déploie dans les peintures ultérieures du « peintre et son modèle » en donnant à l'artiste l'occasion de se dé-former à son tour, empruntant son apparence au crapaud (XI, p.347), au singe ou au chien²⁸. La référence à Picasso en devient trop évidente pour ne pas être suspecte²⁹.

28 Voir Otto Muehl, *Lettres de prison (1991-1997). Lettres et entretiens*, traduction de l'allemand par Nicole Thiers, Dijon, Les presses du réel, 2004 (1997), p.31, 38.

29 Sur la question de la reprise de la peinture par Muehl, et de ses références, voir Eric Alliez, « You see baby painting is out... » dans *Otto Muehl. Leben/Kunst/Werk. Aktionen Utopie Malerei 1960-2004*, cata-



XII. *Luftballonkonzert*, octobre 1964. Photo Hoffenreich.

* * *

Les textes de Maman et Papa mentionnent des gestes tapageurs, qui accompagnent le

logue d'exposition, Peter Noever (éd.), Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst et Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, p.233-239. Texte français paru dans les Compléments de *Multitudes*2, 2000, consulté en ligne le 17 septembre 2014 : <http://www.multitudes.net/You-see-Baby-painting-is-out/>.

début de l'action, dont aucune image n'atteste la réalisation :

6) Papa s'approche du mur et plante un clou (un geste *gratuit*). 7) Papa fait éclater les ballons remplis de plumes, de talc, de pigment, de peinture. 8) Papa démolit un œuf à la hache. 9) Papa fait éclater un œuf contre le mur. 10) Papa lance contre le mur un ballon rempli de sauce tomate. 11) Papa hache un ballon rempli de plumes. 12) Papa pose sur une chaise un ballon rempli de sauce tomate et retombe dessus de tout son poids pour le faire éclater³⁰.

Ailleurs, on trouve la reprise du geste programmé un an plus tôt pour la *Fest des psychophysischen Naturalismus*³¹ :

26) Je fais tomber un buffet de cuisine et je le démolis au marteau³².

Cet accès furieux demeure le plus souvent à l'état d'intention. *Luftballonkonzert* (XII, p.348) est sans doute la *Materialaktion* qui se rapproche le plus de la mise en œuvre d'une fureur gratuite, sans objet et collective, en préfigurant les actions conduites au titre du *Direct Art* quelques années plus tard. Mais la limite de la gratuité du geste, opposée ici à la destruction du tableau familial, ne résiste pas à un examen plus attentif. Nous verrons plus loin qu'il s'agit davantage que d'un accès momentané de «furiosité» détaché, en apparence seulement, de tout objet³³.

* * *

Les textes de Maman et Papa programment un numéro de mime qui n'a pas été réalisé :

17) Papa tourne Maman sur le dos. 18) Papa s'étend à côté Maman, il prend une bouteille d'eau de Seltz entre les jambes et gicle au plafond. Il fait la même chose avec une bière vigoureusement agitée³⁴.

Leur position dans le lit, sous la couette, évoque bien celle de ce numéro (33⁺), mais

30 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.627-628. Nous soulignons.

31 Otto Muehl et Hermann Nitsch, *Fest des psychophysischen Naturalismus*, cave de la Perinetgasse, 28 juin 1963. L'action de Muehl n'a pu avoir lieu en raison de l'intervention de la police.

32 «Maman et Papa», p.622.

33 Voir notre commentaire sur la tomate, p.430.

34 «Otto et Soraya (ou Mama et Papa)», p.628.



XIII. *Psycho-motorische Geräuschaktion*, 1967, photogramme du film. Coll. mumok (AV 197/0).

aucune image ne présente cette saynète. Sans avoir été réalisé, là non plus, ce mime figure déjà au programme des *Stilleben* d'où il semble être repris pour Maman et Papa :

36) Je me couche sur le dos, j'agite vigoureusement une bière, je la coince entre les jambes et je la fais gicler en dessus de moi³⁵.

Toutefois, Muehl a effectivement joué ce numéro, mais plus tard, accompagné de trois membres du *Direct Art Group*, dans la première partie de son film *Psycho-motorische Geräuschaktion* (1967) titrée « Schwechater recht hat er... », citant le nom d'une marque de bière autrichienne (XIII, p.350). Les quatre personnages en slip, d'abord assis sur un

35 «36) Ich lege mich auf den Rücken, schüttele heftig eine Bierflasche u. stecke sie mir zwischen die Beine und lasse sie nach oben spritzen», «Stilleben», (1964), mumok WAA 23/0.

banc, miment leur masturbation en agitant lentement des bouteilles de bière, puis de plus en plus vite et fort, jusqu'à ce que la boisson en jaillisse. Ils font alors des mimiques de plaisir et poussent des cris, avant de s'écrouler par terre, les uns sur les autres – satisfaits. Finalement, ils sont saupoudrés (probablement) de farine. Lors de l'action *Kunst und Revolution* (1968), le numéro, monté dans un ensemble très hétérogène, est encore repris, de nouveau à quatre, également avec des bouteilles de bière. Notons que la bouteille d'eau de Seltz et la bière sont effectivement utilisées dans Maman et Papa, mais tout autrement, à la fin de la longue scène effectuée sur les fesses du modèle couché à plat ventre (180⁺, 192⁺).

* * *

Sur les images, la chaise placée entre le lit et le mur (3⁺) laisse supposer que Papa aurait pu rejoindre Maman dans leur lit en s'aidant de celle-ci – ce que Maman a peut-être fait elle-même. Or il place une échelle double contre le mur du fond (14⁺), puis la déplace, d'abord au pied du lit (19⁺), et l'appuie finalement contre celui-ci, à côté de la chaise (21⁺). Avant de rejoindre Maman (30⁺), Papa disparaît (24⁺). Dans le texte «Remplissage de ballons», une version préliminaire de Maman et Papa, Muehl précise :

Je suis sous la table et au début de l'action, je sors de là en rampant par une échelle. Je m'étends à côté de la femme sur un lit de ballons et je me balance avec elle jusqu'à les faire éclater³⁶.

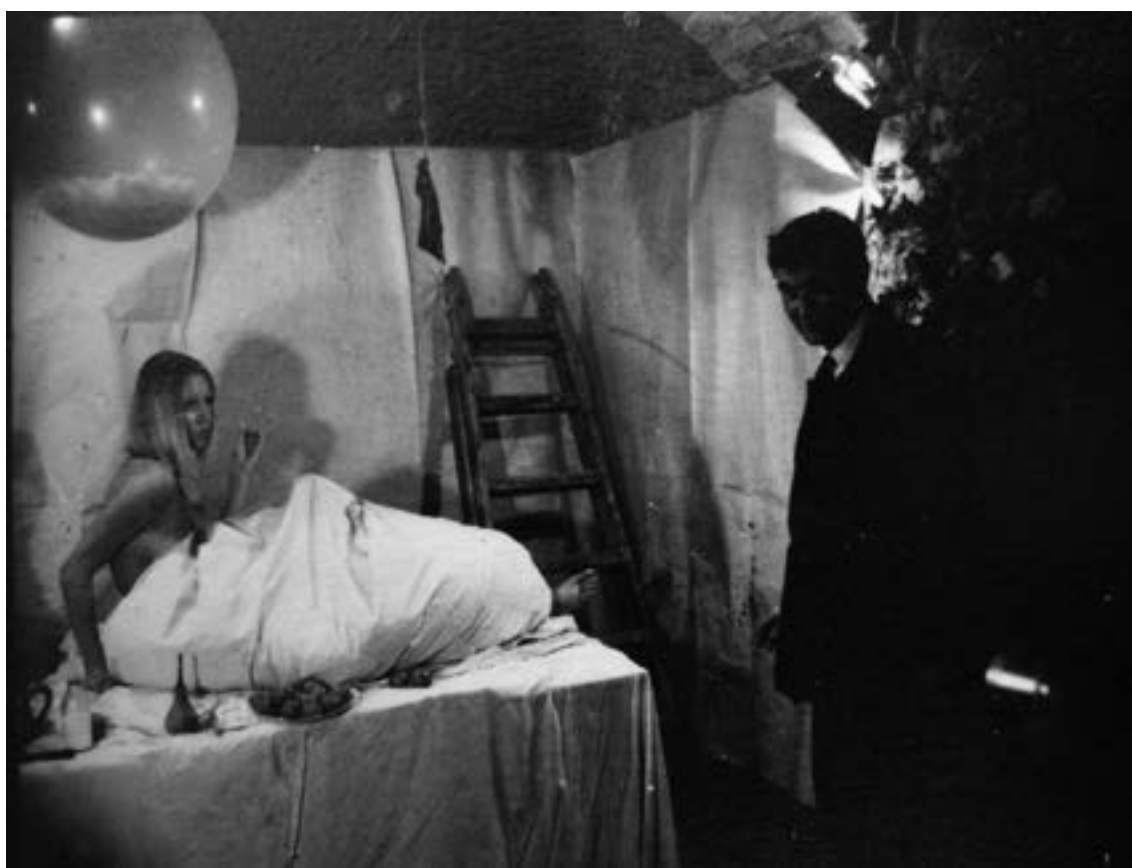
La disparition de Papa et son retour sur l'échelle (14⁺) peuvent laisser penser qu'il s'est glissé sous le lit, conformément à ce texte, ce qui expliquerait aussi la saleté de son costume. Mais cette description reste hypothétique. – des plumes sont visibles sur le pubis de Maman et sur le drap, à sa gauche (41).

* * *

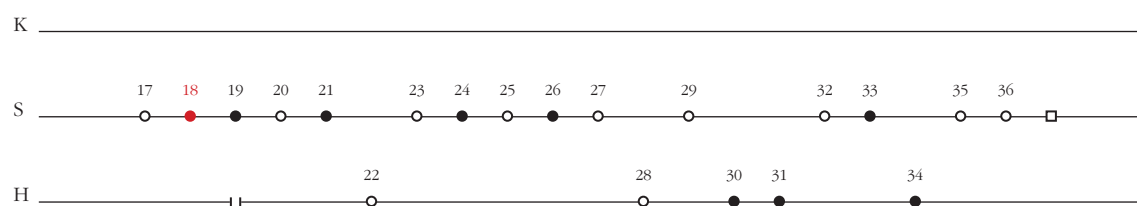
La dernière image du premier négatif de Khasaq, dont les perforations faites au développement attestent qu'il s'agit bien de la fin de celui-ci (36), est séparée du second film par un très long intervalle qui laisse supposer un problème technique important. Il est

36 «Remplissage de ballons», p. 608.

probable que la défectuosité de son équipement soit intervenue après le changement du film et que le photographe s'en soit aperçu tardivement, puisqu'il continue ses prises de vue, comme l'attestent deux images d'Hoffenreich (81⁺, 119⁺), sans qu'aucune de celles-ci ne corresponde à ces situations. La perte d'un ou plusieurs négatifs pourrait aussi donner l'explication de ce «trou» dans la continuité de ces images.

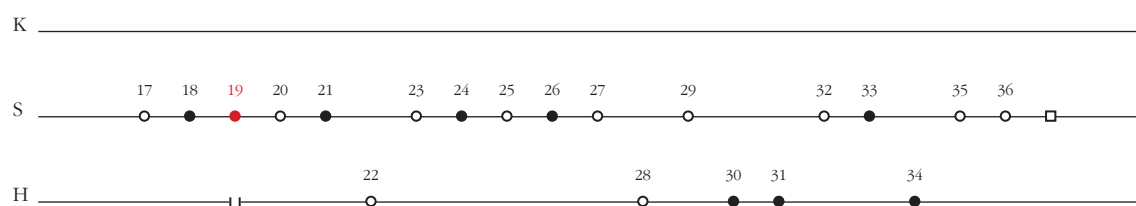


18 : Khasaq 14



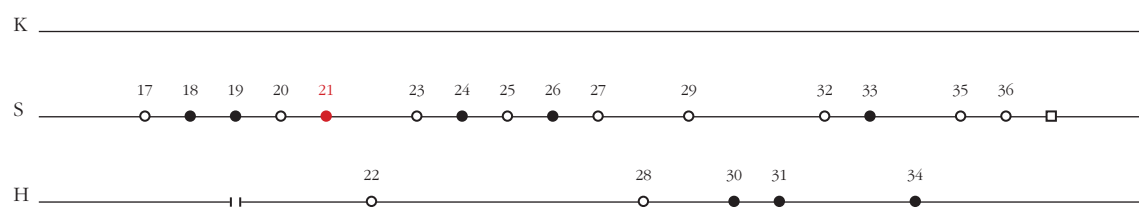


19 : Khasaq 15



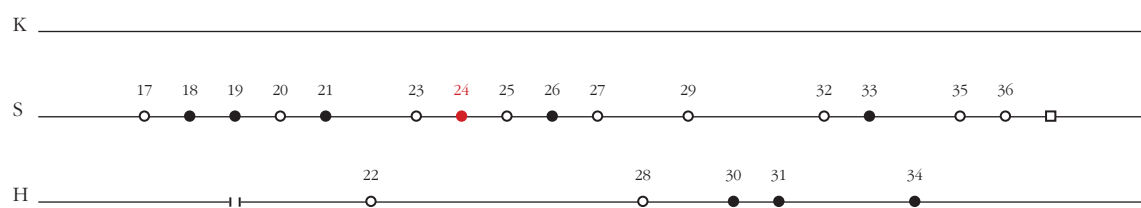


21 : Khasaq 17



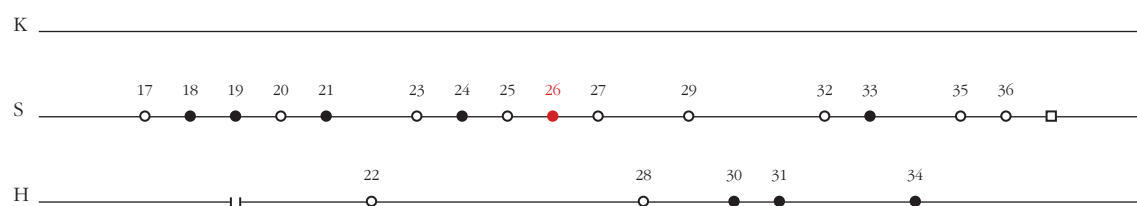


24 : Khasaq 19



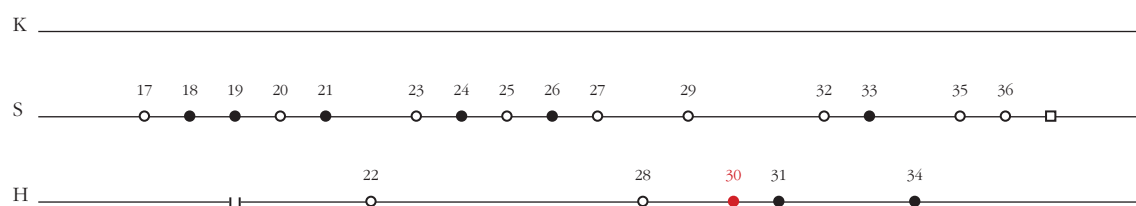


26 : Khasaq 21



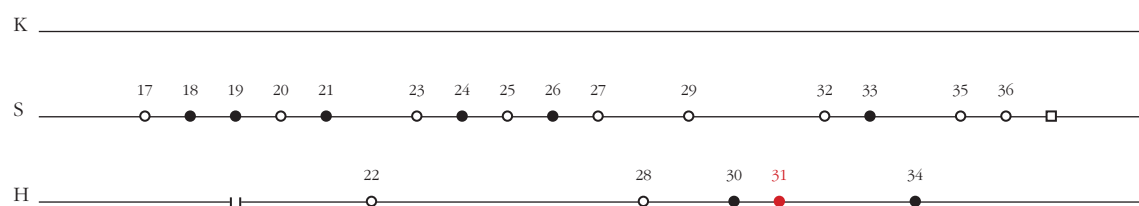


30 : Hoffenreich 7



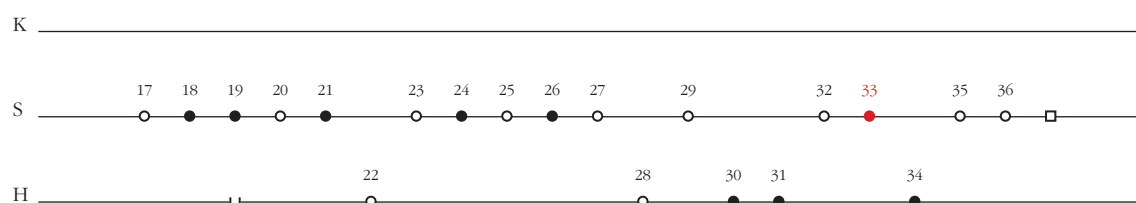


31 : Hoffenreich 8



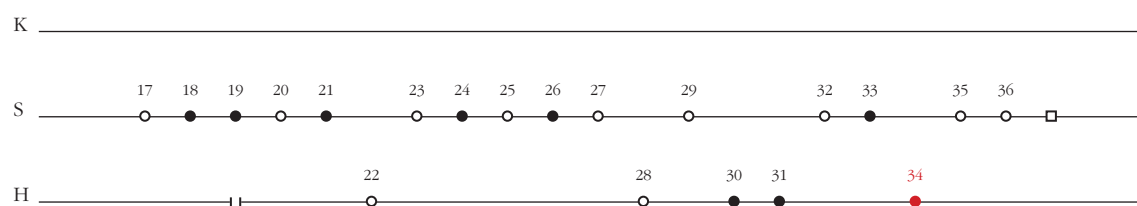


33 : Khasaq 25





34 : Hoffenreich 9



Sans titre

Papa s'est retourné sur Maman, mais cette position reste sans explication : aucun geste n'apparaît sur les deux photos d'Hoffenreich. Seul le regard de Papa, d'abord porté sur la droite (37⁺), puis détourné du visage de Maman, laisse transparaître une attente (38⁺). Le deuxième plan de Kren, tourné à la gauche d'Hoffenreich, pourrait expliquer cette immobilité (39). La tête de Papa apparaît dans le cadre en-dessus du cou de Maman dont on aperçoit encore la poitrine. Le plan serait alors le premier tourné par le cinéaste et non le deuxième, contrairement à la numérotation qu'il en a faite. Si Papa laisse du temps à Kren pour tourner son plan, sa position n'a peut-être pas d'autre objectif.

Toutefois, on ne peut s'empêcher de penser qu'il manque ici quelque chose. Le couteau de cuisine introduit avant l'arrivée de Papa (14⁺) a disparu (38⁺), mais rien ne laisse en deviner la raison ; la ficelle du ballon rouge suspendu au plafond aurait pu être coupée avec celui-ci, mais il est toujours en place, comme l'atteste l'ombre projetée sur le mur (38⁺). On peut hasarder l'hypothèse que le changement de position de Maman et Papa, ici, devait être suivi du baiser à la tomate (p.375). La saynète suivante, l'allaitement de Maman, se serait alors insérée « accidentellement », comme une improvisation opportune, dans la continuité du geste.

Cette possibilité laisse entrevoir un élément essentiel, dans le processus de la *Materialaktion*, partagée avec le cinéma muet. La scénarisation des gestes burlesques n'attend pas du tournage qu'il reproduise à l'identique son récit. Il s'agit au contraire d'une mise en réserve de saynètes qui peuvent être engagées dans l'action de manière improvisée en fonction d'opportunités ou de circonstances imprévisibles. Comme l'indique Petr Král, les deux comiques Laurel et Hardy ont ainsi tourné un court-métrage entier (*A Perfect Day*) sur le seuil de la maison qui devait les voir partir pour une ballade du dimanche, comme cela avait été scénarisé³⁷.

37 Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, 2^e édition, 2007 (1984), p.63.



37 : Hoffenreich 10

K _____ 39 ○ _____

S _____

H _____ 37 ● 38 ● _____



38 : Hoffenreich 11

Le biberon de Maman

Le ballon rouge est décroché du plafond. Papa retire la couette du corps de Maman et la glisse par terre, au pied du lit (41). Il s'agenouille auprès d'elle et appuie le ballon sur son ventre. Elle tire sur le long bout de ficelle resté attaché au ballon. Papa lui donne alors le biberon (44⁺). Aucune indication de cette saynète n'est donnée dans le texte de Maman et Papa, mais dans celui de l'action suivante, *Leda mit dem Schwan* :

Léonard fait boire Leda au biberon. Leda met le bec du cygne à la bouche et le suce³⁸.

Seul le deuxième geste est visible sur une image (XIV, p.368), bien que le biberon figure effectivement parmi les objets de l'action. La succession des deux gestes laisse entendre aussi bien l'infantilisation que l'érotisme oral dans les jeux du peintre et son modèle.

Toutefois, ici, la saynète du biberon paraît improvisée et anecdotique dans la logique des préliminaires amoureux, de l'accouplement et enfin de la naissance de la progéniture du couple. Ainsi Papa aurait pu se relever pour ôter la couette qui les recouvrait, lui et Maman (38⁺), détacher le ballon du plafond en prévision de leur accouplement et, au lieu de s'étendre sur Maman (48⁺) pour un baiser préliminaire, il aurait saisi le biberon pour le lui donner sans avoir prémédité son geste.

* * *

Le ballon gonflable est omniprésent dans la *Materialaktion* : mais pourquoi accorder une telle place à cet objet enfantin ou décoratif ? Son éclatement bruyant, la dispersion des diverses matières dont il se voit rempli, le bruitage auquel il se prête, engagent la baudruche dans la suite burlesque des gestes de l'action. C'est un opérateur comique qui

38 «leonardo läßt leda aus einer babyflasche trinken. leda nimmt den schnabel des schwanes in den mund und saugt daran», «Leda mit dem Schwan», *Materiaktion, Stilleben...*, *op.cit*, n.p.



XIV. *Leda mit dem Schwan*, 20.08.1964. Photo Hoffenreich.



XV. *Turnstunde in Lebensmitteln*, 24.06.1965. Photo Hoffenreich.

fait mine d'emprunter la simplicité festive du ballon ou du sac en papier gonflé et éclaté, destiné à faire sursauter le voisinage, pour pousser cette festività hors de son «foyer», là où elle n'a pas à *figurer*.

Dans les numéros de la *Materialaktion*, le burlesque consiste toujours à conduire les corps et les choses à leur matérialité la plus dense, un trait que l'actionnisme de Muehl partage avec le cinéma muet tel que l'a commenté Petr Král. Le déplacement, c'est-à-dire la mise en mouvement des corps et des choses, lui donne son principe : celui d'une sortie hors du «foyer» ou du «tableau» dans lequel ces corps et ces choses sont à leur place. La pression que le geste exerce sur les choses les pousse à ne montrer que leur propre matérialité en s'arrachant à toute autre évocation.

La baudruche gonflée donne l'occasion de mettre en mouvement la matière qu'elle contient autrement que les mains de l'artiste peuvent s'y appliquer. Dans le texte «Remplir des ballons», on trouve le début d'un inventaire des matières dont le ballon peut être rempli avant de les dissiper sur le modèle ou alentour³⁹. La peinture qui remplit le ballon fixé au bout d'une corde, boxé jusqu'à éclater par le modèle de *Turnstunde in Lebensmitteln*, trouve là une manière inédite de se disperser dans l'espace (XV, p.368).

39 «Remplir des ballons», p.605.

* * *

Contrairement à Léda qui semble s'ennuyer en compagnie de Léonard, Maman s'amuse ici avec Papa. Le tableau du peintre et son modèle montre une relation ouverte aux initiatives de Maman. Sur la première photo de son allaitement, l'expression crispée de celle-ci contraste avec le sourire de Papa (44⁺). Est-ce à dire qu'Ulla joue l'impatience du nourrisson ou, au contraire, le refus de prendre le biberon⁴⁰, comme l'image suivante le suggère (45⁺) ? Peu importe, car notre hésitation confirme ici l'implication d'Ulla dans son jeu à part égale avec Papa. Si le peintre s'emploie à plonger son modèle dans l'action, sans distinction de matière entre ce corps et les choses auxquelles il est associé, cette dépersonnalisation côtoie aussi le jeu du modèle par lequel il se montre agissant, conscient des actes auxquels il se soumet. C'est un aspect important de la *Materialaktion*, affirmé dans les textes de l'artiste sous la raison thérapeutique⁴¹, mais que l'on pourrait aussi rapprocher du *Lehrstück* brechtien, au sens où l'action et ses chocs perceptifs occasionnent une transformation de la conscience de l'acteur. On peut encore considérer les multiples facéties de Maman dans leur apport au tableau du peintre et son modèle, ou au foyer de Maman et Papa. Nous aurons l'occasion de reprendre ultérieurement ce sujet⁴².

* * *

40 Le niveau de lait pratiquement identique entre le début et la fin de la saynète montre que Maman n'a presque rien « pris », ce qui corroborerait l'hypothèse qu'elle refuse le biberon.

41 On peut citer, par exemple, ce texte qui met l'accent sur la dépersonnalisation : « L'homme n'apparaît pas comme tel, comme individu sexué, mais dans sa corporéité propre. Dans la *Materialaktion*, l'homme est comme l'œuf, une fois cassé, qui laisse apparaître sa substance. C'est la seule méthode d'élargir la réalité, d'en produire une nouvelle, d'étendre la dimension de l'expérience » (*Der Mensch tritt nicht als Mensch, als Person, als Geschlechtswesen auf, sondern als Körper mit gewissen Eigenschaften. Er wird in der Materialaktion wie ein Ei aufgeschlagen und zeigt den Dotter. Der einzige Weg der Wirklichkeit [zu] erweitern, eine neue Wirklichkeit zu erzeugen und die Dimension des Erlebens auszudehnen*), texte manuscrit sans titre (1964), mumok WAA 15/0. Auquel on peut ajouter l'indication thérapeutique suivante : « la *materialaktion* est [...] une autothérapie rendue visible par les denrées alimentaires. le public croit souvent assister à la traversée d'une psychose. en réalité, tout est planifié et contrôlé, réalisé avec des corps humains et les matières qui nous entourent » (*materialaktion ist [...] sichtbar gemachte autotherapie mit lebensmitteln. manchmal glaubt das publikum den durchbruch einer psychose zu sehen. in wirklichkeit ist alles vorgeplant und kontrolliert, erzeugt mit menschlichen körpern und allen materialien unserer umgebung*), « Materialaktion », publié pour la première fois dans le numéro spécial du journal *Le Marais*, Vienne, Galerie Junge Generation, juin 1965.

42 Voir p.389, 465 et 479.

Si l'on en croit le schéma de montage du cinéaste, le premier plan tourné par Kren montre Papa debout sur le lit, en-dessus de Maman couchée sur le dos (42). Seules cinq images, montées consécutivement, apparaissent dans son film *6/64 Mama und Papa*. Il est difficile de situer le plan dans le cours de l'action. Le ballon rouge, tout à gauche, est décroché du plafond et la couette est retirée du lit, ce qui place le plan entre le moment où Maman et Papa sont couchés côte-à-côte (le ballon apparaît encore accroché au plafond sur les photos 31⁺ et 39) et la saynète du biberon (le quatrième plan tourné par Kren, toujours selon son schéma de montage). Il faut remarquer que le cinéaste commence à tourner bien après les premières photos de Khasaq et d'Hoffenreich qui présentent l'attente de Maman, puis le début de l'action avec l'arrivée de Papa dans le lit conjugal. Le troisième plan numéroté par le cinéaste paraît à sa place (43). Il s'agit d'un très gros plan qui montre le ballon rouge posé sur le ventre de Maman, avec quelques plumes accrochées à son pubis, comme on le voit sur la photo 41. Quant à Hoffenreich, il termine sa pellicule à l'image 47⁺, ce qui nous ôte, peut-être, l'aperçu de la fin de la saynète.

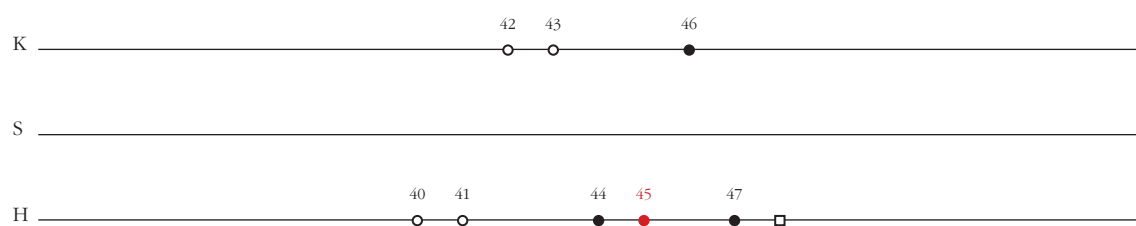


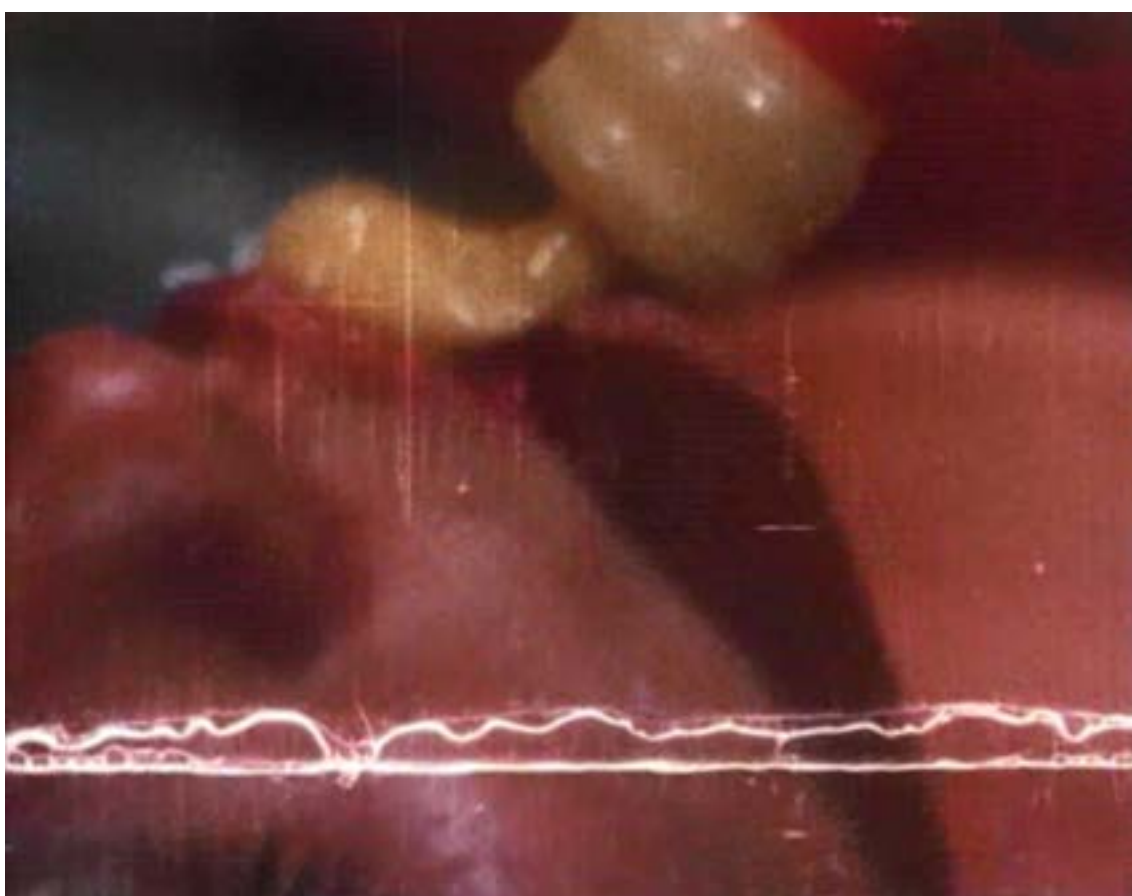
44 : Hoffenreich 14



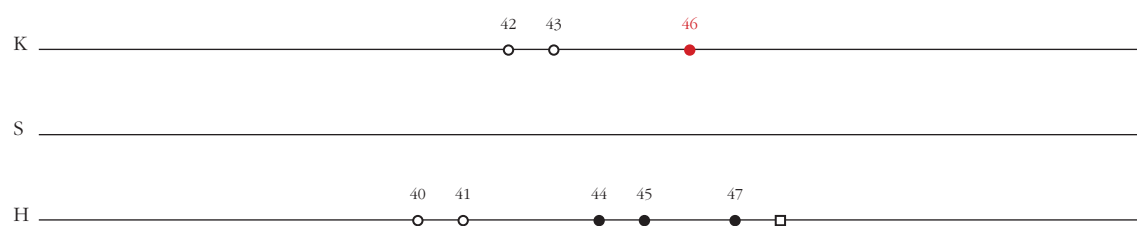


45 : Hoffenreich 15



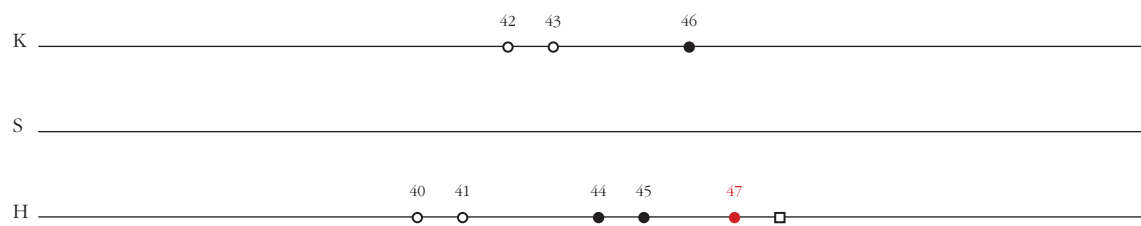


46 : Kren 4





47 : Hoffenreich 16



VIII

Le baiser à la tomate

Entre la saynète du biberon et celle-ci, le ballon est mis de côté, calé contre le mur et le bord du lit. L'un des deux coussins de Maman est placé sous ses épaules, afin de lui renverser la tête en arrière (48⁺). Étendu sur elle, Papa lui a mis dans la bouche une tomate ramassée dans l'assiette en carton posée sur le lit. Il croque dans le fruit à pleines dents (49⁺, 50⁺). Le jus se répand sur le visage de Maman (51⁺). Papa recommence avec une deuxième tomate, puis recrache sur elle les restes qu'il a gardés dans la bouche (52⁺). Maman en a reçu plein les yeux (53⁺) : Papa saisit sur les draps une serviette en papier (54⁺) et la lui tend pour qu'elle s'essuie (56⁺). Kren a pris du recul et tourne un plan d'ensemble qui montre Hoffenreich s'approchant du lit (57) pour réaliser un « portrait » en gros plan du pubis d'Ulla, sans aucun lien avec la saynète (58).

* * *

Le baiser est indiqué dès le premier texte de Maman et Papa, mais il s'insère au gré des versions dans une saynète de plus en plus complexe :

19) Papa met une grande tomate entre les dents de Maman. Il se couche sur Maman et mord dans la tomate à pleines dents. 20) Il bat de la crème fouettée au mixer et la jette sur le ventre de Maman. Il verse là-dessus de la compote de cerises. Il écrase un œuf, deux tomates et une orange en dessus du visage de Maman. 21) Papa lèche Maman pour la nettoyer des aliments. Il laisse couler du jus [de sa bouche] avant de tout lui recracher au visage⁴³.

Le geste sur le ventre de Maman n'a pas été effectué dans cette action, mais dans *Leda mit dem Schwan* (XVI, p.376). La saynète du baiser à la tomate est reprise dans *Cosinus Alpha*, non pas entre le peintre et son modèle, mais entre les deux modèles féminins de l'action (XVII, p.377). Dans *Silberarsch*, c'est de la viande, semble-t-il, qui remplace la

43 « Otto et Soraya (ou Maman et Papa) », p.628.



XVI. *Leda mit dem Schwan*. 20.08.1964. Photo Hoffenreich.

tomate (XVIII, p.377). On ne peut éviter d'évoquer le symbolisme embarrassant qui sourd de cette saynète : croquer la tomate place en effet la relation érotique du peintre et son modèle sous le signe de la moralité dévergondée du fruit défendu. L'affleurement du religieux dans la *Materialaktion* est peu fréquent. On citera comme autre exemple la croix sur laquelle est attaché le modèle dans la deuxième version de *Versumpfung einer Venus*, un objet qui semble disponible dans l'appartement de l'artiste en prévision de la cinquième action de Nitsch effectuée chez Muehl. C'est le même jour et sur la même croix que Muehl effectue *Kreuzigung eines männlichen Körpers* dont le modèle n'est autre que Nitsch. Le



XVII. *Cosinus Alpha*, novembre 1964. Photo Hoffenreich.



XVIII. *Silberarsch*, janvier-février 1965. Photo Hoffenreich.

symbolisme religieux fut d'ailleurs l'objet d'un désaccord entre les deux artistes. Dans une lettre à son amie Erika, Muehl s'en explique :

Nos actions diffèrent fondamentalement : Nitsch travaille avec de la couleur diluée, il vient de la littérature et travaille avec des symboles, tout ça plus ou moins en rapport avec le christianisme, ce qui me plaît moins, parce qu'il tombe alors dans un pathétique et une douceur sentimentale qui me sont insupportables. [...] Si j'utilisais un mouton, ce serait un animal quelconque, sans signification particulière, auquel je donnerais un sens particulier par son "exécution". Cela deviendrait alors un "symbole", mais exempt de sens historique. En un mot : aucun symbole⁴⁴.

* * *

On peut considérer que les gestes de Maman et Papa commencent vraiment ici, alors

⁴⁴ « Unsere Aktionen unterscheiden sich grundsätzlich : Er arbeitet mit dünner Farbe, kommt von der Literatur her und arbeitet mit Symbolen, alles mehr oder weniger auf das Christentum bezogen, was mir weniger gefällt, denn er dadurch oft in eine sentimentale Pathetik und Süßigkeit gelangt, die mir unerträglich ist. [...] Würde ich ein Lamm verwenden, so wäre es eben irgend ein Tier, ohne besondere Bedeutung, dem ich erst durch "Hinrichtung" eine besondere Bedeutung gäbe. Es würde zu einen "Symbol" aber ein historisches unbelastetes Symbol. Mit einem Wort kein Symbol », lettre à Erika Stocker rédigée en mars 1964, mumok WAA 181/0. Traduction de Françoise Hirz dans Otto Muehl, *Lettres à Erika*, op.cit., p. 397-400. Traduction modifiée.



XIX. *Panierung eines weiblichen Gesäß*, 26.02.1964. Photo Hoffenreich.

que l'action met en mouvement les corps en les entremêlant à la matière. Le geste réalisé sur le ventre de Leda suggère une cuisine de la chair, comme l'oralité, ici aussi, un cannibalisme «doux». Il est déjà visible dans *Panierung eines weiblichen Gesäßes*, troisième action de l'artiste, alors que celui-ci croque dans la fesse dégoulinante de confiture du modèle (XIX, p.378). La relation amoureuse du peintre et son modèle, celle de *Raphaël et la Fornarina* évoquée plus haut, gagne ici une littéralité dévorante. Le modèle se prête à la consommation de la chair (encore) vivante : un cannibalisme cru. Le numéro du baiser à la tomate ouvre au cannibalisme de Maman et Papa que poursuit, plus tard, le long

numéro effectué sur les fesses du modèle en donnant sa pleine ampleur à l'apprêt de la chair humaine⁴⁵. Le foyer familial s'ouvre ainsi à une pratique hors-la-loi dont Diogène de Sinope avait déjà opposé l'argument à la morale platonicienne. Les comportements immoraux comme la consommation de viande crue, la masturbation en public, la polygamie ou l'inceste, s'employaient alors à détruire l'élaboration politique de la *République*⁴⁶. La proximité de la *Materialaktion* avec le geste diogénien incite à penser le cynisme dans la contemporanéité.

* * *

La saynète n'est pas documentée dans toute sa continuité. Les deux premières images attribuées à Hoffenreich sont prises au Rolleiflex (48⁺, 49⁺), très probablement pendant que le photographe recharge un film dans son Hasselblad. Kren ne tourne pas encore et c'est peut-être lui qui est l'auteur de ces deux prises de vue⁴⁷. On distingue très bien la différence de focales entre le Rolleiflex et le Hasselblad entre les images 48⁺, 49⁺ et la 52⁺ et suivantes.

La répétition du baiser avec une seconde tomate reste invisible, mais on distingue bien, alors que Papa recrache les restes qu'il a dans la bouche sur le visage de Maman, deux tomates entamées, de part et d'autre de la tête de celle-ci (52⁺). Le premier plan de Kren est tourné au début de la saynète, puisqu'on ne distingue aucun reste de tomate sur le lit (50⁺). Le très gros plan qui suit demeure difficile à décrypter et par conséquent à situer avec précision (51⁺). Enfin le plan d'ensemble tourné à la fin de la saynète présente un cadrage rarement choisi par le cinéaste (57).

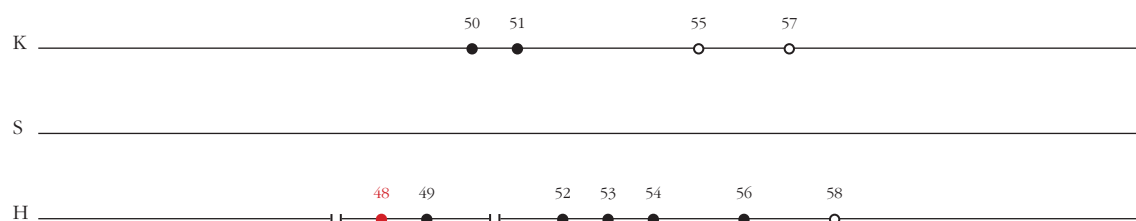
45 Voir «Jardiner, cuisiner, nettoyer», p.415.

46 Voir Suzanne Husson, *La République de Diogène. Une cité en quête de nature*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

47 Ulla nous a affirmé que Kurt Kren n'avait pas seulement filmé, mais aussi pris des photos. Voir «Entretien avec Ulla», p.651.

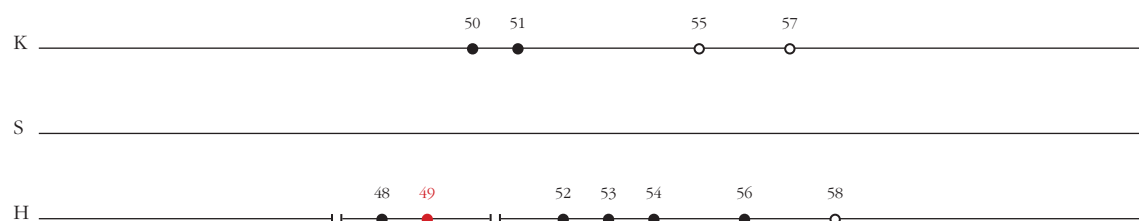


48 : Hoffenreich 17 [Kren?]



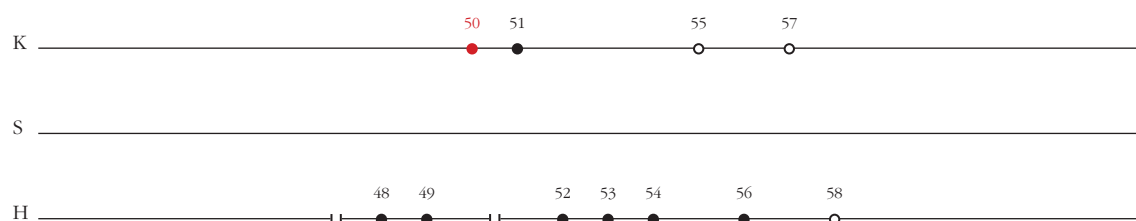


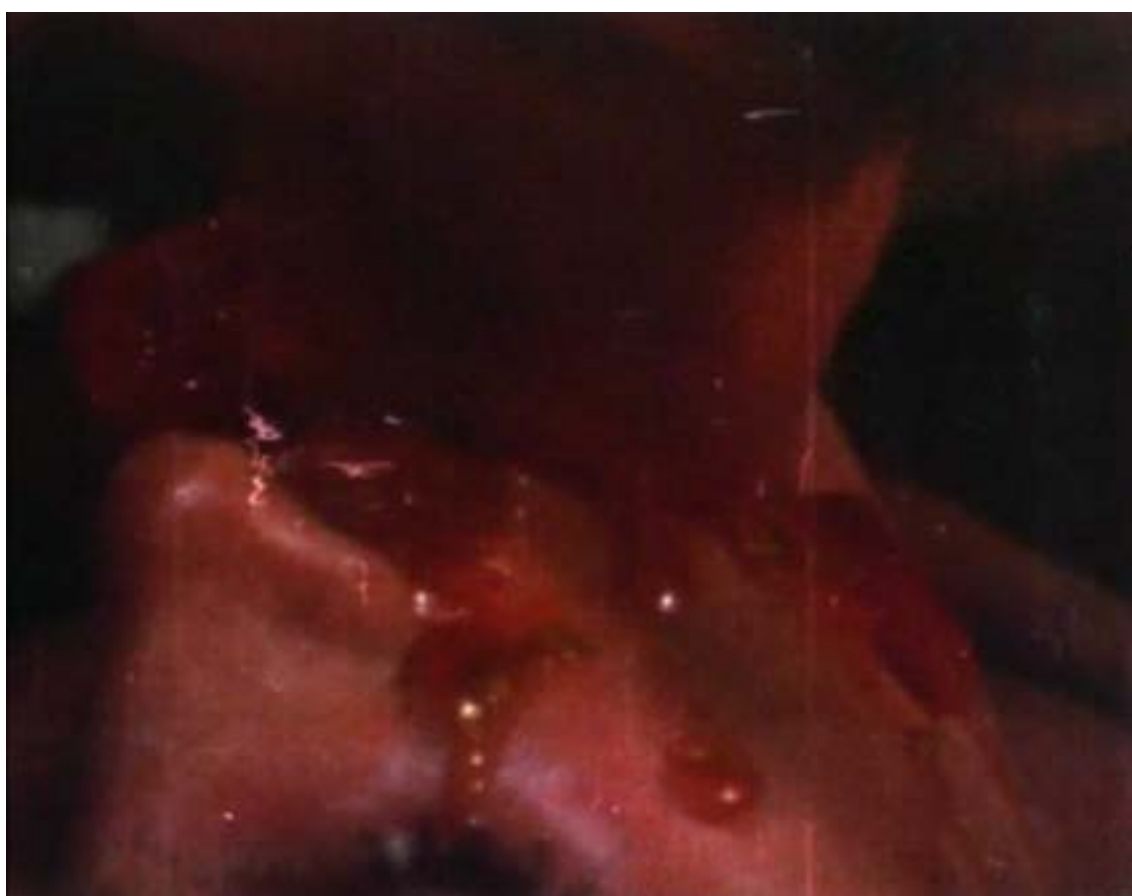
49 : Hoffenreich 18 [Kren?]



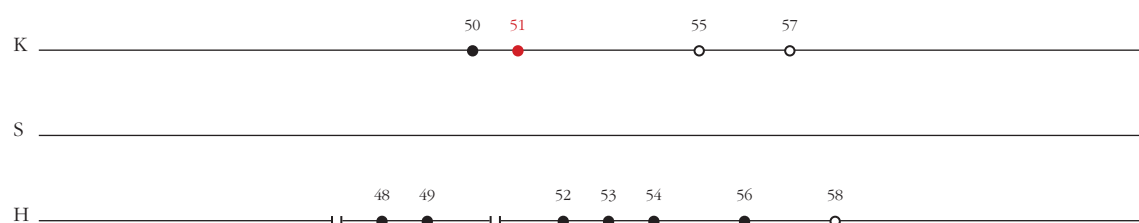


50 : Kren 5



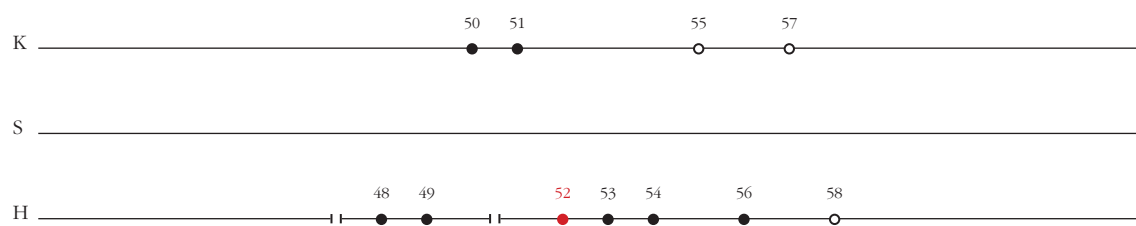


51 : Kren 6



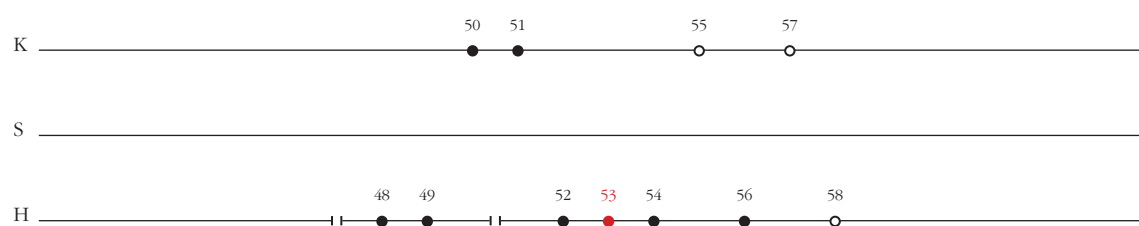


52 : Hoffenreich 19



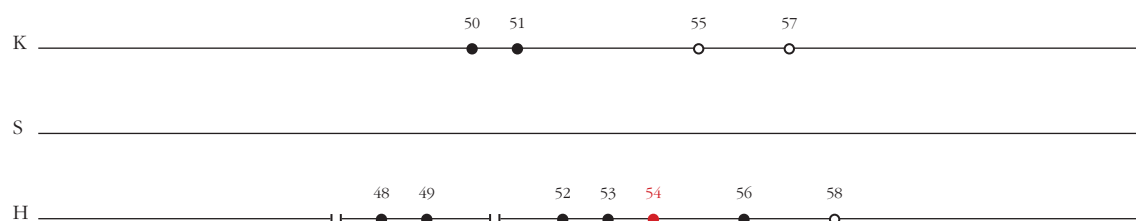


53 : Hoffenreich 20



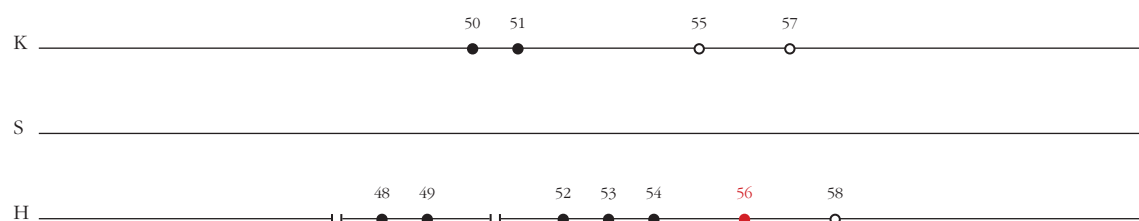


54 : Hoffenreich 21





56 : Hoffenreich 22



Première interruption

Il s'agit là de la première interruption de l'action, qui intervient très tôt et dont la raison demeure inconnue. Apparemment le numéro suivant, celui de la procréation de Maman et Papa, ne nécessitait aucune préparation particulière qui aurait justifié cet arrêt. Dans l'intervalle, Hoffenreich réalise quatorze portraits d'Ulla qui cherche à se divertir devant le photographe. Cet échange, que nous avons déjà observé sur les premières images⁴⁸, prend dès lors une nouvelle ampleur. Ulla offre aux photographes le spectacle de ses facéties qui s'insère dans les moments d'attente ou de coupure de l'action. Près d'une quarantaine d'images présente ce spectacle facétieux, s'additionnant à la centaine de portraits d'Ulla, soit presque autant que les photographies des gestes proprement dits de Maman et Papa. Le spectacle burlesque de la *Materialaktion* est ainsi doublé des jeux du modèle qui lui empruntent ses accessoires.

En effet, lors de cette interruption, on voit Ulla écarter ses doigts de pied tout en les examinant dans une attitude qui évoque la pose d'un vernis à ongles (65⁺). Mais la coloration couvre l'intégralité des orteils (73⁺). Aucune image ne montre comment elle s'est réalisée. La régularité de la couleur laisse penser qu'Ulla a trempé ses orteils dans un liquide, ou peut-être dans une poudre. Si l'image fait défaut, peut-on imaginer que Hoffenreich se soit engagé à lui prêter assistance? Alors que ses orteils semblent sécher, Ulla souffle dans le mirliton posé sur le lit depuis le début de l'action (67⁺), puis elle enfle entre eux le couteau de cuisine qui a réapparu sur le lit (69⁺). La proximité du biberon et de la poire à lavement à ses côtés peut laisser penser qu'elle s'en est également divertie (64⁺).

Par la suite, Ulla se délure jusqu'à laisser déborder ses jeux sur l'action elle-même. Lors du numéro qui conduit à l'accouchement de la progéniture de Maman et Papa, elle reçoit des épis de maïs, des branches de céleris au creux de son entrejambe⁴⁹. Elle saisit un épi et l'effeuille, puis s'en amuse comme d'un phallus avant de le brandir en-dessus de

48 Voir p.335.

49 Voir p.512 *sq.*

sa tête. La chronologie des images permet d'observer l'ajout de végétaux supplémentaires sur le tas déjà constitué. Son jeu s'est ainsi déroulé alors que Papa n'avait pas terminé sa tâche. Le divertissement trouve alors la limite qui marque la participation du modèle lui-même à l'action, telle que nous la mentionnions plus haut⁵⁰. Maman sort en quelque sorte de son inclusion dans le «tableau» – la représentation du foyer familial – pour décider, elle aussi, de sa faillite.

* * *

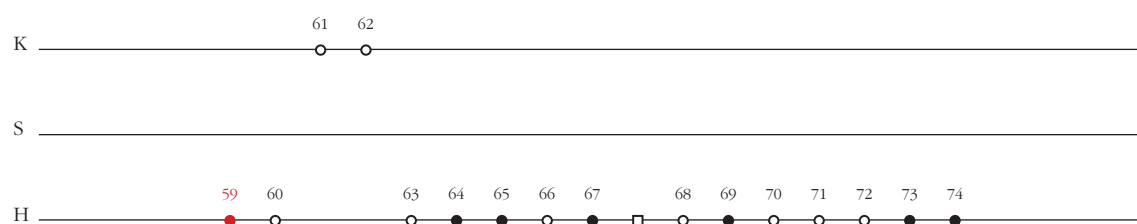
Hoffenreich a procédé à un changement de film pendant l'interruption (entre 67⁺ et 68), ce qui laisse supposer un «trou» non documenté dans la continuité des facéties d'Ulla. Les deux gros plans de Kren, tournés au début de l'interruption, ne contribuent guère à la compréhension de ce moment.

Hoffenreich a confié à Ulla quatre bandes de négatif de trois images chacune, soit une pellicule entière. Il a probablement conservé la première (59⁺) et la dernière photo (74⁺), puisqu'elles appartenaient à deux autres bandes où figuraient, sur l'une, la fin de la saynète du baiser et, sur l'autre, le début de la procréation de Maman et Papa. La reconstitution chronologique de la séquence n'a pu être établie qu'à partir des planches-contacts de l'album d'Hoffenreich, puisque les négatifs confiés à Ulla ont été égarés. La numérotation des images sur le bord des négatifs étant coupée sur les planches-contacts, il a fallu interpréter le détail des gestes et du comportement d'Ulla pour y parvenir.

50 Voir p.369.

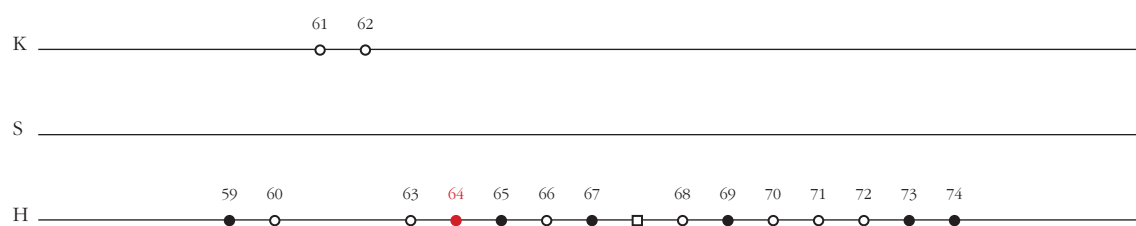


59 : Hoffenreich 24



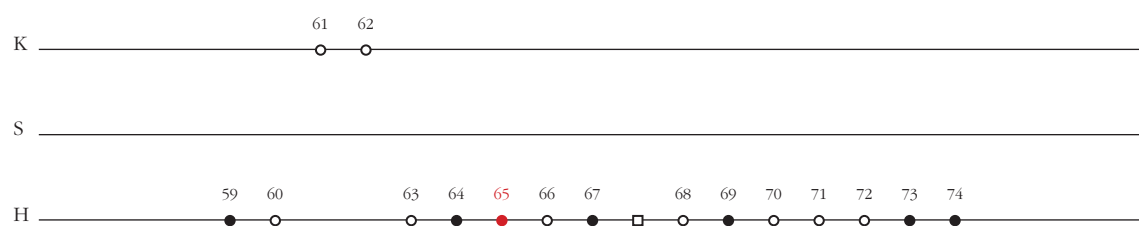


64 : Hoffenreich 27



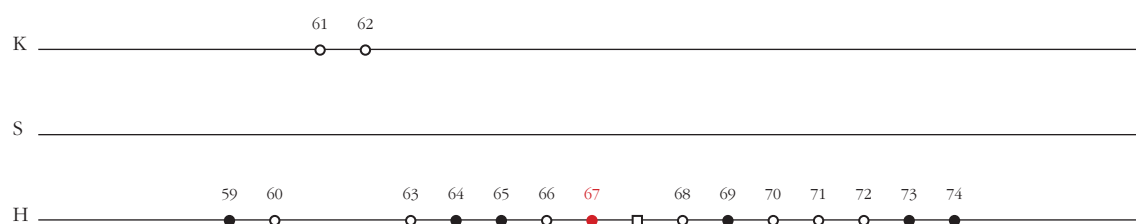


65 : Hoffenreich 28



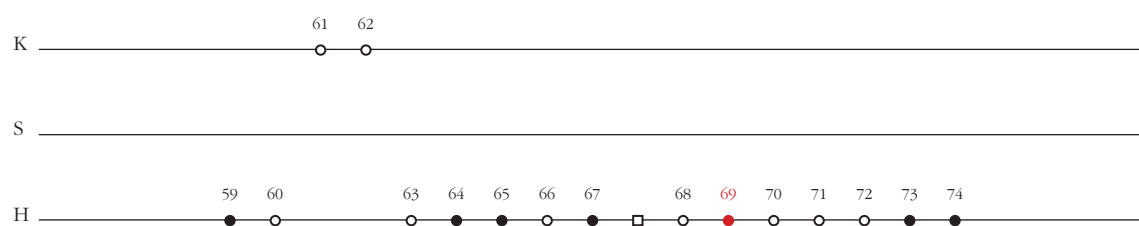


67 : Hoffenreich 30



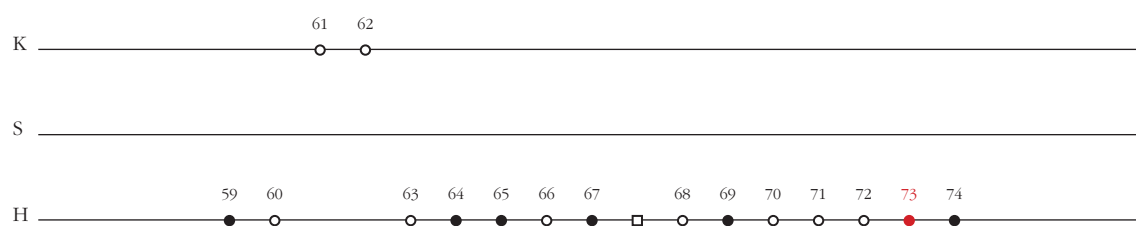


69 : Hoffenreich 32



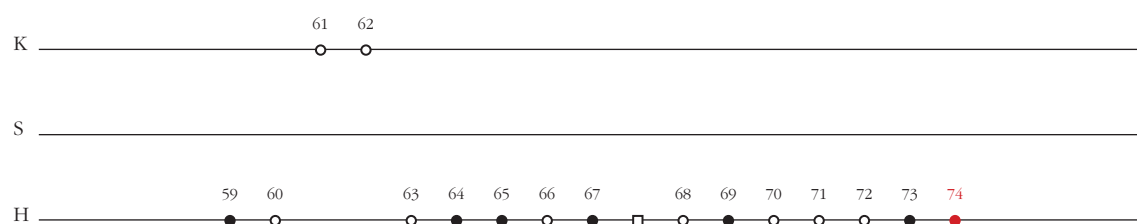


73 : Hoffenreich 36





74 : Hoffenreich 37



Procréation

Le mime de la procréation de Maman et Papa est effectué successivement en deux positions. Dans la première position (75-80), en missionnaire, Papa saisit le grand ballon rouge contenant quelques poignées de plumes, déjà décroché du plafond, pour le placer sur le ventre de Maman. Il s'étend sur la baudruche, à la limite de ses possibilités physiques, appuyé sur la pointe des doigts (75⁺). L'élasticité du ballon finit par céder sous le poids et les mouvements de Papa, les plumes jaillissent de part et d'autre. Dans la deuxième position (82-88), en levrette, c'est un ballon jaune, rempli comme le premier de plumes, qui est coincé entre Papa et Maman. L'artiste s'est emparé du ballon laissé au fond de la cave, sur le bord de la niche de la dernière fenêtre (41), pour l'amener sur le lit, alors que Maman est restée sur le dos après leur premier ébat (81⁺). La séquence de Kren montre que les mouvements de va-et-vient ont dû passablement ébranler le lit conjugal, car on aperçoit chuter le biberon (88⁺). C'est aussi Maman qui semble avoir été déséquilibrée et s'être écroulée sur la table pendant le numéro (86⁺).

La position en levrette est indiquée, dans les textes, à la fin de l'action :

36) Je la prends par derrière, entre nous un ballon gonflable⁵¹.

Ou encore :

39) Je place un ballon entre elle et moi et je la prends par derrière⁵².

Dans *Luftballonkonzert*, le numéro du coït est repris en trois positions distinctes, couchée, assise et debout (XX-XXII, p.400-401), et le texte indique encore :

M) J'écrase avec mon ventre un ballon rempli de plumes ou de farine sur les fesses d'une femme,

51 «Maman, Maman, Maman», p.612.

52 «Maman et Papa», p.623.



XX. *Luftballonkonzert*, 9.10.1964. Photo Hoffenreich.



XXI. *Luftballonkonzert*, 9.10.1964. Photo Hoffenreich.

une fois debout, une fois couché. N) Trois personnes se tiennent l'une derrière l'autre en écrasant un ballon l'une contre l'autre. O) Elle est couchée sur la table, les jambes écartées. Debout, je la prends par derrière en la tirant vers moi, entre nous un ballon rempli de plumes⁵³.

Le mime du coït est ainsi régulièrement centré sur le ballon gonflable dont l'éclatement et la dispersion de son contenu apportent au geste une dernière note comique.

Dans un texte, la première position est précédée de la chute de matières sur le corps de Maman (un geste repris des *Stilleben*) :

14) Je crève en-dessus d'elle des ballons, plumes, peinture, chapelure, haricots. 15) Je crève un ballon posé sur elle à travers un tissu. 16) Je pose sur elle un ballon rempli de farine et je m'étends dessus jusqu'à ce qu'il éclate⁵⁴.

La farine que contient le ballon est remplacée par du talc et des plumes dans la version suivante :

53 «M) Ich zerdrücke mit meinem Bauch einen Ballon mit Bettfedern oder mit Mehl gefüllt am Gesäß einer Frau, ebenso einen am Bauch einer Frau, einmal stehend, einmal liegend. N) Drei stellen sich hintereinander und zerdrücken einer nacheinander einen Ballon. O) Sie liegt auf dem Tisch die Beine gespreizt. Ich stehend fasse sie an den Backen, ziehe ich an mich heran, zwischen uns ein Ballon gefüllt mit Bettfedern», «Luftballon A B C», mumok WAA 19/0.

54 «Maman et Papa», p.622.



XXII. *Luftballonkonzert*, 9.10.1964. Photo Hoffenreich.

22) Papa crève plusieurs ballons qui sont suspendus au plafond en dessus de Maman. Les ballons sont remplis de plumes, de peinture, de chapelure et de haricots. 23) Papa pose un ballon rempli d'une épaisse sauce tomate sur le ventre de Maman. Du lait caillé est renversé dessus et il est saupoudré de chapelure. Papa recouvre le ballon d'un tissu blanc et le crève avec une grande paire de ciseaux. Maman, recouverte de plumes, de peinture, de chapelure et de haricots, est arrosée de sauce tomate. 24) Papa pose un ballon rempli de talc et de plumes sur le ventre de Maman, grimpe sur la table et se laisse tomber sur le ballon jusqu'à ce qu'il éclate. Les plumes et le talc volent alentour⁵⁵.

55 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.628.



XXIII. *O Tannenbaum*, 19.12.1964. Photo Marc Adrian. Collection Philipp Konzett, Vienne.

Dans la version « définitive », éditée, Muehl revient à la sauce tomate⁵⁶.

* * *

Le mime du coït, effectué pour la première fois dans une *Materialaktion*, ne devait pas se dérouler comme ici « à sec ». Le troisième texte de l'action situe en effet le numéro plus tard, alors que le corps de Maman est déjà grassement enduit⁵⁷. Le mime se serait montré particulièrement acrobatique, alors que les deux corps et la table étaient extrêmement glissants. La reprise du numéro dans *O Tannenbaum* s'en rapproche, puisqu'il est exécuté cette fois dans le « mouillé », l'action étant déjà très avancée (XXIII, p.402) :

56 «Maman et Papa», p.302. Sur l'échange fréquent des ingrédients, d'un texte à l'autre, ou du texte à son effectuation, voir «Les commissions», p.330.

57 «Maman et Papa», p.638.



XXIV. *Hinrichtung*, janvier 1966. Photo Hoffenreich.

50) B fait des mouvements de va-et-vient sur A. Ils sont aspergés de noir, saupoudrés de pigment noir⁵⁸.

On trouve dans la même version manuscrite d'autres indications de jeux gymniques qui préfigurent ceux de *Bodybuilding* ou de *Turnstunde in Lebensmitteln* (1965) dans lesquels cette composante acrobatique, telle qu'on la connaît au cirque, se concrétise dans

58 «50) B macht auf A Coitusbewegung. Alles wird Schwarz besprüht, mit schwarzen Staubfarben beworfen», «O Tannenbaum» (1964), mumok WAA 17/0.

la *Materialaktion*. Plusieurs textes de *Luftballonkonzert* la développent également. On y trouve, par exemple, la position du poirier exécutée par l'artiste sur un ballon rempli de lait⁵⁹! Autant dire qu'aucune action n'a accueilli l'acrobate qui en aurait eu la compétence, à la différence des numéros du music-hall ou du cinéma burlesque. L'acrobatie s'insère de deux manières dans la *Materialaktion* : soit elle entre dans la composition des gestes du peintre et son modèle, comme ici avec Maman et Papa ou dans les figures individuelles exécutées par l'artiste pendant *Hinrichtung* (XXIV, p.403), soit elle se donne comme l'activité sportive ou artistique déplacée par l'action, son objet même, comme l'activité culinaire peut l'être dans le tableau de Maman et Papa.

* * *

Sur la première photo d'Hoffenreich (75⁺), les doigts de pieds d'Ulla, antérieurement peints, semblent recouverts d'une poudre blanche : le jeu s'est-il poursuivi entre l'image précédente et celle-ci ? Le couteau de cuisine qu'elle a utilisé pendant l'interruption précédente a retrouvé sa place au bord du lit, à droite, tout comme le biberon et la poire à lavement. Ce souci de la bonne ordonnance des objets peut surprendre dans l'esprit bricolé du dispositif, mais peut-être est-ce l'œuvre d'une tierce personne (Friedl?) plutôt que celle de l'artiste?

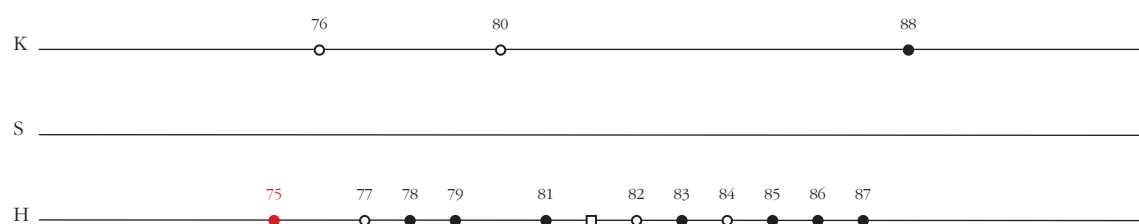
Une photo d'Hoffenreich (81⁺) laisse pour la première fois apercevoir la cave. On voit ainsi la petite table juponnée qui accueille d'autres objets ou matières utilisés pendant l'action.

Lorsque Kren tourne son troisième plan (88⁺), Hoffenreich cesse de photographier jusqu'à la fin du numéro. On peut supposer qu'il lui a cédé sa place.

59 «Ballon gefüllt mit Milch liegt auf dem Tisch. Mache Kopfstand auf dem Ballon» («Le ballon rempli de lait est posé sur la table. Je fais le poirier sur le ballon»), «Luftballon A B C» (1964), mumok WAA 19/0.

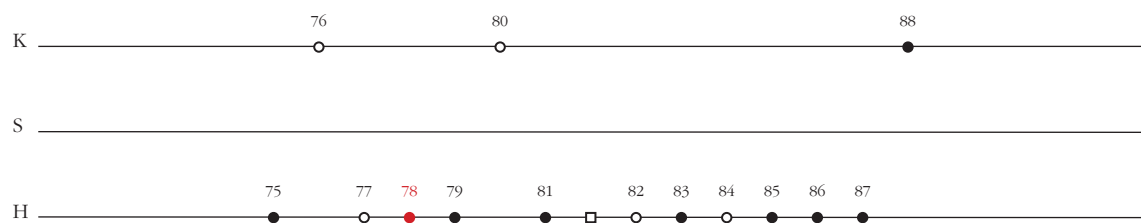


75 : Hoffenreich 38



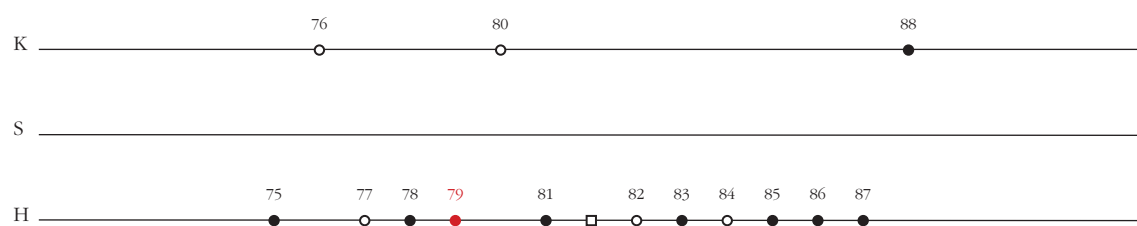


78 : Hoffenreich 40



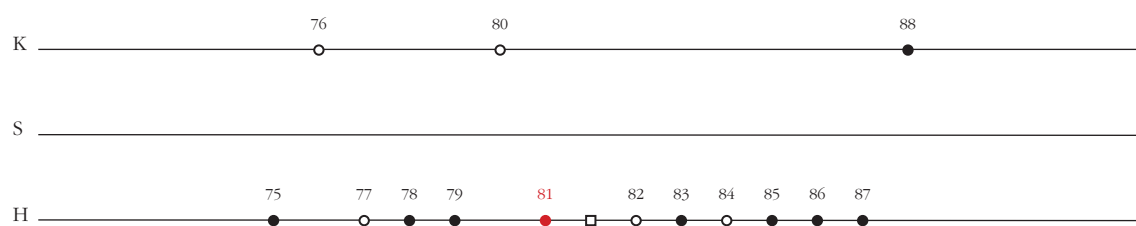


79 : Hoffenreich 41





81 : Hoffenreich 42



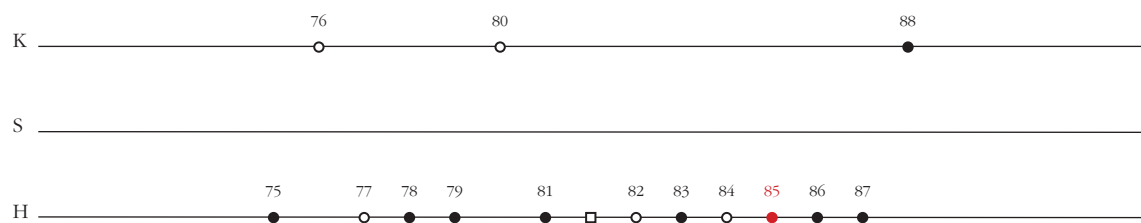


83 : Hoffenreich 44



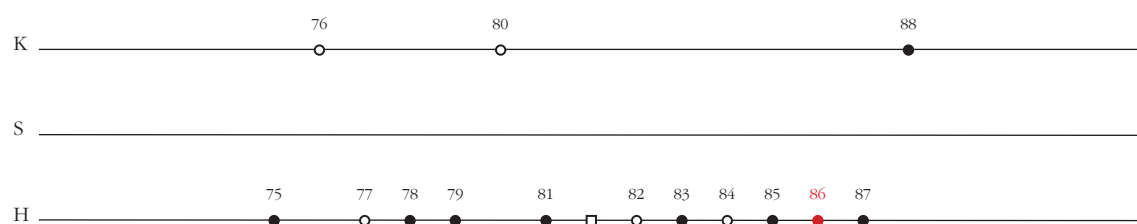


85 : Hoffenreich 46



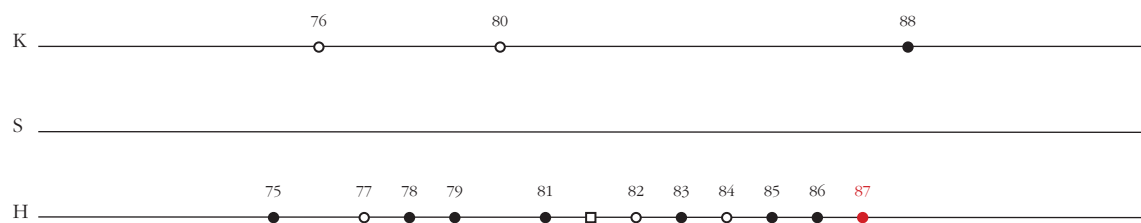


86 : Hoffenreich 47



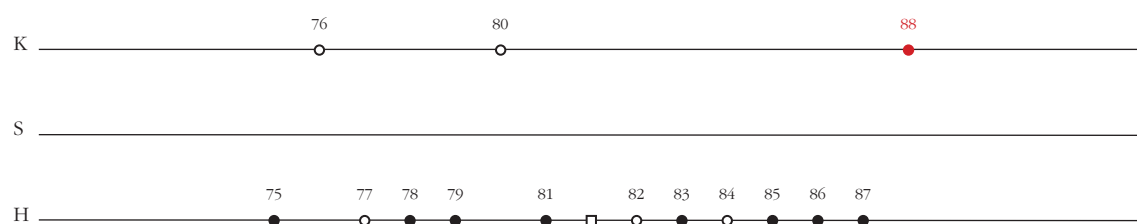


87 : Hoffenreich 48





88 : Kren 13



Jardiner, cuisiner, nettoyer

Le plus long numéro de l'action qui commence ici entrelace confusément trois activités des plus banales du foyer familial : le jardinage, la cuisine et le nettoyage ménager. Il entremêle les matières, les gestes, en sapant l'ordonnance du foyer de Maman et Papa, en détruisant le tableau composé par les amours du peintre et son modèle. L'entrelassement tressage d'activités communément disjointes, déplacées de surcroît sur les fesses de Maman, fait écho aux gestes du cinéma burlesque. La restitution chronologique du numéro laisse percevoir les différentes saynètes qui font s'alterner les activités en les dénaturant jusqu'à la confusion. En raison de sa longueur, nous présentons le numéro saynète par saynète (paragraphe XI à XVII), avec les attentes intermédiaires abondamment documentées par les deux photographes.

* * *

La décoration florale tient, dans la première *Stilleben*, de l'art de la table : la tête du modèle féminin, Friedl (la femme de l'artiste) est posée sur une table nappée et dressée, ornementée d'un bouquet de fleurs dans un vase (XXV, p.417). L'ornement suit un déplacement burlesque dans les actions suivantes : la fleur est piquée comme ici entre les fesses de Maman ou placée entre les cuisses de Léda (XXVI, p.418), entre celles du modèle de *Luftballonkonzert* ou encore posée sur l'assiette en carton de la *Penisstilleben* (XXVII, p.418). L'art de la table se déplace ainsi de son emplacement « naturel » à la chair du modèle. Ce déplacement pousse plus loin encore l'activité culinaire dans la composition du tableau des amours cannibales du peintre et son modèle.

La saynète montre ici que le jardinage de la chair de Maman, par l'appoint à la base de la fleur d'une poignée de terreau (98⁺), précède le geste culinaire. Le modèle, le ventre posé sur la couette utilisée au début de l'action, plusieurs fois pliée, laisse saillir ses fesses en hauteur. Papa prélève le coquelicot en plastique dans le bouquet placé dans le cou du

mannequin de couture et le pique entre les fesses de Maman (92⁺). Puis il le remplace par une rose en papier, provenant du même bouquet (95⁺) et après cette hésitation, il opte à nouveau pour le coquelicot et consolide sa position par une poignée de terre (98⁺). Dans le premier texte, le geste a moins de simplicité :

8) Je lui enfle des fleurs en papier dans la bouche. 9) Des fleurs naturelles entre les fesses⁶⁰.

* * *

Le texte des actions, rarement appliqué à la lettre, présente ici un commencement plus radical, puisque Maman, dans cette position, devait être entièrement ensevelie sous un monticule de terre – enterrée vivante :

13) Papa libère Maman de ses liens. Il la retourne sur le ventre et pique une rose entre ses fesses. 14) Il répand du terreau et du sable sur Maman, allongée sur le ventre, jusqu'à ce qu'on ne voie plus rien d'elle. Seule la rose émerge du monticule funéraire. 15) Papa arrose la rose de jus de tomate tempéré et de lait acidulé avec un petit arrosoir en plastique⁶¹.

L'arrosoir est bien là sur le lit, mais, comme le montrent les images de la saynète suivante, le coquelicot ici n'est pas arrosé. L'ensevelissement du modèle apparaît déjà dans le texte de la troisième *Materialaktion*, avec une intention empreinte de picturalité :

Le modèle est alors mis à terre. De la peinture et de l'eau usée sont ensuite renversées sur lui. Je noue et j'entrelace des lambeaux trempés dans la peinture *jusqu'à ce que le modèle soit devenu un morceau informe et que l'on n'en voie plus rien*⁶².

C'est en effet ce à quoi parviennent les actions comme *Versumpfung einer Venus*, *Verschnürung eines weiblichen Körpers* ou *Klarsichtverpackung* (XXVIII, p.419) qui noient le modèle dans la boue des matières.

60 «Maman, Maman, Maman», p.611.

61 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.628.

62 «Das Modell liegt nun am Boden. Es folgt die Beschüttung mit Farbe und Schlamm. Ich knüpfe und flechte mit in Farbe getauchten Fetzen weiter *bis das Modell zu einem unförmigen Klumpen geworden ist und nichts mehr zu sehen ist*», «3. Materialspiel am 26. Februar», mumok WAA 22/0. Nous soulignons.



XXV. *Stilleben mit einem weiblichen Kopf und einem Schweinekopf*, juin 1964. Photo Kashaq.



XXVI. *Leda mit dem Schwan*, 20.08.1964. Photo Hoffenreich.



XXVII. *Penisstillleben*, novembre 1964. Photo Hoffenreich.

* * *

À partir de ce numéro, Kurt Kren prend position sur le lit de Maman et Papa pour tourner plusieurs plans en plongée. Une photo d'Hoffenreich, fréquemment reproduite, le montre torse nu les pieds posés de part et d'autre du corps du modèle, accroupi probablement en-dessus de sa tête ou juste en avant, cadrant le coquelicot (89). Toutefois aucun plan ne correspond à ce cadrage. L'introduction de la caméra et du corps du cinéaste à l'intérieur du périmètre de l'action franchit la distance qui place le «documentaire» dans la marge discrète de l'événement. L'*adhesion* à l'action préfigure ici la configuration de *Scheiß-Kerl*⁶³ qui place Kren dans le double rôle de cameraman et d'acteur, ou celles de *O Tannebaum*⁶⁴ et de *Manopsychotisches Ballett*⁶⁵ dans lesquelles la nudité des preneurs d'images signe leur appartenance au corps de l'action.

On peut mentionner encore que le changement de pellicule d'Hoffenreich, en milieu de numéro, explique pourquoi l'échange des fleurs, et surtout la consolidation du coquelicot avec du terreau dans sa position, ne sont pas documentés.

63 *Scheiß-Kerl*, 19.10.1969, film 16 mm couleur, 12 min, caméra Hermann Jauk et Kurt Kren.

64 *O Tannebaum*, 16.12.1969, Staatliche Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

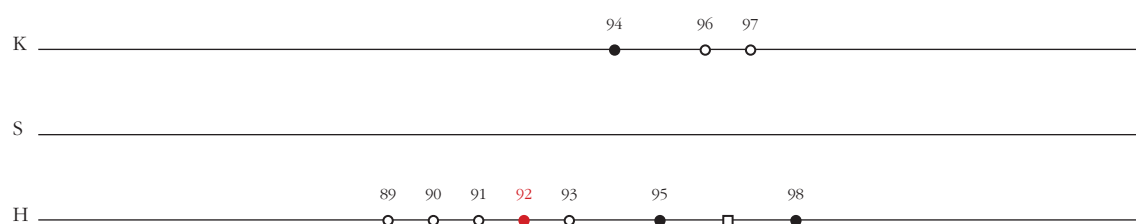
65 *Manopsychotisches Ballett I*, 8.11.1970, Kölner Kunstverein.



XXVIII. *Klarsichtpackung*, 26.02.1964. Photo Hoffenreich.

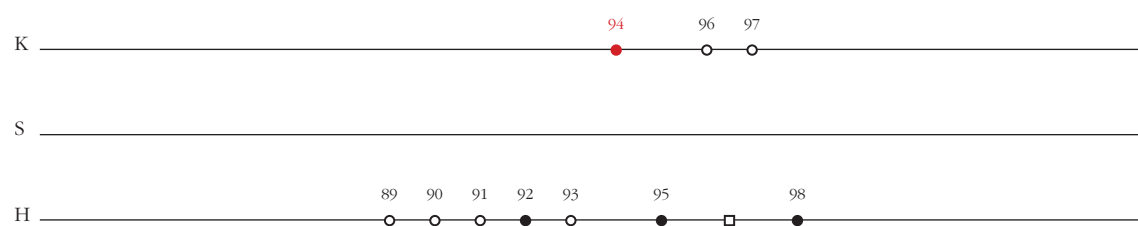


92 : Hoffenreich 52



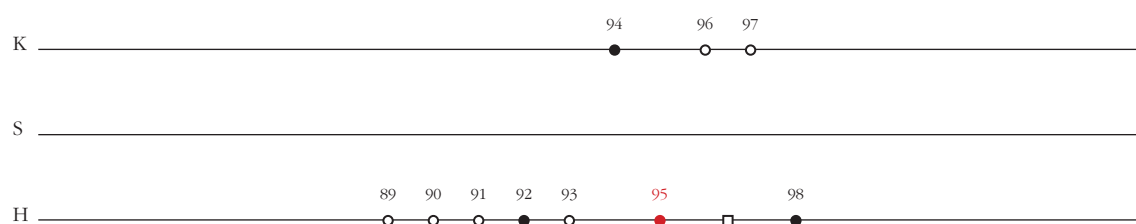


94 : Kren 14



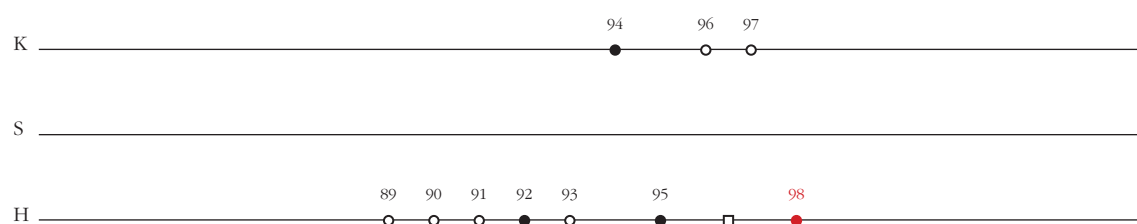


95 : Hoffenreich 54





98 : Hoffenreich 55



Graisser la chair

À la suite de la saynète de jardinage, le numéro entre en cuisine : Papa graisse la chair de Maman, tout autour de la fleur et du monticule de terreau, avec de l'huile d'arachide, comme cela se pratique en début de recette, au fond d'un plat, avant de le garnir, ou simplement avant de paner une escalope. Il verse l'huile directement dans sa main, laisse couler celle-ci sur les fesses de Maman, puis l'étend de la paume (99⁺). Le geste ne figure pas, comme la suite du numéro, dans le texte de l'action.

* * *

Le graissage préliminaire de la chair est aussi effectué dans *Leda mit dem Schwan*, mais comme geste initial et sur l'entier du corps de Leda (XXIX, p.426) :

Léonard étend Leda, nue, sur une table. Il l'enduit avec de l'huile⁶⁶.

Il est aussi repris dans *Luftballonkonzert* (XXX, p.427), en deux occasions dans *Cosinus Alpha* ou encore dans *Silberarsch*. L'apprêt de la chair, préliminaire à son garnissage avec des denrées alimentaires (tomates et œufs dans la suite du numéro), agit comme un film gluant qui laisse adhérer les matières au corps jusqu'à former, finalement, une seule masse indistincte avec celui-ci. Le numéro reprend l'intention précédente du baiser à la tomate dans la proximité cannibale des amours du peintre et son modèle : la cuisine de la chair de Maman annonce ici sa consommation. Mais le savoir-faire culinaire n'est pas mis au service de cette seule intention. Il succède à celui du jardinage, avant d'y revenir lors de la décoration et de l'arrosage d'un bouquet de roses, par-dessus la préparation culinaire. Comme nous l'avons souligné, le numéro tresse ainsi, de saynète en saynète, des pratiques

66 «leonardo legt die nackte leda auf einen tisch. er reibt leda mit speiseöl ein», «Leda mit dem Schwan», *Materialaktion, Stilleben...*, *op.cit*, n.p.



XXIX. *Leda mit dem Schwan*, 20.08.1964. Photo Hoffenreich.

disjointes, ancrées toutefois dans le foyer familial⁶⁷. Ainsi la gravité du cannibalisme est aussitôt aspirée par le burlesque du désordre des pratiques, dans l'*anarchie* du foyer familial – au sens propre, celui de son absence de fondement.

* * *

⁶⁷ Voir «Jardiner, cuisiner, nettoyer», p. 415.



XXX. *Luftballonkonzert*, 9.10.1964. Photo Hoffenreich.

Aucune prise de vue d'Hoffenreich ne documente le geste de cette saynète, uniquement son résultat (100), alors qu'il disposait pourtant d'une pellicule pratiquement vierge. On peut penser qu'il n'a pu trouver le bon angle, la meilleure place étant accaparée par Kren, derrière le lit, alors que Muehl en occupait le devant.



99 : Kren 17

K 99

S

H 100

XIII

Garnir

L'apprêt de la chair de Maman se poursuit avec des tomates et des œufs. Une deuxième assiette en carton, avec trois œufs et deux tomates, est placée plus à gauche que la première, près de la tête de Maman (105⁺). Papa saisit d'abord une tomate et, semble-t-il, en s'appuyant du genou sur le bord du lit, se penche en-dessus du coquelicot pour mordre le fruit à pleines dents (101⁺). Les morceaux tombés sur les fesses de Maman, mais aussi le changement de main, visible d'une photo d'Hoffenreich à l'autre (101⁺, 103), montrent que deux tomates, au moins, sont ainsi déchiquetées. Papa prend encore de la main droite plusieurs tomates qu'il broie dans son poing (105⁺), puis des deux mains (106⁺). Les tomates écrasées tombent sur la corolle du coquelicot, autour du postérieur de Maman, sur le haut des cuisses ou le bas du dos, et roulent parfois au-delà, sur le lit ou par terre, comme le montrent les images du vingtième plan de Kren lorsqu'on s'applique à les réassembler dans l'ordre chronologique du tournage (107⁺).

Le garnissage est complété par des œufs frais (mais il s'agit peut-être d'œufs à la coque) qui sont pris, contrairement aux tomates, dans la deuxième assiette. Papa prend le couteau de cuisine laissé sur le lit et casse deux œufs – à la fin de la saynète en effet, il en reste encore un dans cette assiette (118⁺). Mais en regard des quatre plans tournés par Kren (109⁺, 112⁺, 115, 117), du cadrage sous différents angles, de la durée, leur nombre paraît supérieur en laissant supposer une provenance différente.

Les textes mentionnent encore d'autres ingrédients :

18) Je coince des roses rouges entre ses fesses. 19) Je jette là-dessus de la chapelure, des œufs, des bouts de papier, du papier de soie rouge, du blé⁶⁸.

* * *

68 «Maman, Maman, Maman», p.612.



XXXI. *Panierung eines weiblichen Gefäßes.*
26.02.1964. Photo Hoffenreich.



XXXII. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf.* 2.07.1964.
Photo Hoffenreich (détail).

La tomate s'est d'abord introduite dans *Panierung eines weibliches Gefäßes*, la *Materialaktion* qui apprête et garnit pour la première fois la chair du modèle. Le texte ne le mentionne pas, mais les images d'Hoffenreich portent à cette interprétation, puisque l'artiste broie dans sa main un aliment très semblable (XXXI, p.430). Dans les *Stilleben*, la tomate a sa place sur la table et se trouve aussi écrasée sur la tête du modèle (XXXII, p.430). Le fruit, dont l'enveloppe coriace promet de délivrer son jus avec éclat, est ici parfaitement ajusté à la manifestation du mécontentement, celle par exemple du public à l'égard des acteurs ou des orateurs incompetents. La mise en mouvement des corps et des matières, qui est le propre de la *Materialaktion*, prend le sens d'une fureur burlesque, dont la tarte à la crème du cinéma muet constitue un autre exemple. Comme Muehl l'a souligné :

Il y a toujours eu des *Materialaktionen*. Je me rappelle de Charlie Chaplin, des scènes de lancer de tartes à la crème ou d'arrosage, qui faisaient éclater de rire les spectateurs⁶⁹.

69 «materialaktionen hat es schon immer gegeben, ich erinnere nur an charly chaplin, an szenen, wo mit torten geworfen und mit wasser gespritzt wird, zum gelächter und spass des kinopublikums», dans Otto Muehl, *Weg aus der Sumpf*, Nürnberg, AA Verlag, 1977, p.157. Traduction de l'auteur.



XXXIII. Le plan 24 de Kren retourné de -90° (117).

Le lancer d'un œuf contre un mur, l'éclatement d'un ballon rempli de sauce tomate, appartiennent au mécontentement furieux, mais, comme nous l'avons suggéré plus haut⁷⁰,

⁷⁰ Voir p.348 *sq.*

cette «furiosité» soutient continuellement les gestes comiques de la *Materialaktion*. La deuxième partie de la saynète paraît échapper à ce caractère, puisque Papa casse des œufs comme on le ferait en cuisine. Toutefois le déplacement du savoir-faire culinaire sur la chair de Maman introduit justement une brutalité dans le geste, augmentée aussi par l'usage d'un long couteau.

* * *

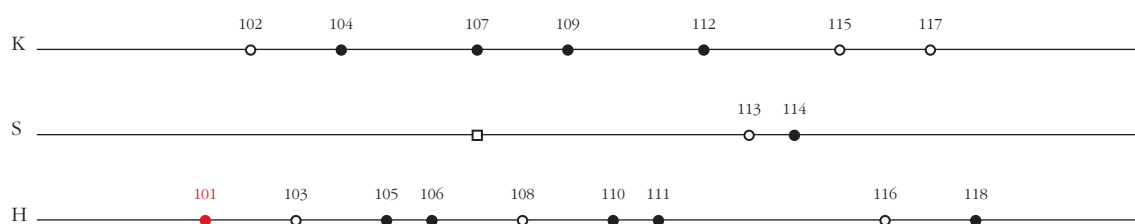
Le premier plan de Kren montre Papa croquant dans une tomate (102), mais le cinéaste n'en sélectionne qu'une seule image, apparaissant un vingt-quatrième de seconde, dans le film monté. Le plan suivant montre le même geste sous un autre angle.

La première image de la seconde pellicule de Khasaq est attestée par la présence de deux trous de pince à sécher les négatifs (113). Sur sa deuxième photo (114⁺), les pieds de Kren, monté sur le lit pour filmer un très gros plan (117), sont bien visibles. Ce dernier plan du cinéaste est filmé à la verticale. Il faut le tourner de 90° vers la gauche pour apercevoir la main de Papa, maculée de jus de tomate, tenant un œuf et, en-dessous, le coquelicot encombré de coquilles blanches (XXXIII, p. 431).

La poire à lavement, renversée, a été placée dans l'ouverture de l'arrosoir (112⁺), mais on ne peut observer aucun indice qui attesterait son utilisation avant ce déplacement.

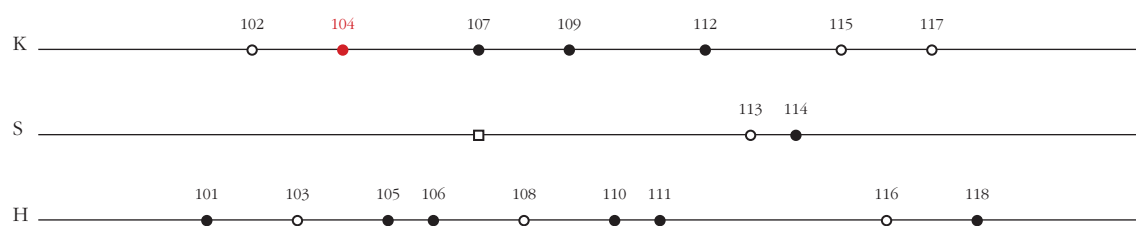


101 : Hoffenreich 57



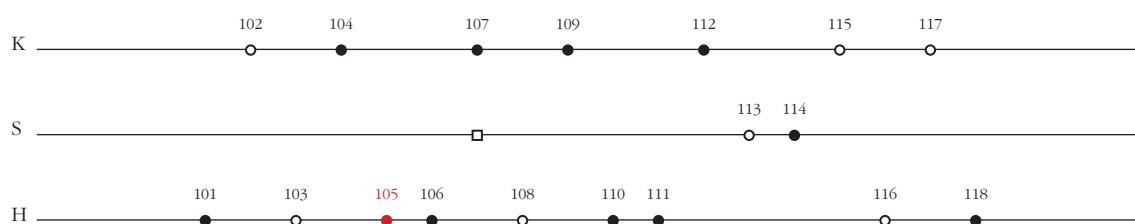


104 : Kren 19



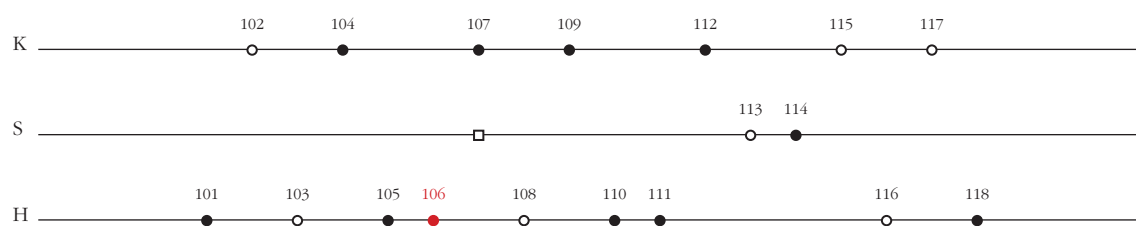


105 : Hoffenreich 59



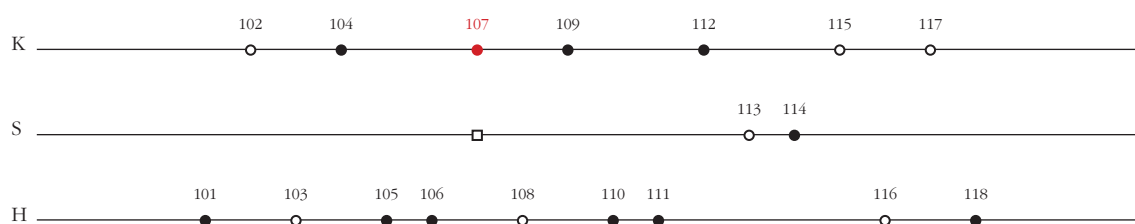


106 : Hoffenreich 60



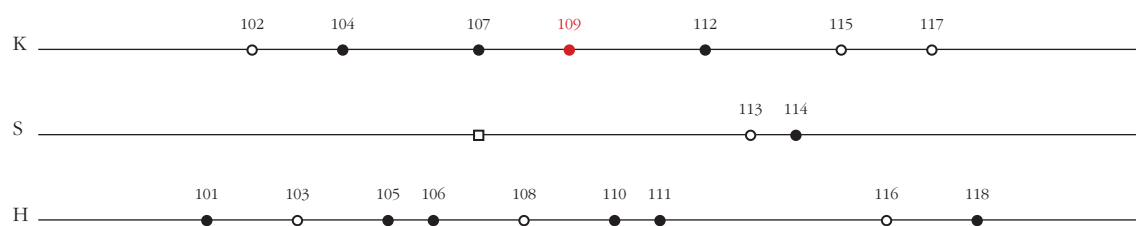


107 : Kren 20



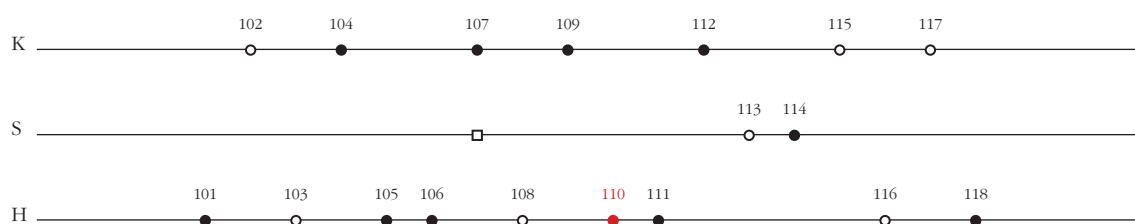


109 : Kren 21



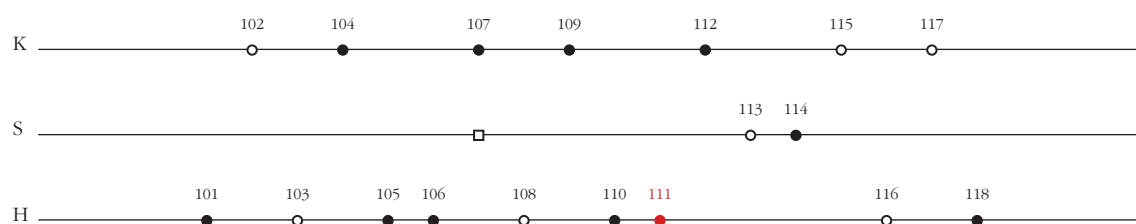


110 : Hoffenreich 62



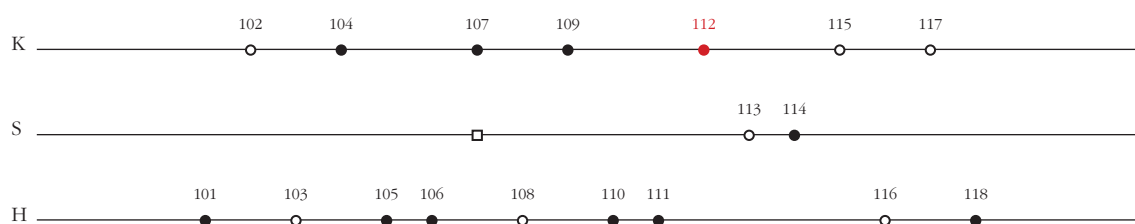


111 : Hoffenreich 63



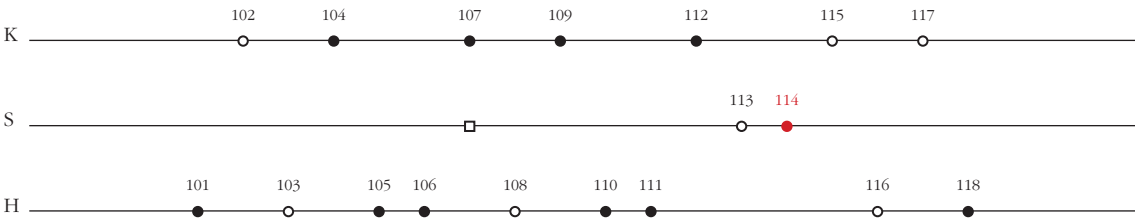


112 : Kren 22



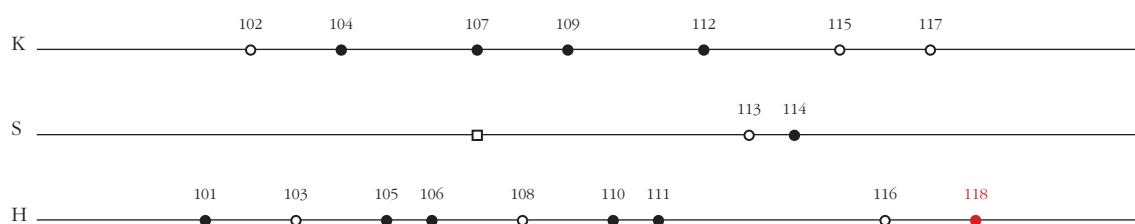


114 : Khasaq 29





118 : Hoffenreich 65



Poudrer, saupoudrer

Les trois matières utilisées ici attendaient à la périphérie du lit, probablement sur la desserte contre le mur du fond (212⁺) ou dans un baquet posé par terre (206). Le saupoudrage des fesses de Maman se déroule ici en trois passages : le pigment de couleur, le terreau et la farine. Papa commence avec le pigment rouge qu'il puise à pleine main dans un sac en papier (119⁺). Il saupoudre largement le fessier, plusieurs fois, avant de renverser tout le reste du sac (120⁺). Sur cette première couche, il jette plusieurs poignées de terreau autour du coquelicot (123⁺). Enfin, il monte sur le lit pour laisser neiger des poignées de farine, en terminant, là aussi, par déverser en une fois le fond du sac (126⁺ et suivantes). La farine, abondante, recouvre l'entier du monticule de matières déjà accumulées (131⁺).

En cuisine, saupoudrer un met consiste à épandre, à parsemer un ingrédient en poudre comme de la farine, du sel, du poivre, du sucre en poudre, du cacao, du gros sel, de la poudre d'amandes, etc. Cette opération, déjà à l'œuvre dans *Panierung eines weiblichen Gefäßes* (XXXIV, p.446), connaît une grande constance dans le processus de la *Materialaktion*, où la chair est fréquemment saupoudrée à l'excès jusqu'à être complètement recouverte. Le corps de Maman est ici partiellement enseveli sous l'épaisseur de pigment et de farine. L'intention de la disparition du modèle sous une couche de terreau, telle qu'elle figure dans le texte, au début du numéro, pour ne laisser apparaître que le coquelicot⁷¹, se concrétise ici d'une autre manière. L'ensevelissement (*Versumpfung*) du corps sous des couches de matière lui apporte une nouvelle plasticité comme le souligne Kràl à propos des scènes du cinéma burlesque :

Arrosés d'eau, éclaboussés de crème, entraînés dans la boue et saupoudrés de farine, les personnages comme les accessoires acquièrent un supplément de "densité" en multipliant littéralement leurs corps et leurs masses par adjonction, à perte de vue, de nouvelles couches»⁷².

71 Voir p.416.

72 Petr Kràl, *Le burlesque...*, op.cit., p.184.



XXXIV. *Panierung eines weiblichen Gesäßes.*
26.02.1964. Photo Hoffenreich.



XXXV. *Turnstunde in Lebensmitteln,* 24.06.1965.
Photo Hoffenreich.

Le texte de Maman et Papa rend bien compte de cette accumulation :

papa fait couler 5 kg de farine sur maman et la rose. papa arrose la fleur. papa verse de la peinture bleue, du lait caillé et de la sauce tomate sur maman⁷³.

Mais il faut préciser que le geste burlesque ici, s'il apporte bien cette plasticité inédite aux corps et aux choses, procède d'une «cruauté» qui déplace les activités, souvent ménagères, de leur territoire coutumier pour les porter ailleurs sans aucune gêne – par exemple sur les fesses de Maman. C'est ce déplacement qui engendre la destruction du tableau familial ou du tableau sportif de *Bodybuilding* et de *Turnstunde in Lebensmitteln*. Le boxeur de *Turnstunde*, éclatant une baudruche remplie de peinture, se prête lui-même au saupoudrage de farine par les spectateurs rassemblés autour de lui et dédouble par là ce déplacement (XXXV, p. 446).

* * *

Depuis le début du numéro, le tressage burlesque de pratiques hétérogènes s'opère

73 «Maman et Papa» (version éditée), p. 638.



XXXVI. Le plan n° 25 de Kren, retourné de -90° (120°).

sur les fesses de Maman d'une saynète à l'autre – jardinage du coquelicot, puis cuisine de la chair, et plus tard grand nettoyage. Ici, le geste compose lui-même ce tressage dans la succession des matières picturale, jardinière et culinaire. C'est à l'intérieur de la saynète, placée dans une première intention culinaire (saupoudrer), que les trois activités sont dé-

faites, mélangées dans le même geste. L'affinage du procédé suggère ici une forme plus «minimale» de la *Materialaktion*, réduite à un seul geste qui, par la pose de trois couches hétérogènes, laisse apparaître la destruction des «tableaux» auxquels ces matières et leurs savoir-faire rendent communément compte.

* * *

Khasaq est visible sur la première photo d'Hoffenreich (119⁺), alors qu'il cadre les premières poignées de pigment saupoudrées sur le fessier de Maman, mais aucune image ne correspond à sa position, bien que son appareil soit chargé. Peut-être est-ce l'entrée de Kren dans son cadrage, debout sur le lit pour filmer le geste (120⁺), qui le fait renoncer à appuyer sur le déclencheur? Khasaq ne documente pas plus le jeté de quelques poignées de terreau. Seules deux photos sont réalisées avant (121, 122) et une après le geste (124), depuis la tête du lit – une place que ne pouvait lui disputer Kren, situé à l'opposé.

Hoffenreich réalise la dernière photo de sa pellicule. Le rechargement du magasin l'empêche de documenter la saynète avant le saupoudrage final de farine (126⁺, 128⁺).

Le plan 25 de Kren (120⁺) est cadré pratiquement à la verticale. Retourné de 90° sur la gauche, l'image en devient plus claire (XXXVI, p.447).

La saynète est suivie d'une attente, dont il semble difficile de déterminer la cause (peut-être est-elle due à la préparation de l'arrosoir utilisé dans la saynète suivante?), mais qui offre à Ulla une nouvelle occasion de donner libre cours à ses facéties. Elle se plaît notamment à ramasser sur le lit un déchet de tomate qu'elle place à la pointe de son sein (138, 139⁺), puis elle prend le temps de fumer une cigarette (148⁺, 149⁺).

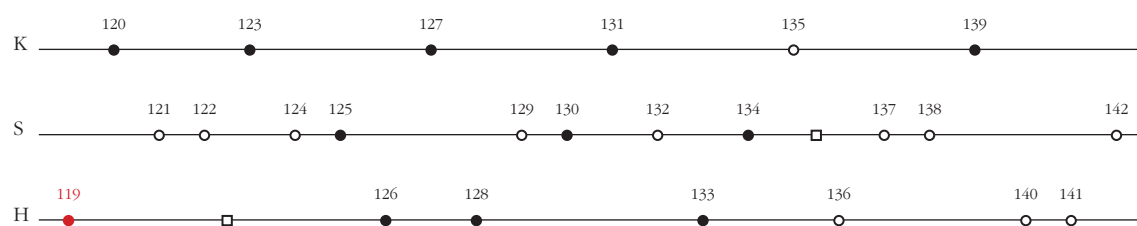
L'avancée de la pellicule de Khasaq, d'une image à l'autre, s'est mal opérée, comme le montrent deux images superposées. Cela se produira encore ultérieurement⁷⁴. Deux détails apparaissent toutefois dans la partie doublement exposée : Papa tend un verre à Maman (150), probablement du vin blanc⁷⁵, et il redresse le coquelicot enfariné (151). Comme nous l'avons déjà souligné, ces moments intermédiaires sont abondamment documentés par les deux photographes. Khasaq, par exemple, réalise douze prises de vue, soit plus d'une pellicule. Kren tourne ici cinq plans, mais il ne s'intéressera plus guère à ces moments creux.

74 Pour l'explication de ce détail technique, voir «Khasaq», p.665.

75 Sur la consommation d'alcool, voir «Entretien avec Ulla», p.652.



119 : Hoffenreich 66



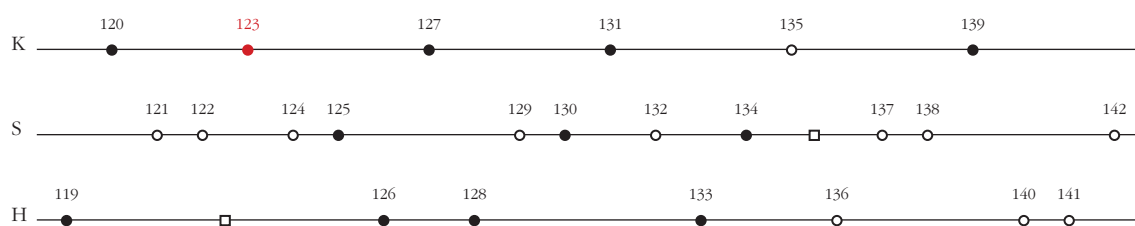


120 : Kren 25



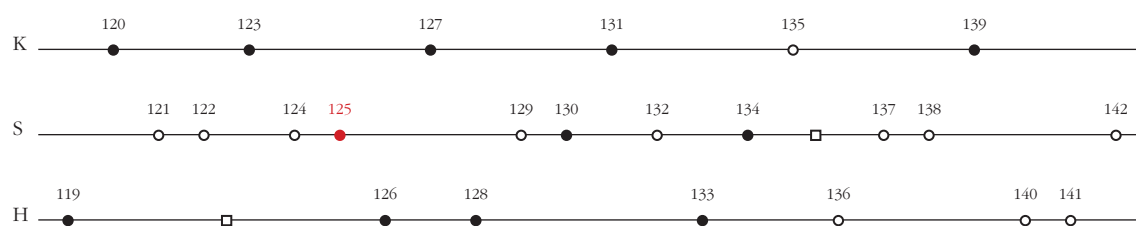


123 : Kren 26



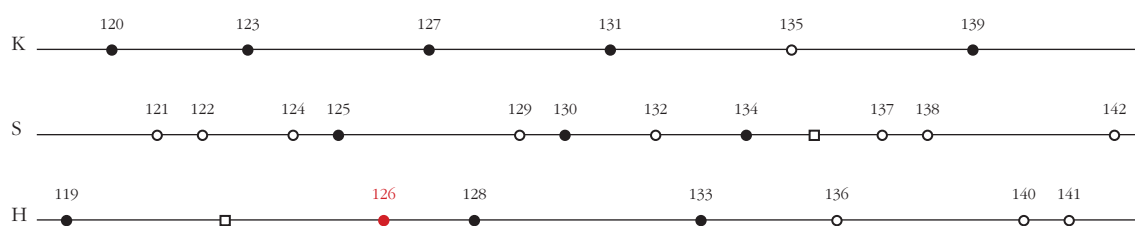


125 : Khasaq 33



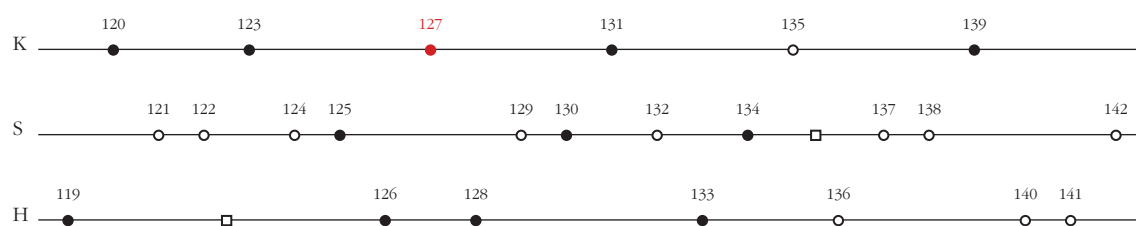


126 : Hoffenreich 67





127 : Kren 27



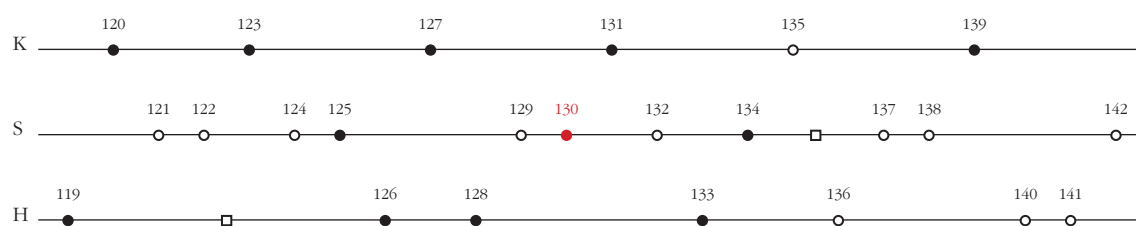


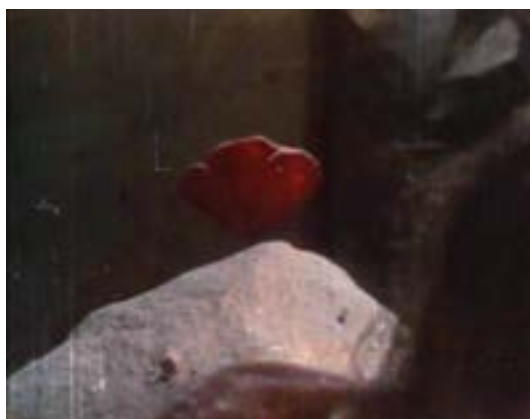
128 : Hoffenreich 68





130 : Khasaq 35



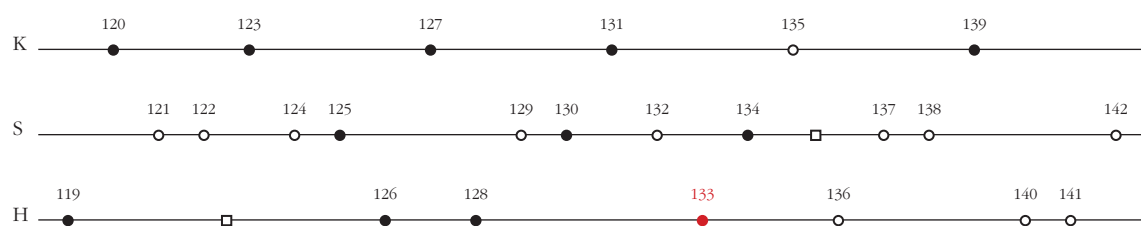


131 : Kren 28



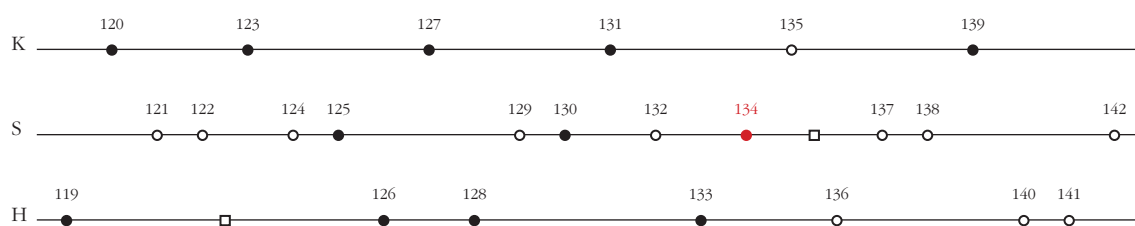


133 : Hoffenreich 69





134 : Khasaq 37



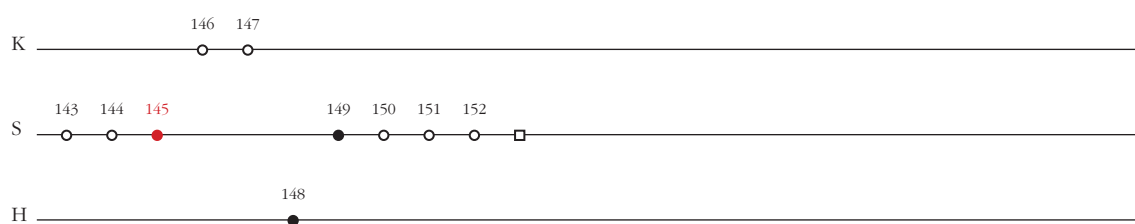


139 : Kren 30



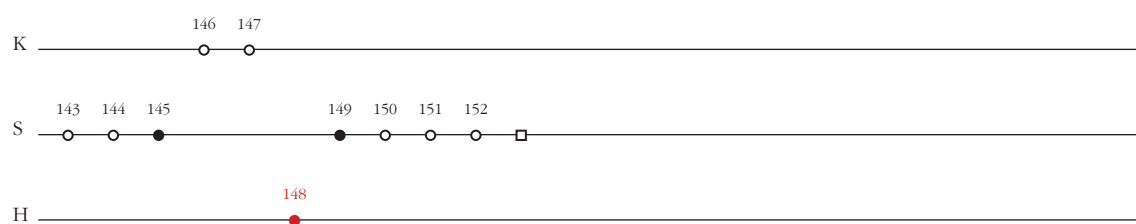


145 : Khasaq 43



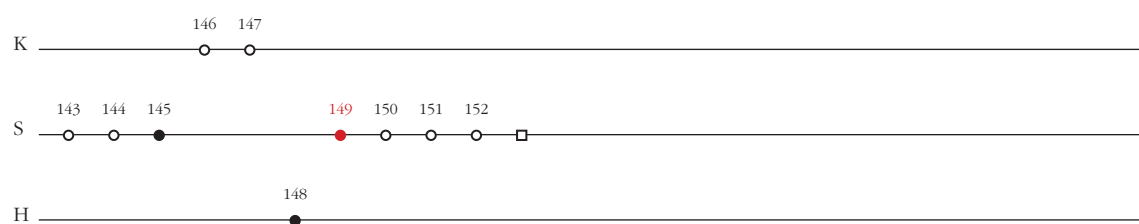


148 : Hoffenreich 73





149 : Khasaq 44



Bouquet

Lors de la saynète précédente, le mannequin de couture a disparu à la périphérie du lit. Les roses placées avec le coquelicot dans son cou, au début de l'action, ne sont plus à portée immédiate de Papa. Les mains blanchies de farine, il est allé chercher les trois fleurs en papier pour les piquer, autour du coquelicot, dans le monticule de matières déposées sur le fessier de Maman (153⁺, 154⁺). Un pied sur une chaise et l'autre sur le lit, Papa lève ensuite un arrosoir rempli d'un liquide foncé, peut-être de la peinture, et le verse sur le bouquet (157⁺). Il s'agit d'un modèle plus grand que le petit arrosoir en plastique rouge posé sur le lit, tel que celui utilisé dans *Leda mit dem Schwan* (XXXVII, p.466). Le liquide coule de la pomme de l'arrosoir, mais déborde aussi par le haut. Les roses en papier se «flétrissent» aussitôt qu'elles ont absorbé le liquide.

* * *

La raison de la deuxième pause de Maman et Papa semble motivée par la préparation des nouilles cuites de la saynète suivante. Ulla offre à Khasaq et Hoffenreich un nouveau spectacle facétieux, dont le coquelicot arraché au monticule boueux lui procure l'accès soire. La fleur est manipulée avec affectation et le rire d'Ulla accompagne son geste (165⁺, 166). Elle conduit le coquelicot à la bouche pour maintenir la tige entre ses dents, puis elle semble indiquer aux photographes, de sa main maculée de matières, la réussite de son numéro (167⁺). Khasaq en tire alors un très beau portrait (168⁺). Quelqu'un lui apporte un pot, vraisemblablement de l'eau, pour qu'elle puisse y tremper les mains. Elle préfère jeter le coquelicot, puis lancer une tomate dans le récipient en provoquant, on l'imagine, quelques éclaboussures (171⁺). Puis elle en retire la fleur (172) et peut-être le fruit. Enfin elle y trempe les mains (175⁺).

* * *

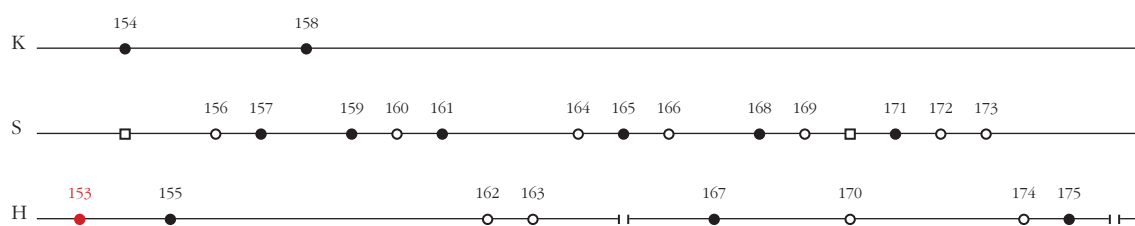


XXXVII. *Leda mit dem Schwan*, 20.08.1964. Photo Hoffenreich (détail).

Au début de la saynète, Khasaq recharge son appareil et ne fait aucune prise de vue de la confection du bouquet. Hoffenreich, au cours de l'attente qui suit, change d'appareil avant d'avoir pris la dernière photo de son Hasselblad. Il prend alors quatre photos avec son Rolleiflex. Si Hoffenreich en est bien l'auteur, et non Kren, cet échange est significatif de l'intérêt porté par le photographe aux facéties d'Ulla qu'il ne voulait pas manquer de saisir faute de pellicule. Khasaq n'est pas en reste, puisqu'il réalise treize images, soit plus d'un film.

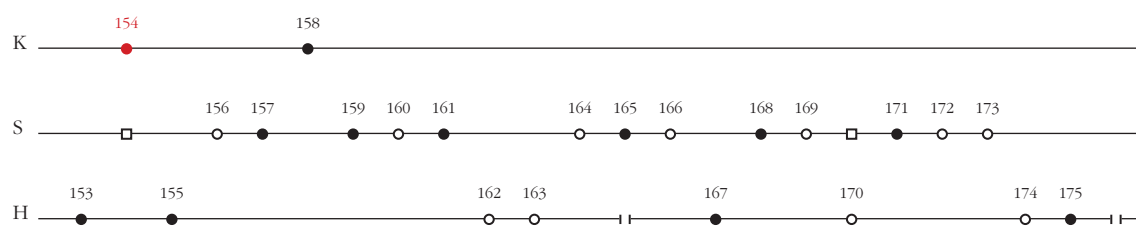


153 : Hoffenreich 74



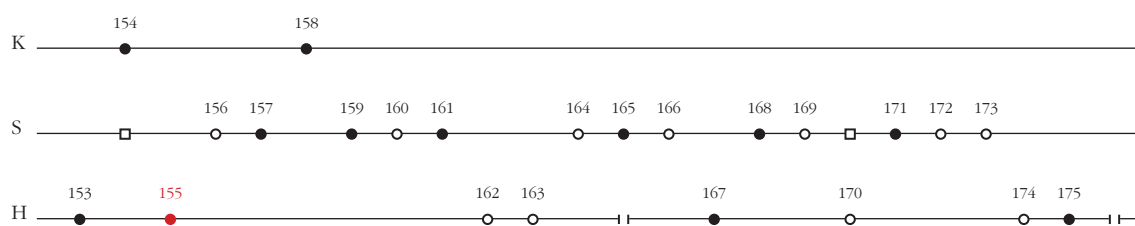


154 : Kren 33



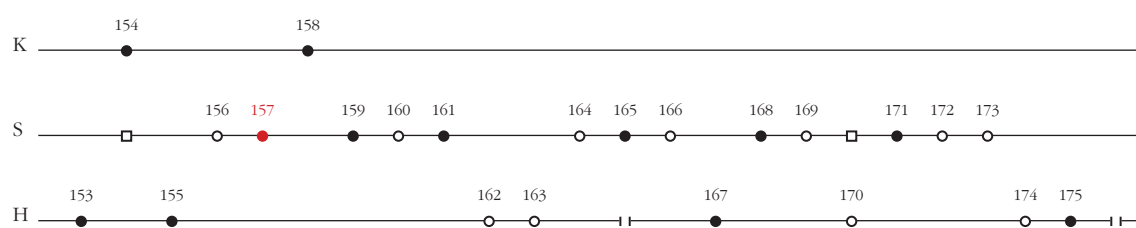


155 : Hoffenreich 75



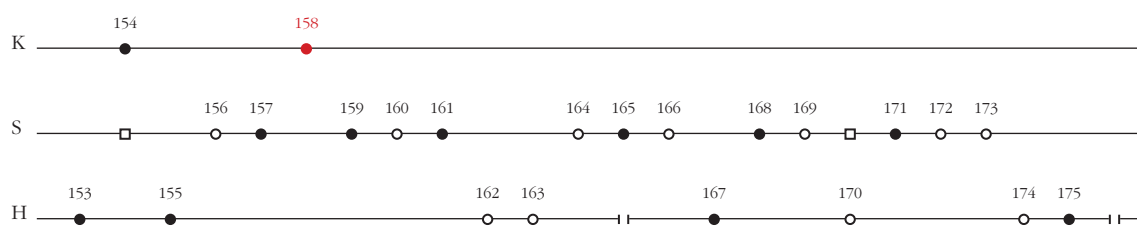


157 : Khasaq 49



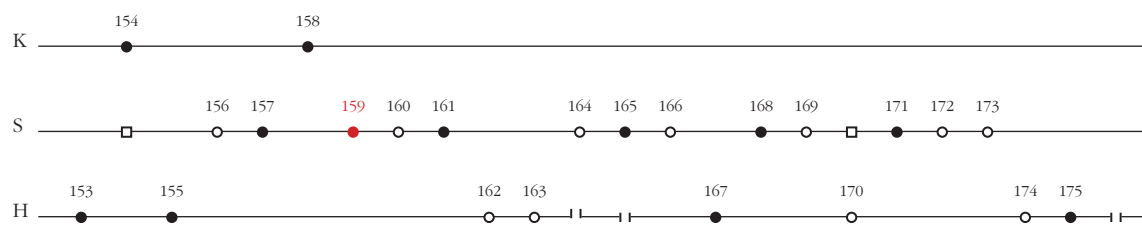


158 : Kren 34





159 : Khasaq 50



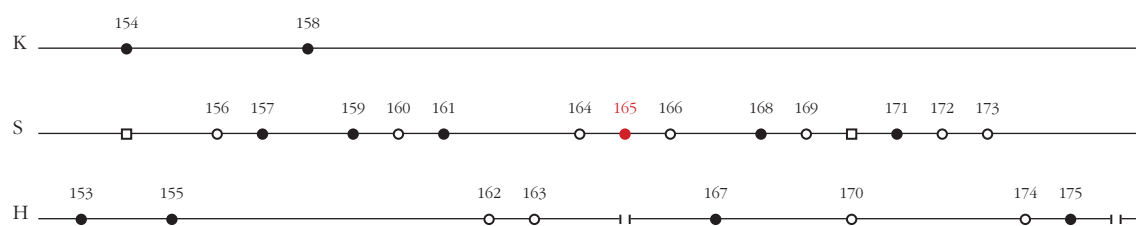


161 : Khasaq 52



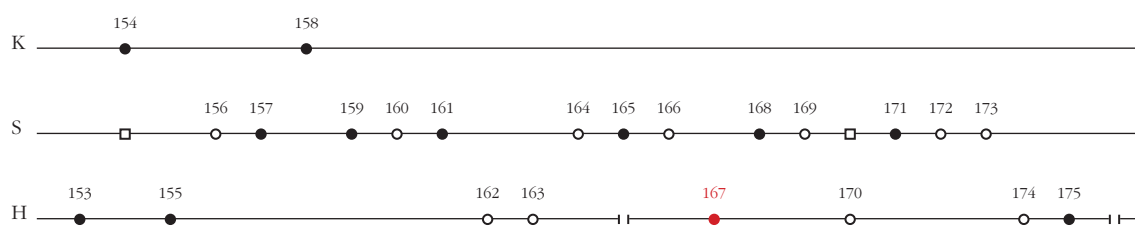


165 : Khasaq 54



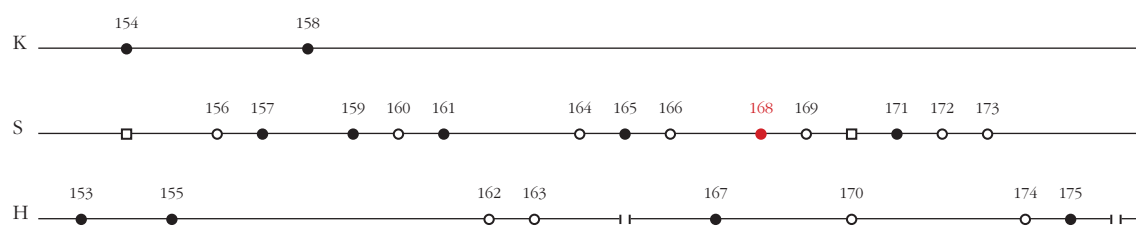


167 : Hoffenreich 78 [Kren?]



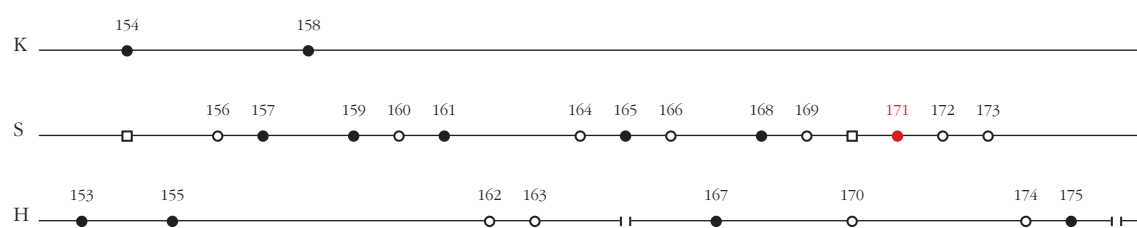


168 : Khasaq 56



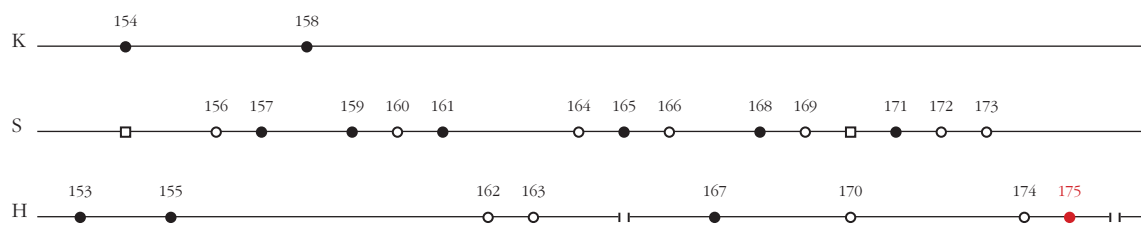


171 : Khasaq 58





175 : Hoffenreich 81 [Kren?]



Nouilles

Bien qu'aucune image ne le montre, c'est probablement Papa qui commence à jeter des poignées de nouilles cuites sur le monticule neigeux arrosé de peinture. Mais c'est Maman que l'on voit puiser dans le seau tenu par Papa et, en se retournant, jeter les nouilles sur ses propres fesses. La saynète, très brève, se distingue du jardinage de la précédente en revenant une dernière fois au geste culinaire. Pourtant il ne s'agit plus d'apprêter la chair du modèle, car les nouilles répandues sur l'amas humide paraissent bien davantage jetées là comme les reliefs d'un repas sur un compost, par dessus des fleurs fanées. Le numéro de nettoyage qui suit cette saynète confirme que l'on est ici sorti de table pour la débarrasser. Rien de plus familier, sauf qu'un corps dépasse à chaque bout de la «poubelle» : recouvert d'immondices, il s'identifie à ceux-ci. Maman et Papa reprend ici le principe de *Versumpfung einer Venus* en déversant des détritiques sur le corps du modèle (XXXVIII, p. 480).

* * *

Le geste du modèle conjoint à celui de l'artiste appuie notre précédent commentaire à l'occasion de l'allaitement de Maman⁷⁶. Le modèle se détache de l'amalgame de matières auquel participe sa chair pour devenir lui-même agissant au même titre que l'artiste. Maman sort du tableau, ou mieux, se situe à mi chemin entre le tableau dans lequel elle figure et les gestes qui altèrent progressivement celui-ci.

* * *

Sur la photo de Khasaq (176⁺), on distingue Kren, au pied du lit, alors qu'il tourne son vingt-cinquième plan, un cadrage très serré sur le fessier de Maman, qu'il n'a pas

⁷⁶ Voir p. 369.

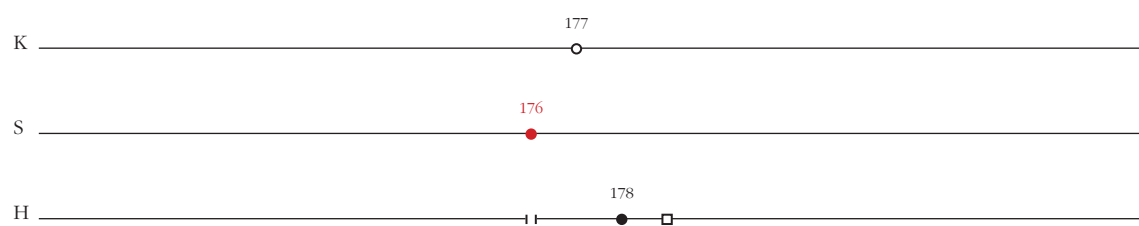


XXXVIII. *Versumpfung einer Venus II*, fin octobre-début novembre 1963. Photo Hoffenreich.

choisi pour le montage de son film (177). Hoffenreich reprend son Hasselblad pour réaliser l'ultime photo de son film, avant de le recharger, ce qui explique l'unique image qu'il réalise ici (178⁺). Mais cela appuie l'hypothèse qu'il n'est pas l'auteur des quatre images précédentes (167⁺, 170, 174, 175⁺) réalisées au Rolleiflex, car il aurait pu continuer avec cet appareil, quand bien même il ne contenait plus que deux prises de vue. De son côté, Khasaq qui était au début d'une nouvelle pellicule ne réalise qu'une seule image (176⁺).

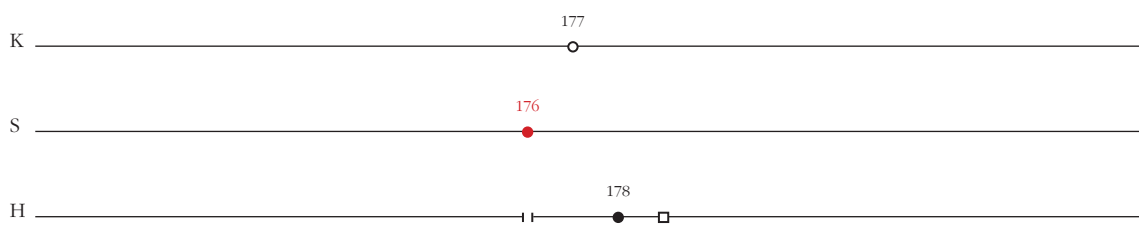


176 : Khasaq 61





178 : Hoffenreich 82



Déglacer, lessiver

Le plus long numéro de l'action prend fin ici avec le décapage des matières qui se sont accumulées en mille-feuilles sur les fesses de Maman. Le nettoyage s'accomplit en trois passages : la pulvérisation d'eau de Seltz, le jet d'une bouteille de bière fortement secouée et, enfin, le renversement d'un seau d'eau. Papa commence à gicler de l'eau de Seltz à bonne distance de Maman. Le jet est suffisamment puissant pour qu'elle en ressente la pression sur sa chair (180⁺, 183⁺) et que son fessier commence à se découvrir. La bière poursuit le déglacage de la préparation en mettant à jour les couches de couleur différentes (189⁺, 191⁺, 192⁺). Le rouge du pigment réapparaît sur les plans tournés par Kren (189⁺), en offrant là une image «secondaire» : Maman a les fesses écarlates d'un babouin. Une nouvelle fois, Papa monte debout sur le lit. Il porte un seau rempli d'eau qu'il lève en dessus de sa tête et déverse son contenu sur le fessier de Maman (193⁺, 194⁺). La pression de l'eau achève de défaire le monticule en libérant le corps du modèle. Les matières glissent du lit, l'eau détrempe le sol de la cave.

* * *

À la fois déglacage culinaire et nettoyage ménager, cette dernière saynète reprend le principe du tressage de deux pratiques au sein du même geste⁷⁷, plutôt que dans leur enchaînement⁷⁸. Mais il s'agit en même temps du détressage de tous les gestes précédents qui en fait apparaître le «mille-feuilles» et s'achève par la catastrophe burlesque d'une bouillie informe dans laquelle toutes les matières se confondent. L'achèvement régulièrement catastrophique des numéros de la *Materialaktion* défait ainsi ce qui s'était précédemment élaboré, comme s'il s'agissait de ne rien laisser derrière soi, de renverser tout ce qui restait debout.

⁷⁷ Voir p.446.

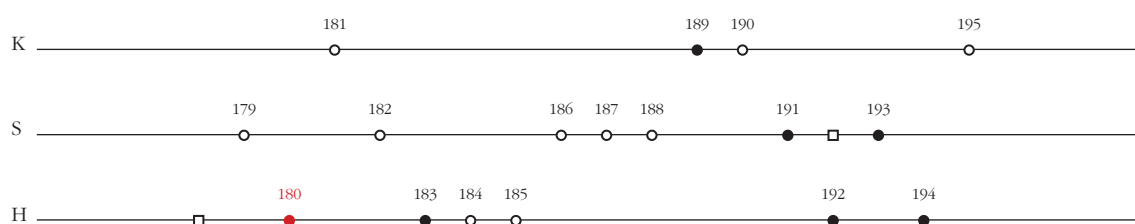
⁷⁸ Voir p.415.

* * *

C'est lors de cette saynète que Khasaq réalise sa dernière image en format oblong (182). Toutes les suivantes sont prises verticalement. Kren reprend position, une dernière fois, au pied du lit pour cadrer au plus bas les fesses du modèle, en contre-plongée.

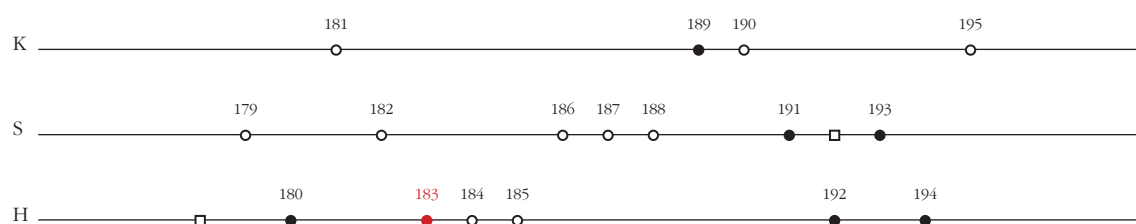


180 : Hoffenreich 83



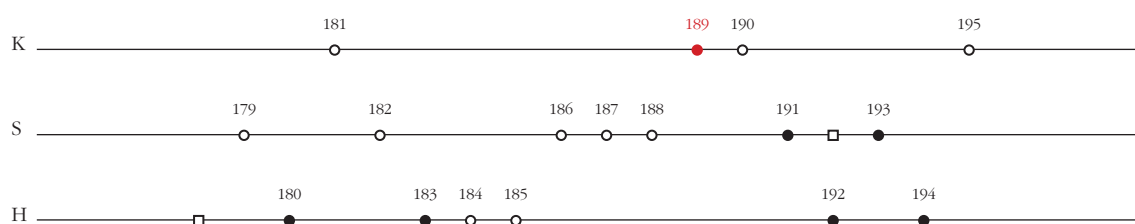


183 : Hoffenreich 84



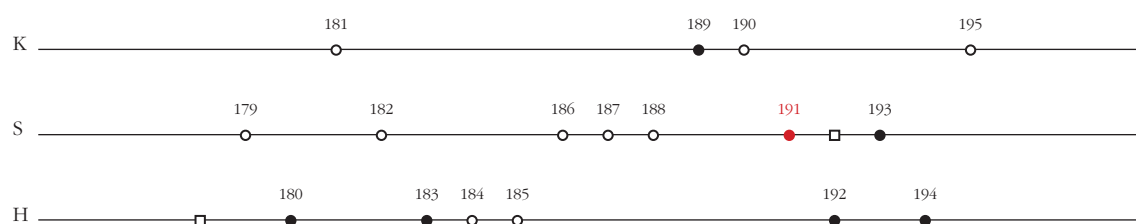


189 : Kren 37



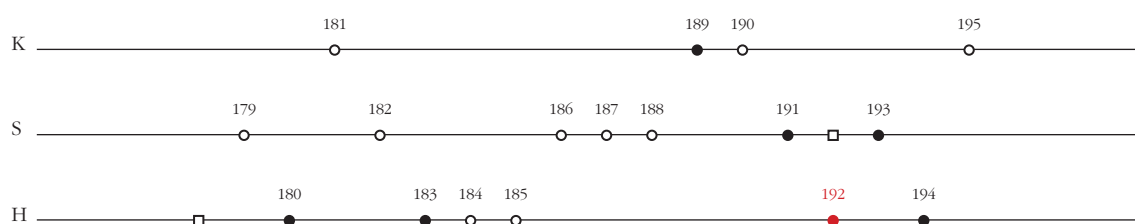


191 : Khasaq 67



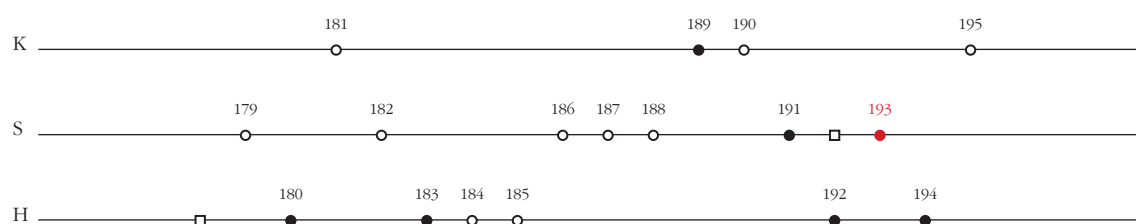


192 : Hoffenreich 87



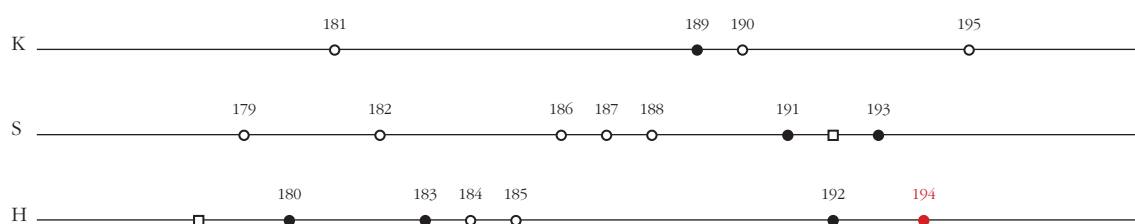


193 : Khasaq 68





194 : Hoffenreich 88



XVIII

Deuxième interruption

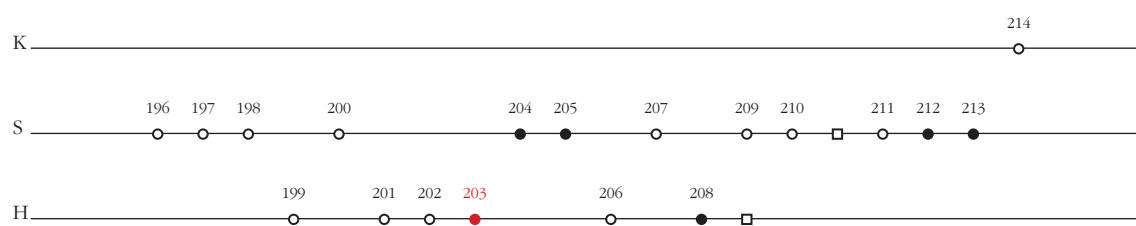
Il ne s'agit pas ici d'un moment d'attente, comme on en rencontre fréquemment au cours de l'action, mais d'une réelle interruption pendant laquelle Maman lave les matières collées à sa chair lors du long numéro précédent. Mais avant cela, elle pose de dos, debout devant le lit. On la voit saisir un récipient avant de se retourner vers les «spectateurs». Après sa toilette, elle s'assied, enveloppée dans une couverture, et fume une cigarette à quelques pas de l'artiste.

* * *

Les deux photographes réalisent une quinzaine de portraits d'Ulla qui paraît accepter volontiers de prendre la pose (203⁺, 204⁺). Khasaq recharge un film dans son appareil pendant qu'Ulla se nettoie. Sur une des dernières images du photographe Khasaq apparaît un homme inconnu en discussion avec Muehl (212⁺) qui pourrait avoir joué le rôle du «bébé» de Maman et Papa, dans le numéro suivant.

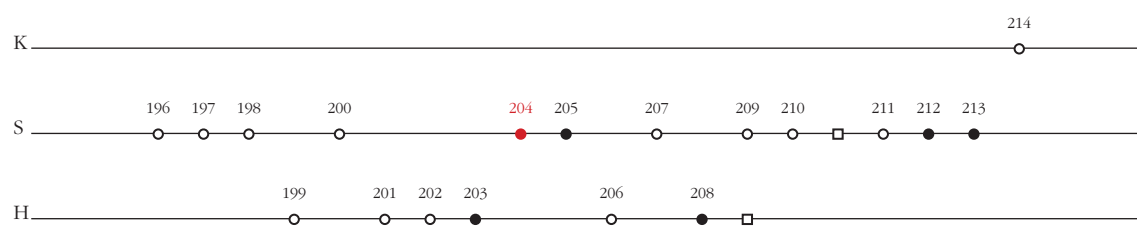


203 : Hoffenreich 92



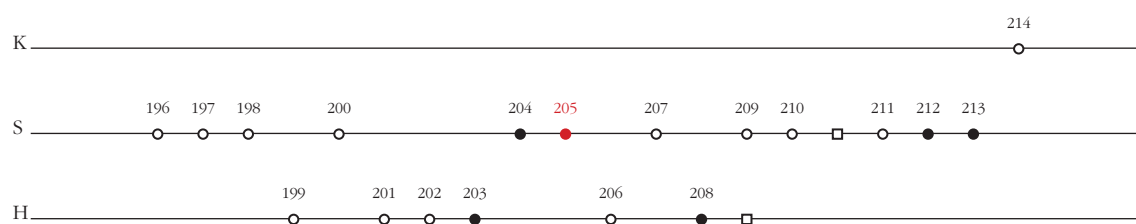


204 : Khasaq 73



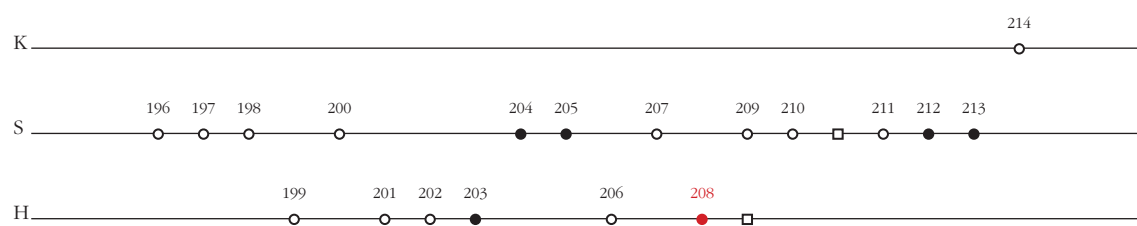


205 : Khasaq 74



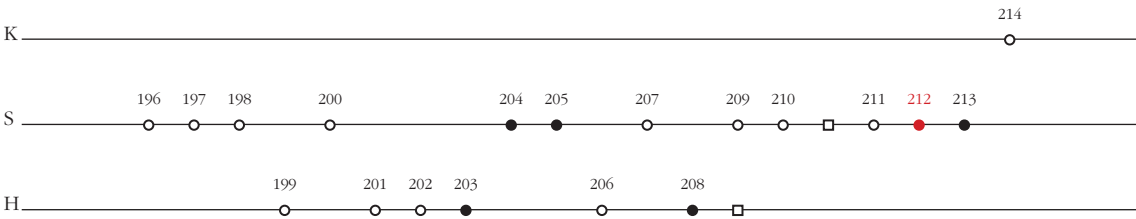


208 : Hoffenreich 94



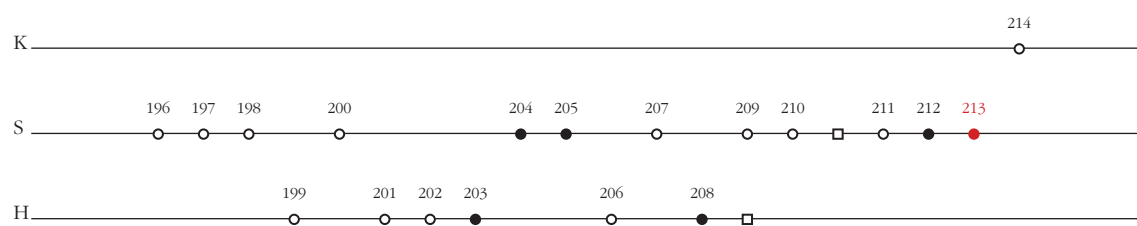


212 : Khasaq 79





213 : Khasaq 80



Escamoter, saucer, accoucher

Au terme de la deuxième interruption, Maman et Papa préparent l'escamotage d'un homme qui devra figurer le nouveau-né lors de la saynète grotesque de l'accouchement (284 et suivantes). Cet inconnu, aperçu précédemment en discussion avec Muehl (212⁺), vient se placer sous le lit, voilé par le pan du drap. Sa tête est coiffée d'une sorte de bonnet élastique qui épouse son cuir chevelu (216⁺). Il demeure à la même place jusqu'à l'apparition de sa tête entre les cuisses de Maman, ce qui est attesté par la présence de ses pieds chaussés de sandales sur plusieurs images (233⁺, 237⁺). Ce personnage supplémentaire ne peut être aucun des deux photographes, ni le cinéaste, puisque tous les trois ont réalisé des images après l'escamotage de l'inconnu⁷⁹. La légende d'une photo (327⁺) du livre *Mama & Papa* mentionne un prénom :

christian émerge par dessous, mets-lui [à Maman] le biberon dans le bec, et maintenant engueule-le [christian]⁸⁰.

Mais dans une version manuscrite du texte, le prénom n'est pas Christian, mais Walter⁸¹. En outre, la photo légendée appartient au numéro final, lorsque le rejeton joué par Muehl revient sous les fesses de Maman qui se tient alors à genoux⁸². Ces précisions ne nous avancent guère, sauf à pointer la libre actualisation avec laquelle l'artiste ressaisit son travail. Le manuscrit tardif de Maman et Papa en procure un bon exemple par le mélange d'actions récentes à une œuvre plus ancienne⁸³. L'insertion des noms de Christian ou

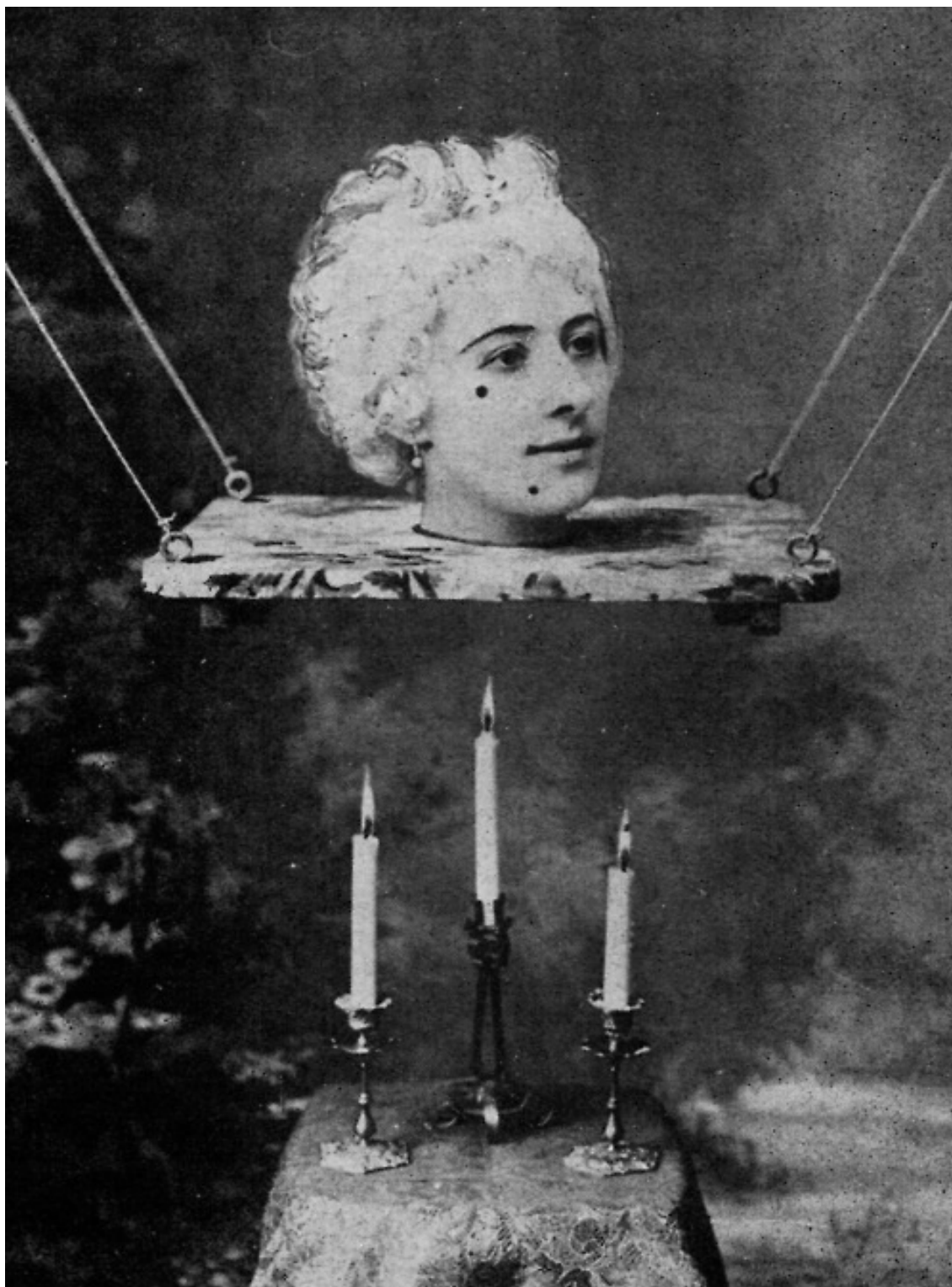
79 Questionnée sur l'identité de cet homme, Ulla répond n'en avoir conservé aucun souvenir. Voir «Entretien avec Ulla», p.650.

80 «christian krieche' darunter, steck ihm die babyflasche ins maul, so und jetzt scheiß ihn an», Otto Muehl, *Mama & Papa*, *op.cit.*, p.21.

81 À notre connaissance, un seul Christian a participé à une action de Muehl (Christian Ludwig Attersee), contrairement à deux Walter (Walter Ebner et Walter Michael Pühringer). mumok WAA 80/0.

82 Voir «Biberon, mirliton et baudruche p.577.

83 Voir «Maman et Papa» (1969), p.643.



XXXIX. Georges Méliès, *La source enchantée*, 1892, saynète magique, Paris, Théâtre Robert-Houdin, avec Jehanne d'Alcy. Photo de scène, tirage 21 x 15 cm. Centre national du cinéma et de l'image animée, Paris.



XL. *Das Ohr*, janvier 1966. Photo Hoffenreich.

Walter, qui ont participé aux manifestations collectives en hommage à Al Hansen⁸⁴ ou à celles du *Direct Art Group*⁸⁵, relève ainsi d'une écriture enlevée à la véridiction historique. Cet «opportunisme» saisit dans les circonstances présentes l'occasion de redistribuer les corps et les choses, de brouiller leur figuration. On peut suggérer que la *Materialaktion* souscrit constamment à ce principe dans l'agencement des gestes ou des matières, toujours

84 *Aktionskonzert für Al Hansen*, 29.10.1966.

85 De *Psychomotorische Geräuschaktion*, début 1967, à *Kunst und Revolution* en 1968.



XLI. *Waschschüssel*, janvier 1966. Photo Hoffenreich.

différent de celui des textes, qu'ils soient écrits en amont ou en aval de l'action effectuée.

* * *

Le procédé d'escamotage, inséré dans la *Materialaktion*, emprunte ses effets au spectacle des attractions foraines, comme le cinéma de Méliès issu de la reprise du Théâtre Robert-Houdain a porté à l'écran les trucages de la scène (XXXIX, p. 502). C'est aussi la réussite de l'avant-garde russe du début du vingtième siècle qui prend appui sur les «petites

formes» de l'art pour transformer le théâtre : les spectacles de Meyerhold ou les mises en scène d'Eisenstein développent leur finalité idéologique à partir du «montage des attractions»⁸⁶. Les trois premières *Stilleben* de Muehl utilisent pour la première fois le procédé en posant des têtes vivantes sur une table dressée, en compagnie de celle d'un animal mort. La naissance du rejeton de Maman et Papa, figurée par la tête d'un homme émergeant de l'entrejambe de celle-ci, joue du même effet de frayeur burlesque. Dans ses numéros, la *Materialaktion* fait en effet converger attraction magique et attraction burlesque dans la destruction du tableau, celui du peintre et son modèle. Le pénis de *Penisstilleben* (XXVII, p.418) ou l'oreille de l'action *Das Obr*, posés sur une assiette en carton (XL, p.503), se prêtent à la cuisine cannibale que nous avons relevée précédemment⁸⁷, comme la tête de *Waschschüssel* posée dans une cuvette est lavée comme de la vaisselle (XLI, p.504). Les activités les plus familières du foyer donnent lieu à un escamotage burlesque qui les porte au désordre anarchique des manières de faire⁸⁸.

* * *

Il faut comprendre l'escamotage de l'inconnu et les deux saynètes suivantes dans la cohérence d'un même numéro : l'accouchement du nouveau-né de Maman et Papa. L'accumulation de matières entre les cuisses de Maman, à travers lesquelles doit émerger le nouveau-né, puis le corps «sanglant» de sauce tomate de celle-ci, forment le prélude à cette naissance.

86 Voir S. M. Eisenstein, «Le montage des attractions», traduction du russe par Sylviane Mossé, dans *Au-delà des étoiles, Œuvres*, tome 1, Paris, U.G.E./Les cahiers du cinéma, 1974, p.115-121; Serge Tretiakov, «Le théâtre des attractions», traduction du russe par Blanche Grinbaum, dans *Action poétique*, 59, 1974, p.301-305.

87 Voir «Le baiser à la tomate», p.375.

88 Voir «Graisser la chair», p.425.



216 : Khasaq 82

K _____

S _____

215 216 217



H _____



217 : Khasaq 83

K _____

S _____

215 216 217



H _____

Facéties

Alors que Maman est assise sur le lit, Papa apporte des légumes qu'il va placer à son entrejambe. Un concombre est aussi déposé sur les draps, à sa droite, qui ne sera utilisé que plus tard, lorsqu'il s'agira de paner ses fesses⁸⁹. Sur les premières images de Khasaq (218) et Kren (219⁺), Maman saisit deux tomates dans sa main, celles qui étaient à sa droite dans une assiette en carton, puis sur le lit, lors du numéro précédent, mais la suite n'en montre pas la raison.

Dans le deuxième plan du cinéaste, Papa a déjà placé des branches de céleri sur Maman. Il s'apprête à faire tomber encore quelque chose d'indéfinissable, qu'il saisit sur un plateau alvéolé, alors qu'elle a levé les bras en direction de Papa, comme si elle protestait en riant (220⁺). La troisième séquence, en gros plan, montrent que des épis de maïs ont encore été ajoutés (221).

Les deux prises de vue suivantes des photographes montrent que Papa a versé un liquide épais et clair sur le tas de légumes, peut-être du lait caillé. Maman s'est renversée en arrière en s'appuyant sur ses deux mains (222, 223), puis elle lève les bras en regardant quelque chose qui pend de l'un d'eux (224⁺). Sur le dernier plan de Kren, Maman se saisit d'un épi de maïs et sa main est visiblement maculée d'un liquide blanc (225). La suite n'est visible que sur les images des deux photographes. Toute la série de celles d'Hoffenreich ont été données à Ulla, marquées sur ses planches-contacts : «hat Ulla». On est ainsi incité à voir en celles-ci le seul divertissement du modèle devant les photographes. Maman, en effet, retrousse l'enveloppe de l'épi de maïs (226) et le place devant son sexe comme un phallus (227⁺). Mais sur l'image suivante, alors qu'elle brandit l'épi à deux mains en-dessus de sa tête, on peut constater que Papa a encore ajouté de grandes feuilles de laitue et/ou de salade devant le premier entassement (228⁺).

Seuls les plans tournés par Kren documentent les gestes de Papa, mais avec des la-

89 Voir «Le pané», p. 567.

cunes si importantes qu'on ne peut qu'imaginer leur succession. Le premier texte indique, après que Maman a été arrosée de peinture rouge :

20) J'ouvre ses cuisses. 21) Je dépose à son entrejambe des tomates, des cerises, du poivron, de la salade. Des cornichons, de la farine, de la crème fouettée⁹⁰.

La saynète est reprise dans un texte ultérieur avec l'apparition de la tête de Papa :

18) Je bourre son entrejambe de roses rouges, de terreau, de chapelure, d'œufs, de lambeaux de papier, de papier de soie rose. 19) J'écarte ses cuisses, je dépose à son entrejambe des tomates, du concombre, de la salade. De la crème fouettée. 20) Je passe à travers. 21) Je déchire des feuilles de salade, je répands des épinards⁹¹.

Enfin le texte «Otto et Soraya» mentionne que Papa lance diverses matières sur Maman et la fouette; cette intention peut éclaircir le geste visible sur le plan de Kren dans lequel l'artiste semble jeter quelque chose d'indéfinissable sur Maman, alors qu'elle paraît s'en défendre :

25) Maman s'assied et regarde le public. 26) Papa l'arrose et lui lance, à trois mètres de distance, des œufs à la coque, des nouilles, de la viande hachée, des trombones, de la sauce tomate, du jus de framboise et de l'eau de Seltz. 27) Papa fouette Maman avec des spaghettis cuits. 28) Papa fourre entre les cuisses de Maman des œufs cuits, de la salade, des épinards cuits, du papier de soie et des confettis⁹².

* * *

Les gestes d'Ulla montrent ici que le modèle ne réserve plus ses facéties aux seuls moments d'attente, mais se divertit aussi *pendant* l'action. L'entrelacement de ses propres gestes à ceux de l'artiste fait qu'il devient difficile de distinguer ce qui ressort de la direction d'acteur ou de l'initiative du modèle : l'épi de maïs levé en-dessus de la tête de Maman, par exemple, a-t-il été dressé à la demande de Muehl ou est-ce une libre proposition du modèle? Est-ce Ulla qui s'amuse avec l'épi avant de répondre à la demande de l'artiste

90 «Maman, Maman, Maman», p.612.

91 «Maman et Papa», p.622.

92 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.628.

ou est-ce une position trouvée par le modèle alors qu'il se divertit? À l'évidence, la position des bras tendus vers le haut a facilité l'arrosage du buste de Maman dans la suite du numéro (231). L'enchaînement de l'action prouve indéniablement que Maman donne de sa propre initiative une forme singulière aux gestes qu'elle doit réaliser⁹³. Il n'y a rien de particulier à cela, pour autant que le modèle du peintre devienne un acteur à part entière de la *Materialaktion*. C'est précisément ce glissement qui apparaît à l'occasion de Maman et Papa, demeure timide dans *Leda mit dem Schwan*, mais qui s'affirme avec netteté depuis *Luftballonkonzert* pour devenir le principe même des actions collectives des années suivantes. Comme nous l'avons suggéré plus haut, la dépersonnalisation du modèle – de l'acteur – doit être pensée paradoxalement comme la production d'une distance, la distanciation par une mise en actes excessive⁹⁴.

* * *

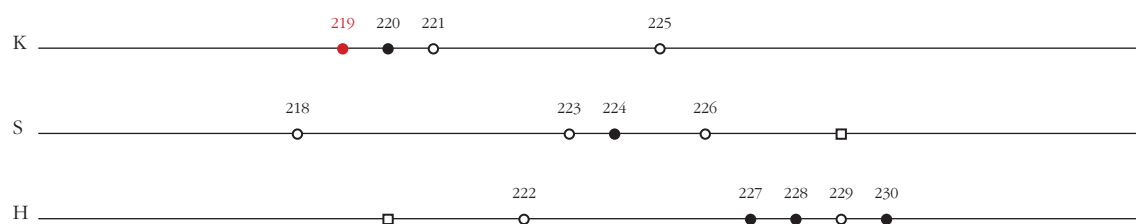
Hoffenreich a probablement manqué de photographier tout le début de la saynète en raison d'un changement de pellicule. Khasaq n'a pas non plus documenté le jeu de Maman et Papa, alors que son appareil était pourtant chargé. On peut supposer que Kren l'en a empêché en prenant toute la place au côté de Muehl pour réaliser ses trois premiers plans.

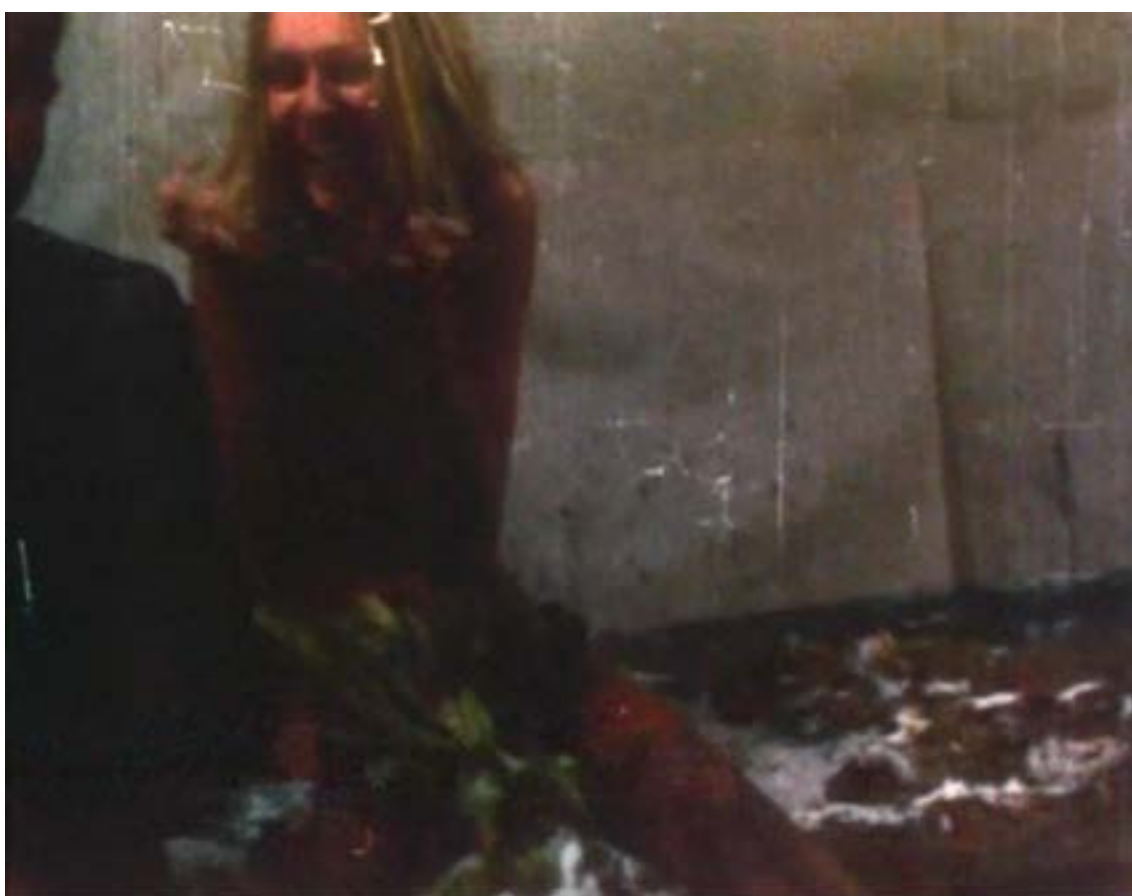
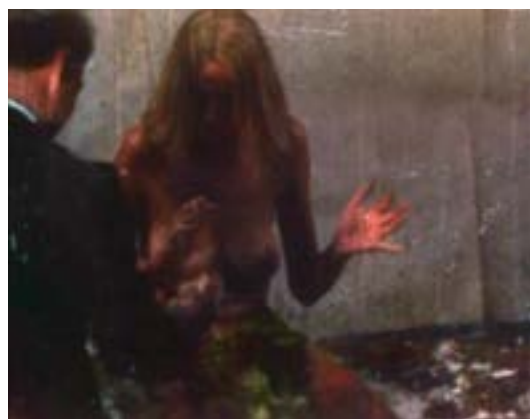
93 Voir par exemple «Nouilles», p.479, ou «Allaitement», p.557.

94 Voir p.369.

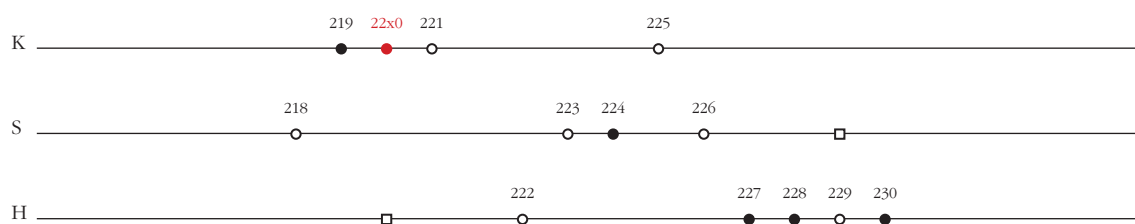


219 : Kren 41



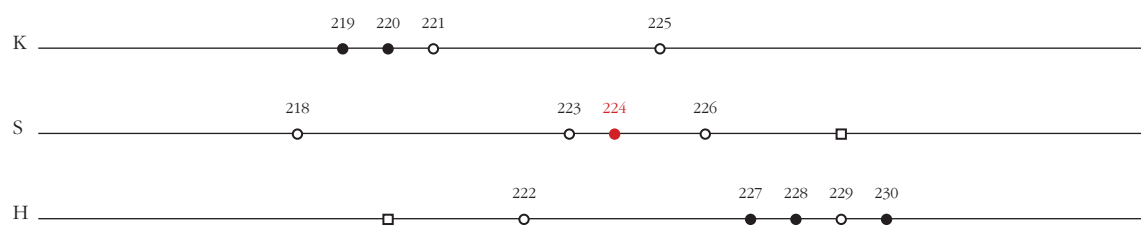


220 : Kren 42



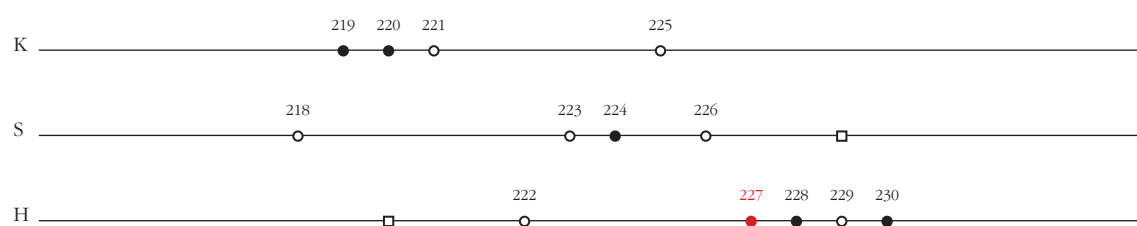


224 : Khasaq 86



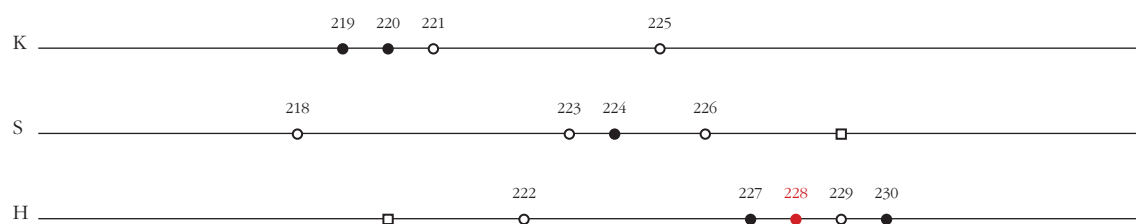


227 : Hoffenreich 96



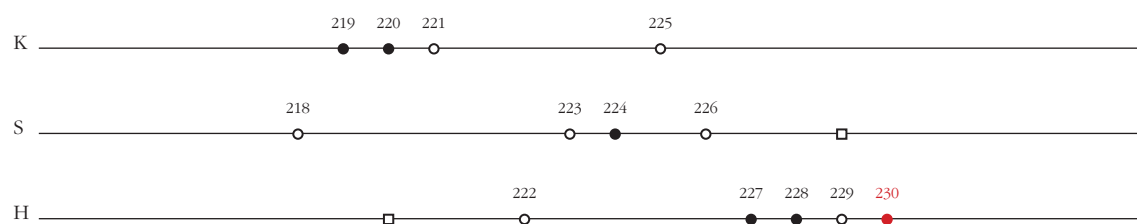


228 : Hoffenreich 97





230 : Hoffenreich 99



Saucer

Cette deuxième saynète qui prépare en cuisine l'accouchement de Maman est beaucoup plus lisible sur les images que la précédente. Papa a tempéré (ou fait tempérer) de la sauce tomate dans un seau, car Maman, douillette, refuse qu'on lui donne la chair de poule⁹⁵.

La *Paradeissoße* est une recette de sauce autrichienne à base de tomates bien mûres (des *Paradeiser*), de carottes, de céleris et d'oignons, auxquels on ajoute du persil, du beurre, de la farine, du bouillon de bœuf, du vin rouge, du jus de citron et un assaisonnement : des ingrédients qui pourraient tout aussi bien figurer individuellement parmi les matières de la *Materialaktion*. Papa remplit plusieurs fois une casserole, une sauteuse évasée semble-t-il, dans le seau de *Paradeissoße* et déverse son contenu sur le buste de Maman (231-241). Celle-ci lève haut les bras en tenant des deux mains, comme précédemment, un épi de maïs (229). La sauce peu épaisse (non conforme à la recette) dégouline sur la chair, imbibe les draps. Papa finalise son geste en renversant le fond du seau sur le corps de Maman (234⁺). Les gestes du peintre se concluent, comme nous l'avons déjà souligné, avec cette impatience brutale – s'ils ne sont pas d'emblée désastreux, comme le renversement d'un seau entier sur la tête du modèle (XLII, p. 520).

* * *

Dans le vocabulaire culinaire, saucer signifie verser du jus ou du gras sur une préparation pour éviter son dessèchement durant la cuisson. La saynète se place encore sous le rapport dévorant du peintre et son modèle. Mais la couleur de Maman apparaît sur les plans de Kren avec toute l'apparence du sang (234⁺ et plus loin 254⁺, 255⁺), comme si l'accouchement se reportait sur son propre corps. La chair apprêtée se confond ainsi avec

95 Voir «Entretien avec Ulla», p. 653.



XLII. *Versumpfung einer Venus II*, fin octobre/début novembre 1963. Photo Hoffenreich.

la viande sanguinolente. Cet entrelacement n'apparaît qu'à la faveur de la substitution de la *Paradeissoße* à la peinture rouge qui était indiquée dans les premiers textes :

17) Je redresse la femme, la tourne vers le public et je l'*enduis* de peinture rouge⁹⁶.

Dans les versions suivantes, Papa *arrose* Maman de peinture⁹⁷, puis la peinture est

⁹⁶ «Maman, Maman, Maman», p.612.

⁹⁷ Voir «Maman et Papa», n° 17, p.622.

enfin remplacée par de la sauce tomate⁹⁸.

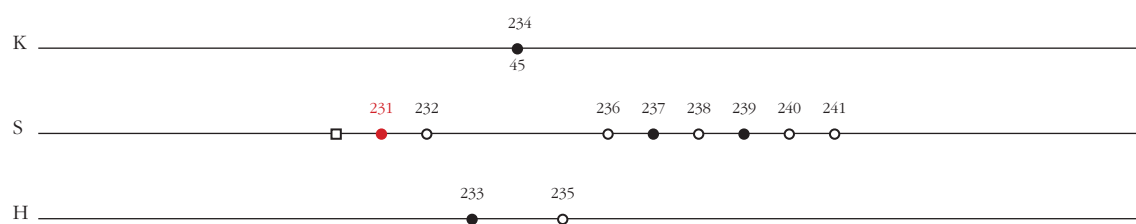
* * *

Kren tourne ici le plan dont le montage retiendra six cent cinquante-cinq images, soit le plus grand nombre de toutes les séquences. C'est aussi celui qui introduit les premières images du film de Maman et Papa.

98 Voir «Otto et Soraya (ou Maman et Papa», n° 23, p.628.

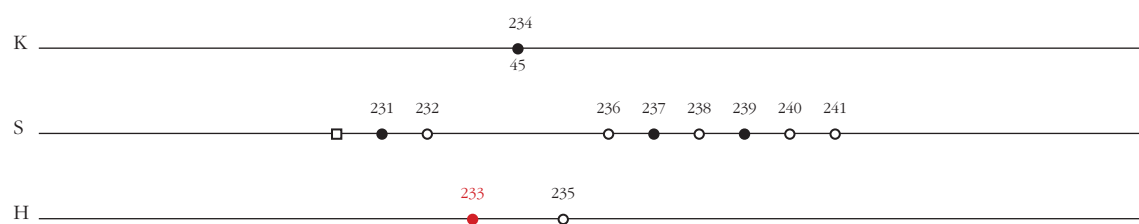


231 : Khasaq 88





233 : Hoffenreich 100



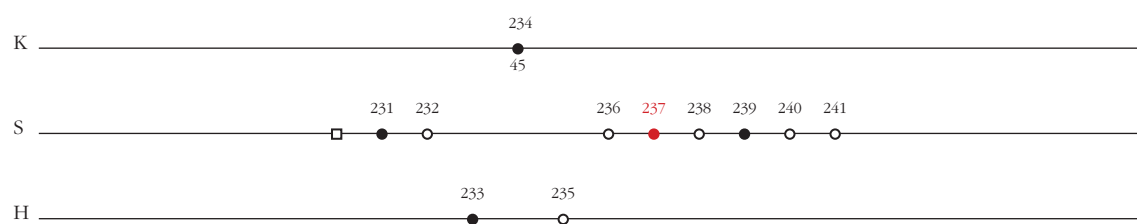


234 : Kren 45



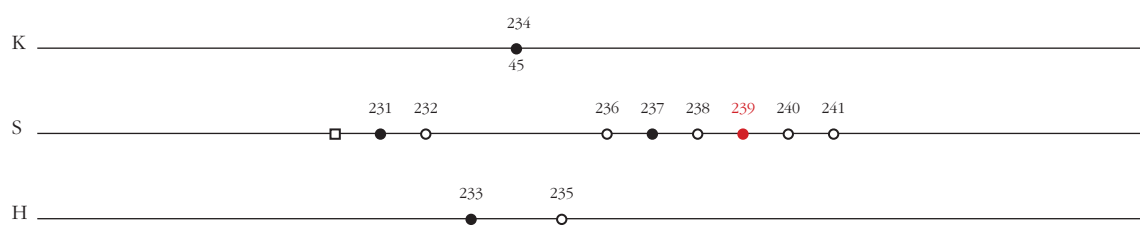


237 : Khasaq 91





239 : Khasaq 93



Naissance

Maman s'est replacée sur le lit, les jambes relevées en-dessus du trou encore invisible qui est ménagé sous les draps. Papa réarrange les légumes devant son sexe et y ajoute une tomate (242⁺, 243⁺). Pour une raison inexplicable, l'inconnu escamoté soulève d'une main le pan de drap qui le dissimule (245⁺). Il fait ensuite passer sa tête à travers le trou, en émergeant à travers le tas de légumes et les draps inondés de rouge, à l'entrejambe de Maman (246⁺). Le plan de Kren laisse deviner que Papa verse sur la tête du nouveau-né un liquide épais et blanc, comme du lait caillé (248⁺). Maman a dû changer de position, en s'inclinant vers l'avant, les jambes baissées (248⁺), car en versant le liquide blanc, Papa a arrosé aussi son genou droit (249⁺). Sur cette préparation largement répandue, une tache rouge foncé laisse supposer qu'une matière comme de la confiture est peut-être encore ajoutée (248⁺).

La position est déjà notée, accompagnée d'une esquisse, dans le texte qui préfigure celui de Maman et Papa :

21) La femme, les jambes écartées, fait face au public; une tête surgit entre ses pieds. 22) Ou la femme s'assied⁹⁹.

Des œufs, du talc, de la vermine, du sparadrap, du papier de toilette viennent ensuite recouvrir aussi bien la tête du nouveau-né que le corps de Maman. Dans le premier texte, l'accouchement et l'allaitement ne forment qu'une seule saynète :

23) On lui met une sucette dans la bouche. 24) Son visage est garni d'insectes. Auparavant il est travaillé avec du talc. 25) On lui enfle un dentier en plastique. 26) On lui donne un biberon¹⁰⁰.

99 «Remplir des ballons», p.606.

100 «Maman, Maman, Maman», p.612.

* * *

À partir du deuxième texte, Muehl introduit un groupe de musiciens qui accompagne la naissance :

22) J'allume une bougie à gauche et à droite [de Maman]. 23) Quatre hommes commencent à jouer de façon assourdissante sur des ballons. 24) Je les attache avec une ficelle. Leurs jambes, leurs mains suspendues à un crochet. Ils sont arrosés et saupoudrés. 25) Un homme passe sa tête à travers le tas. 26) Je fais tomber un buffet de cuisine et je le démolis au marteau. 27) Son visage est poudré et complètement garni d'insectes. 28) Je lui enfle un dentier en plastique. On lui donne un fouet, suspendu là où se tient Maman. 29) On lui donne un biberon à téter, plus tard une sucette¹⁰¹.

La naissance se double ainsi d'une saynète musicale. Dans la version la plus longue, la saynète prend encore davantage d'ampleur et introduit des adolescents :

29) Maman croise les jambes. 30) Papa allume une bougie à gauche et à droite de Maman. 31) Papa attache les pieds de Maman à la table avec des cordes. Ses mains sont attachées à un crochet qui pend du plafond. 32) Quatre adolescents sont attachés les uns aux autres par Papa, arrosés de peinture blanche et saupoudrés de talc. Il coince des roses dans leurs liens. 33) Papa remet aux garçons des ballons blancs. 34) Papa dirige le concert de ballons des adolescents. 35) Alors que les adolescents jouent sur leurs ballons, une tête chauve recouverte de plastique surgit à travers le plateau de la table, qui est troué, entre les cuisses de Maman et le tas d'aliments. 36) Pendant que les musiciens font éclater leurs ballons les uns après les autres en les perçant avec leurs doigts, le chauve commence à crier aussi fort que possible. 37) En même temps, Papa fait éclater deux ballons avec une bougie et jette du pigment noir au plafond¹⁰².

La blancheur qui touche l'ensemble de la saynète, contrastée par la couleur des fleurs, sans doute rouges comme celles du bouquet piqué sur les fesses de Maman (154+), et la poudre noire dispersée par Papa, suggère une pureté dématérialisée non sans rapport avec la cérémonie du mariage, ou encore une spiritualité soulignée par la lumière des bougies. Mais le tapage tonitruant des musiciens détruit à l'évidence le calme du recueillement. Dans la version « définitive », imprimée, le chœur est réduit à un seul homme :

un homme nu se place près de la table, il est arrosé d'huile par papa, saupoudré de farine et attaché avec des tuyaux d'arrosage. papa remet à l'homme un ballon gonflé. pendant que l'homme fait du bruit en pinçant et en frottant le ballon, une tête d'homme recouverte de plastique surgit

101 «Maman et Papa», p.622.

102 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.629.

à travers un trou dans le plateau de la table, dans l'entrejambe. l'homme nu fait éclater le ballon. papa fait éclater un ballon rempli de plumes avec une bougie et jette en l'air du pigment noir¹⁰³.

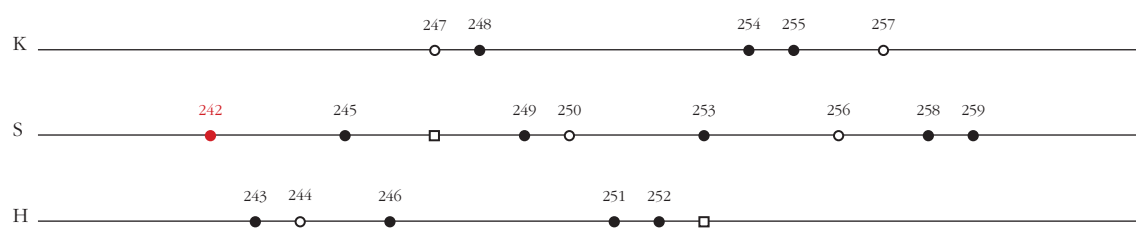
* * *

Le début de la pellicule de Khasaq, changée après les deux dernières prises de vue de son film, présente la marque de la pince utilisée au développement, ainsi qu'une partie doublement exposée (249⁺). La fin de la saynète conduit à une nouvelle pause que mettent à profit les photographes pour réaliser des portraits d'Ulla. Le modèle se prête à la pose, mais semble aussi retourner la situation lorsqu'on la voit saisir une bouteille de bière pour en faire jaillir le liquide en direction de ceux-ci (258⁺).

103 «Maman et Papa» (version imprimée), p.638.

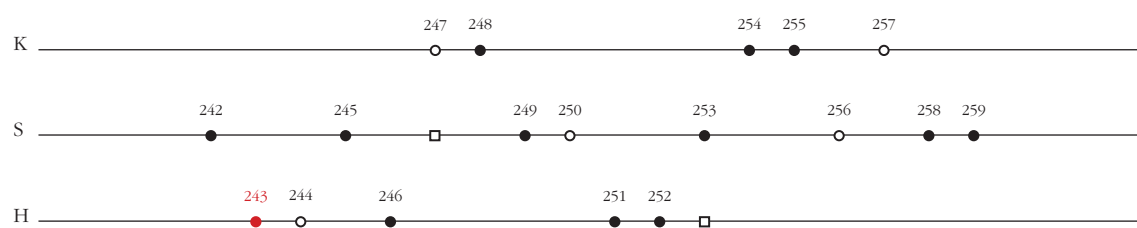


242 : Khasaq 96



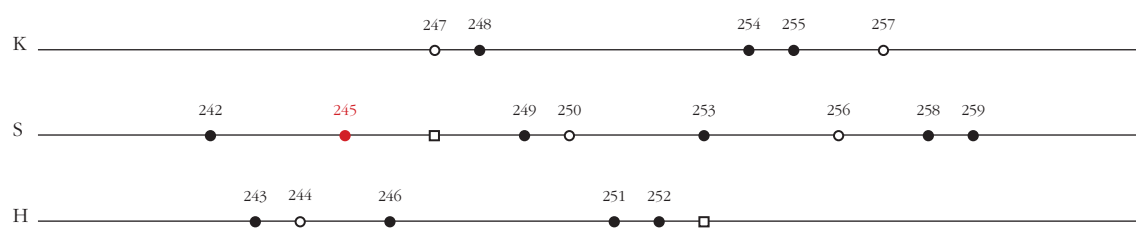


243 : Hoffenreich 102



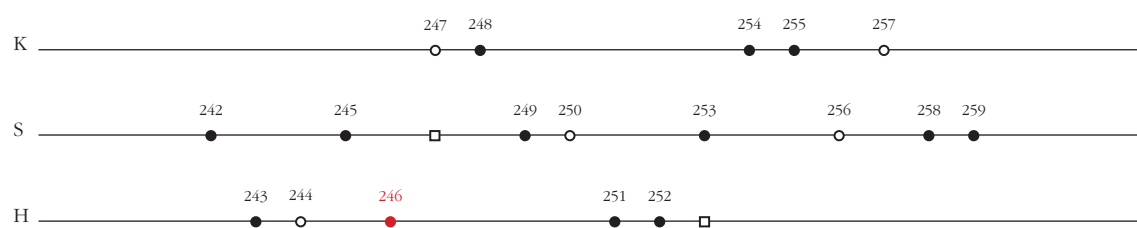


245 : Khasaq 97



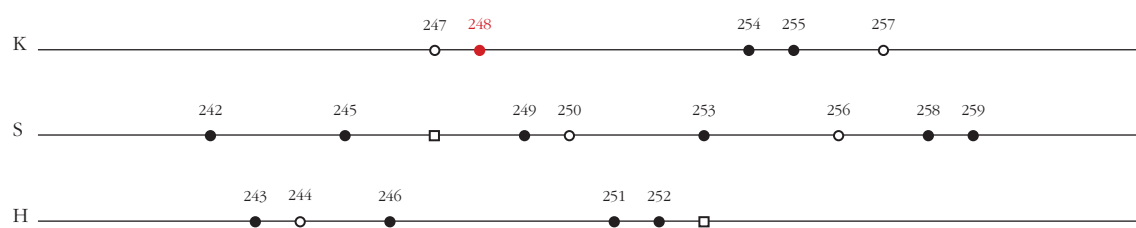


246 : Hoffenreich 104



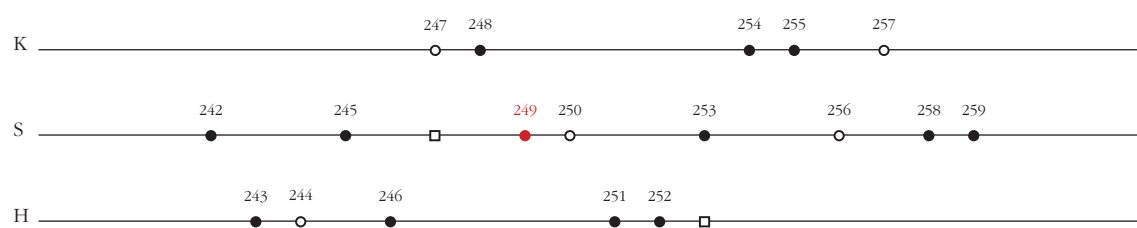


248 : Kren 47





249 : Khasaq 98



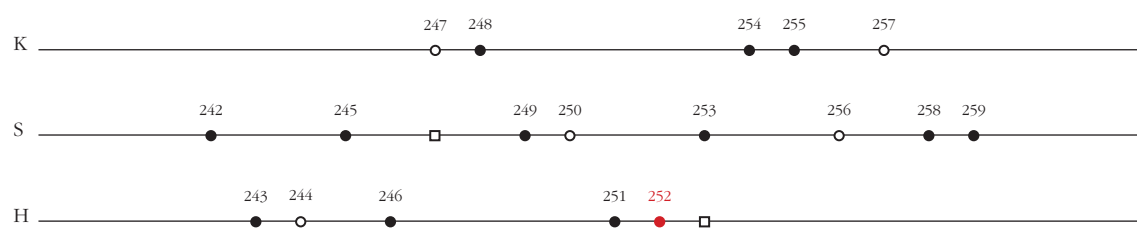


251 : Hoffenreich 105



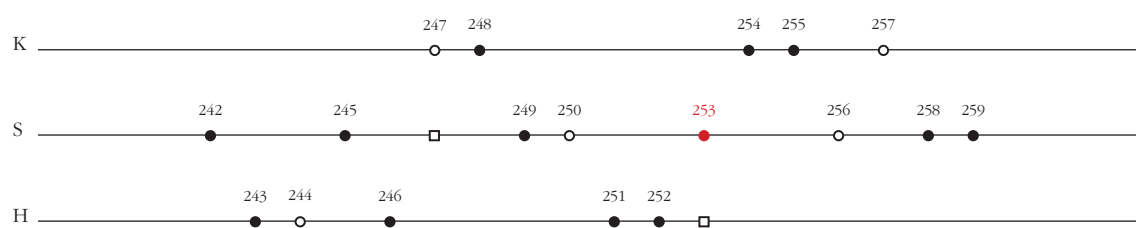


252 : Hoffenreich 106



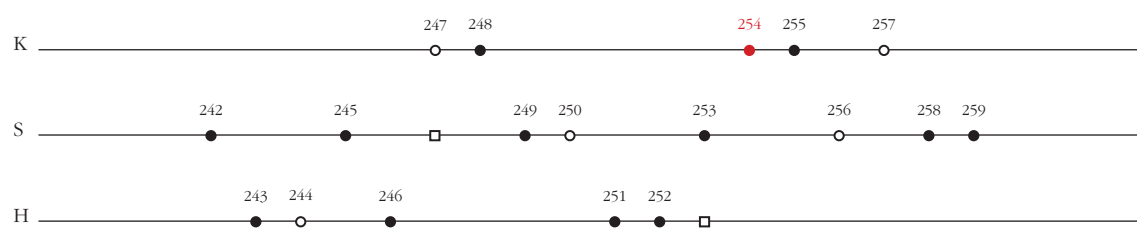


253 : Khasaq 100



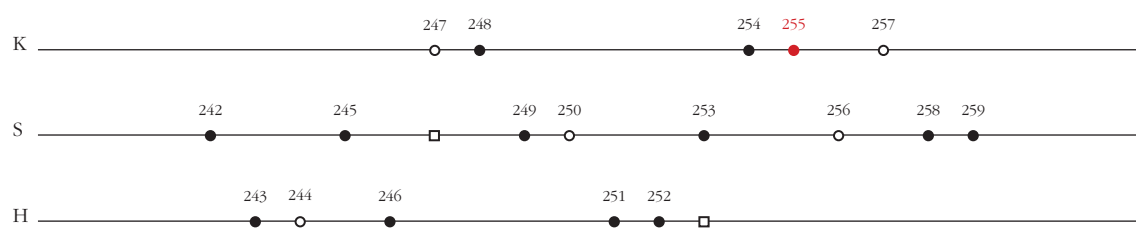


254 : Kren 48



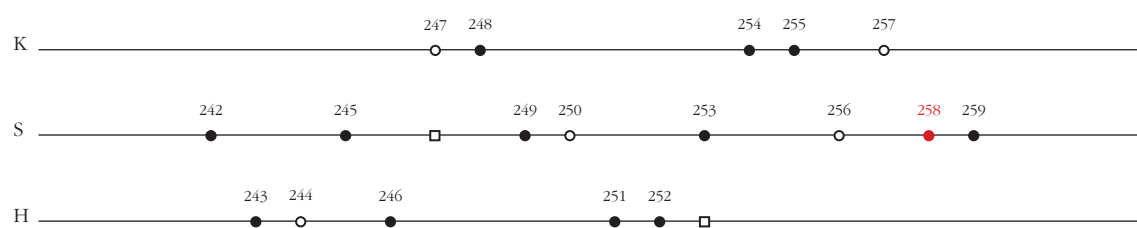


255 : Kren 49



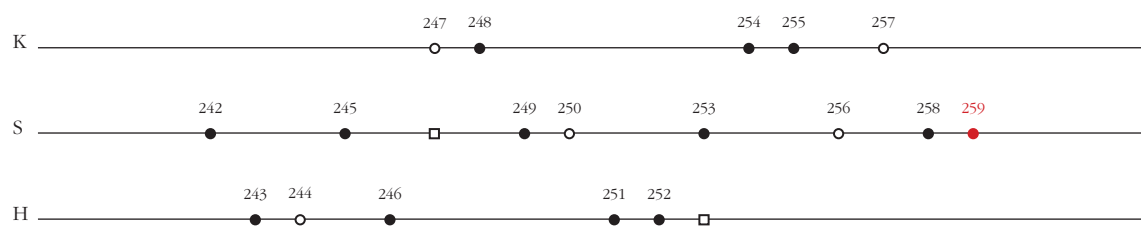


258 : Khasaq 102





259 : Khasaq 103



Poudrer, enrober

Bien que les images n'en montrent que le résultat, Papa poudre de talc le corps de Maman encore couvert de sauce tomate (261-266). Toutefois la sauce a dû sécher rapidement, car la poudre blanche ne semble pas se teinter de rouge. Papa s'est mis torse nu et colle des mouches en plastique sur le buste poudré de Maman (267⁺). Sur le gros plan de Kren, dont les quarante et une images sont montées en pas moins de dix séquences, l'illusion est saisissante : les mouches semblent se promener, vivantes, sur la poitrine de Maman (269⁺).

* * *

Sur cette préparation, Papa applique en couches épaisses de la crème corporelle sur le buste et les jambes de Maman. La crème dégouline sur ses seins (271⁺). Les mouches artificielles sont noyées sous cette épaisseur. Papa reprend l'application d'insectes sur le buste de Maman (276⁺). Ce ne sont plus des mouches, mais des cafards et des araignées artificiels (278⁺). Notons que dans le texte ultérieur daté de 1969, le lait corporel cède la place à la peinture :

7) Enduis-toi avec Maman de peinture blanche. 8) Coince la tête entre ses cuisses et cherche à lui attraper les seins¹⁰⁴.

* * *

La saynète entrelace les soins corporels et l'apprêt culinaire. Enrober signifie, en effet, recouvrir uniformément un aliment en le trempant ou en le nappant avec une pâte à frire, du chocolat ou d'autres ingrédients. L'ajout d'une décoration, comme on le ferait sur

104 «Maman et Papa» (1969), p.643.



XLIII. *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf*, 2.07.1964. Photo Hoffenreich.

un gâteau, «cadavérise» la préparation de la chair par le collage de mouches et de vermine. L'introduction d'objets de farces et attrapes, auxquels la boudruche appartient déjà, s'élargit à partir des *Stilleben* avec de la vermine en plastique et un faux dentier (XLIII, p.544). Sur le bas-ventre de Léda, la vermine nage dans l'amidon comme s'il s'agissait de sperme, et falsifient encore davantage leur apparence respective (XLIV, p.545). La farce de la *Materialaktion* ne se limite pas aux effets falsificateurs de ces objets de plastique. L'action en elle-même simule l'abrutissement de tout savoir-faire, l'incompétence et l'inconvenance de ses gestes.



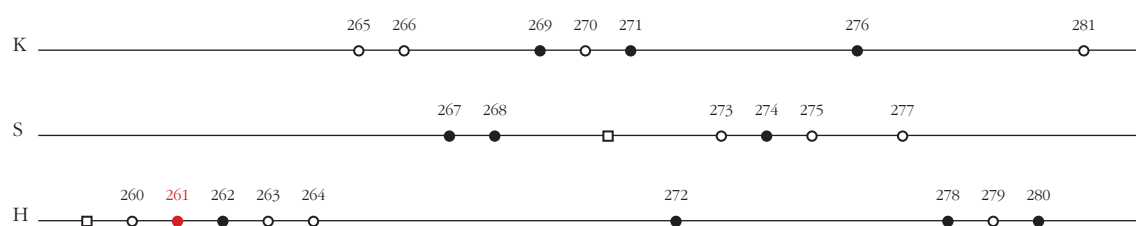
XLIV. *Leda mit dem Schwan*, 20.08.1964. Photo Hoffenreich.

* * *

À partir de ce numéro, toutes les images montées dans le film de Kren sont teintées d'une couleur rouge-orangé et la numérotation des plans ne suit plus la chronologie du tournage.

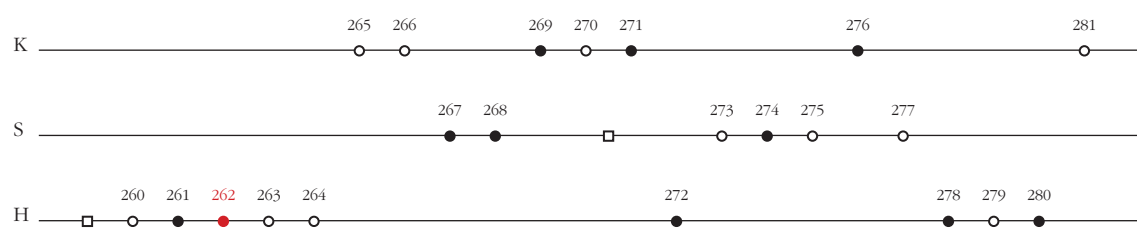


261 : Hoffenreich 108



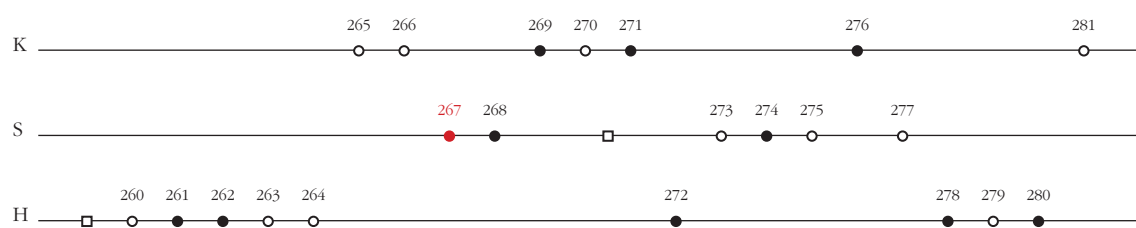


262 : Hoffenreich 109



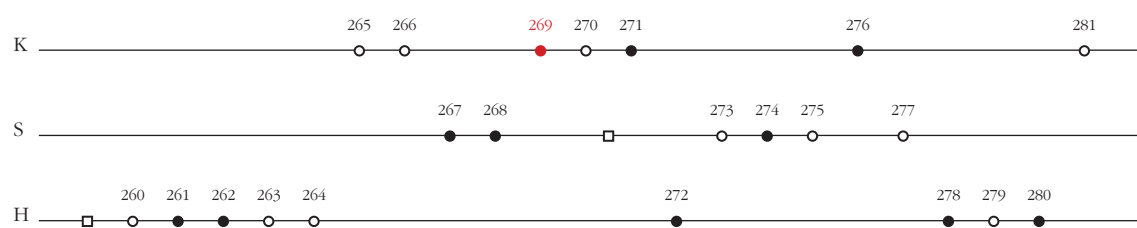


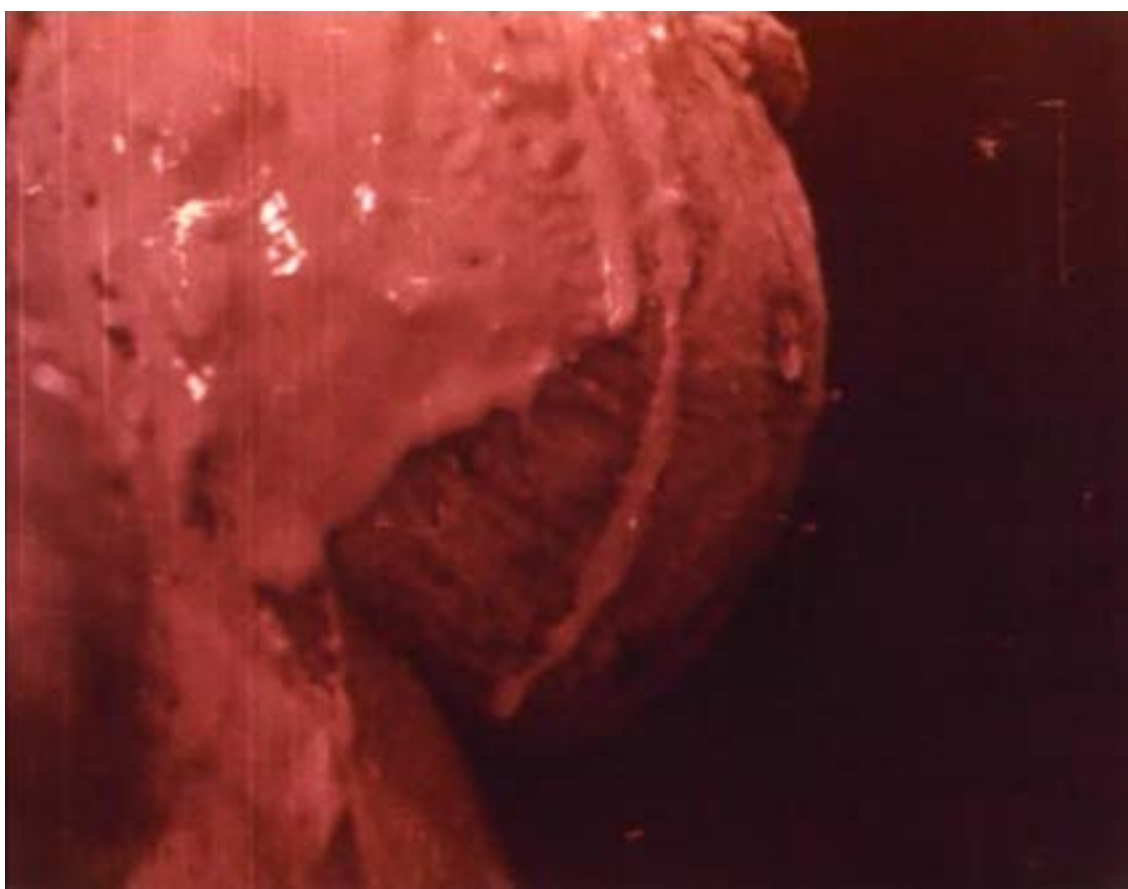
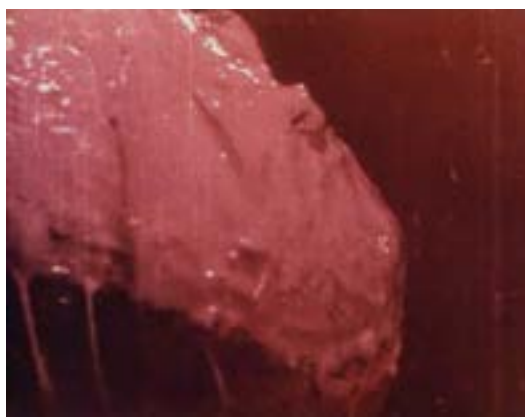
267 : Khasaq 104



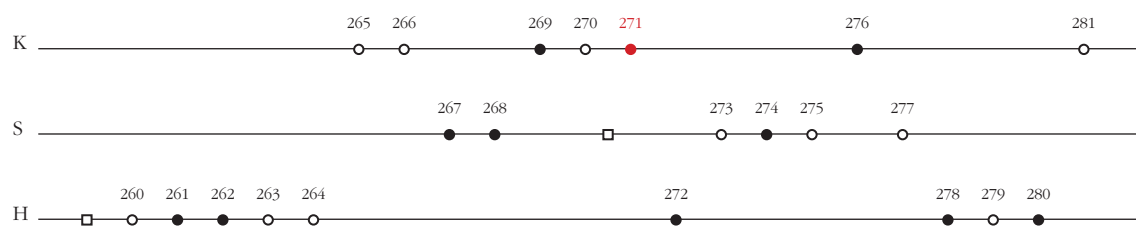


269 : Kren 68



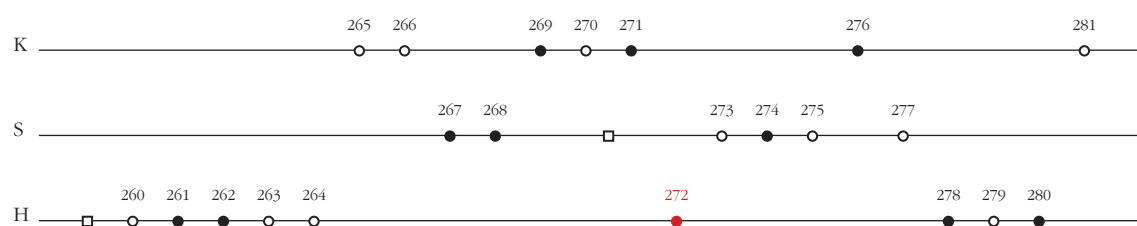


271 : Kren 66



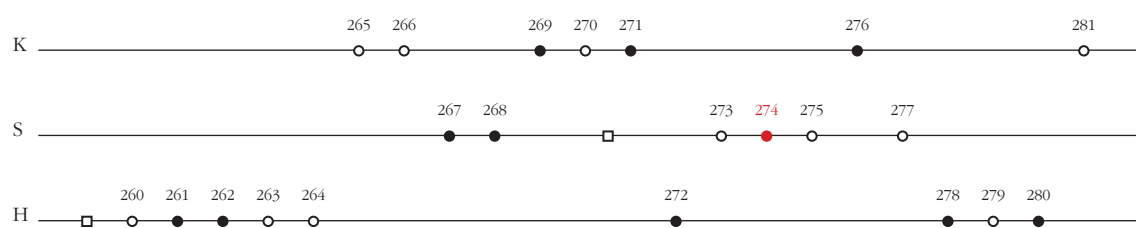


272 : Hoffenreich 112



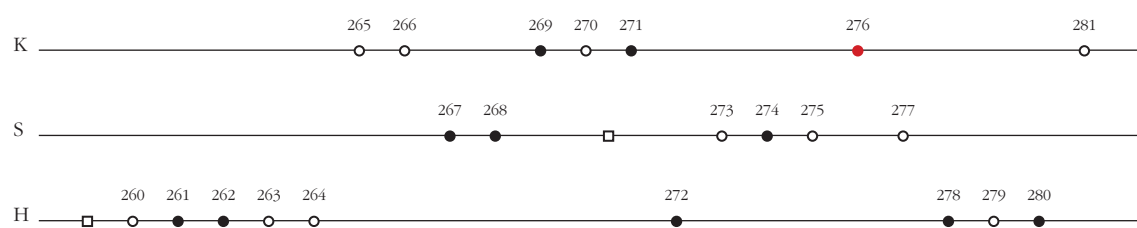


274 : Khasaq 107



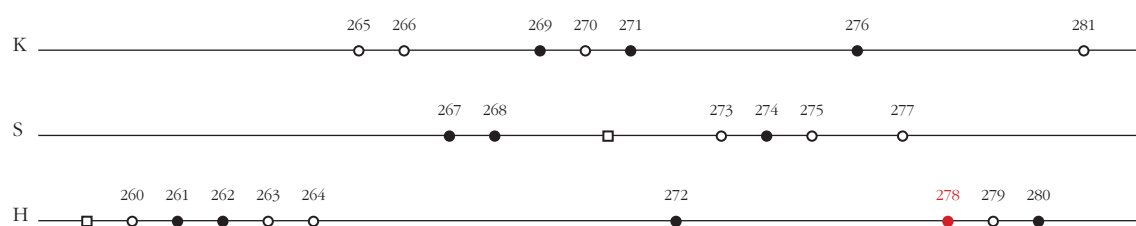


276 : Kren 65



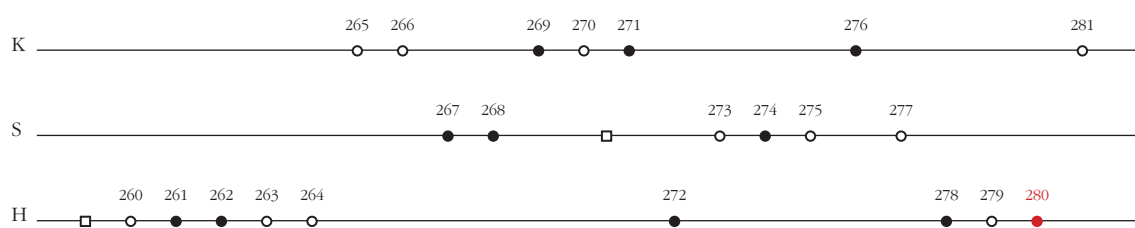


278 : Hoffenreich 113





280 : Hoffenreich 115



Allaitement

Papa s'est dissimulé sous le lit, alors que Maman s'est replacée, assise, les jambes écartées, devant le trou, exactement dans la position adoptée lors de son accouchement. Papa, jouant le nouveau-né, pose une main au bord du trou, puis laisse émerger sa tête (283⁺) et la pivote contre la poitrine de Maman qui l'assiste de ses mains (283⁺-284⁺). Elle se penche en avant, prend la tête de Papa, et la guide vers son sein (285-289). Papa tète le sein à pleine bouche (294⁺), comme il l'exprimera plus tard :

[...] dans "Maman et Papa", je suis le bébé entre les jambes d'une femme et je bois comme un trou à ses mamelles [...]¹⁰⁵.

La crème corporelle dont Maman est encore enduite s'est collée à sa tête. Maman se saisit ensuite du biberon, alors sur le lit, en éclatant de rire sans qu'on en connaisse la raison (305).

Le texte, comme nous l'avons précisé plus haut¹⁰⁶, place la saynète à la suite directe de l'accouchement. C'est donc le chauve, et non Papa, qui joue le nourrisson. Papa peut alors travailler le chauve avec diverses matières :

38) Papa enlève le plastique de la tête chauve et la travaille avec des œufs, des nouilles, de la sauce, du talc. 39) Papa colle des mouches en plastique sur sa tête, lui place un dentier en plastique dans la bouche. Il colle à son visage du sparadrap et de la ouate, le gicle avec une poire à lavement. Papa lui brosse les dents. 40) Maman donne le sein au chauve. 41) Il tète ses mamelles, alors que Papa saute sur la table, rampe par derrière sur Maman qui allaite, coince un ballon rempli de lait caillé entre lui et Maman, et le fait éclater en se pressant tout contre elle¹⁰⁷.

105 «[...] ich als Baby zwischen den Beinen der Frau am Tuttel saufe, bei "Mama und Papa" [...], dans Otto Muehl, *Aus dem Gefängnis 1991-1997, Briefe/Gespräche/Bilder*, édité par Danièle Roussel, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1997, p. 153.

106 Voir «Naissance», p. 527.

107 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p. 629.

L'homme inconnu de l'accouchement, s'il avait joué encore ici le nourrisson, aurait permis à Papa de «sauter» Maman une nouvelle fois pendant l'allaitement de leur progéniture.

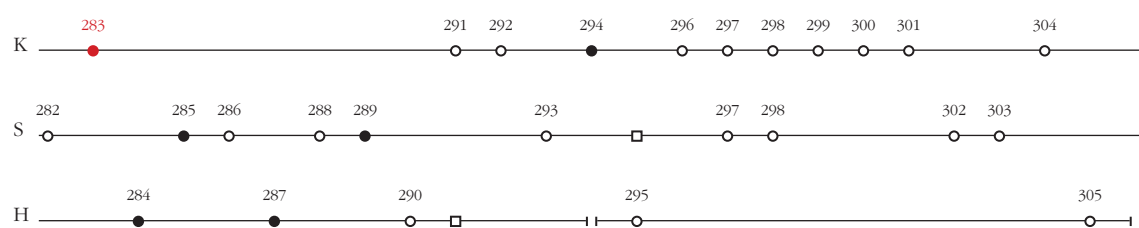
* * *

Cette saynète semble avoir particulièrement intéressé Kren, puisqu'il réalise ici onze plans, davantage que pour n'importe quelle autre partie de l'action. Il n'en écarte que deux au montage et utilise sept cent treize images tirées des neuf autres plans. C'est là aussi un nombre très élevé dans l'ensemble du montage.

Les deux dernières prises de vue attribuées à Hoffenreich sont réalisées au Rolleiflex et terminent le film qu'il contenait. Il ne sera pas rechargé. Comme Hoffenreich a terminé le film de son Hasselblad, on peut penser qu'il utilise lui-même le Rolleiflex, d'autant plus que Kren n'a pas terminé de tourner ses plans. Khasaq ne peut être l'auteur de ces deux images, puisqu'il apparaît sur l'une d'elles (295).

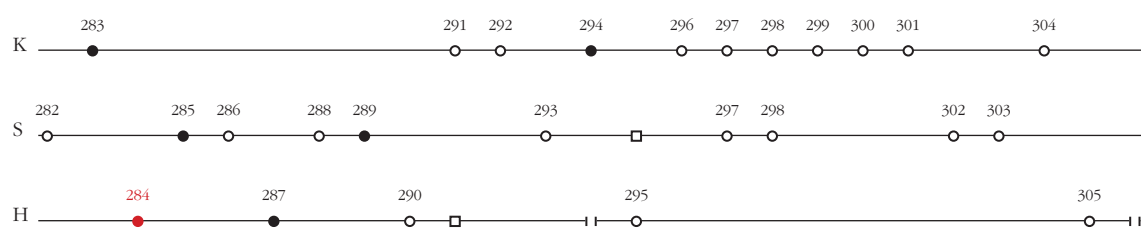


283 : Kren 63



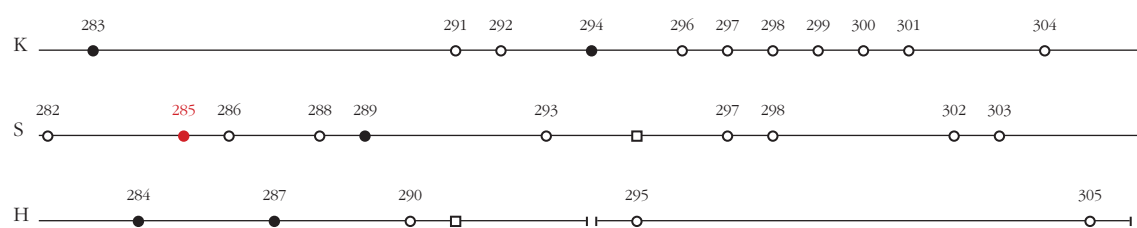


284 : Hoffenreich 116



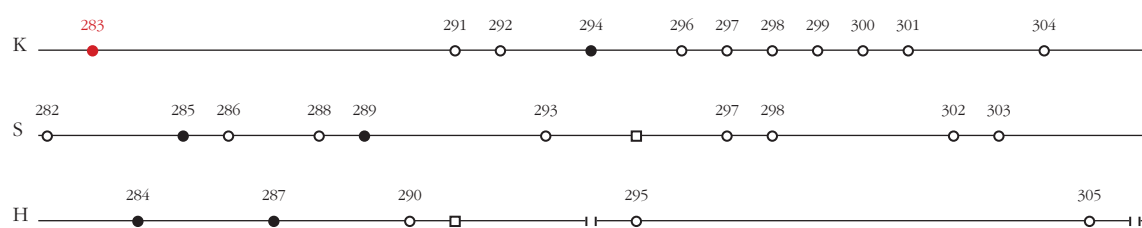


285 : Khasaq 111



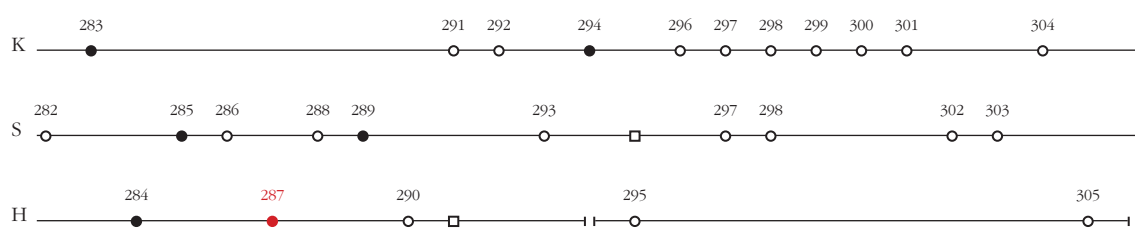


283 : Kren 63



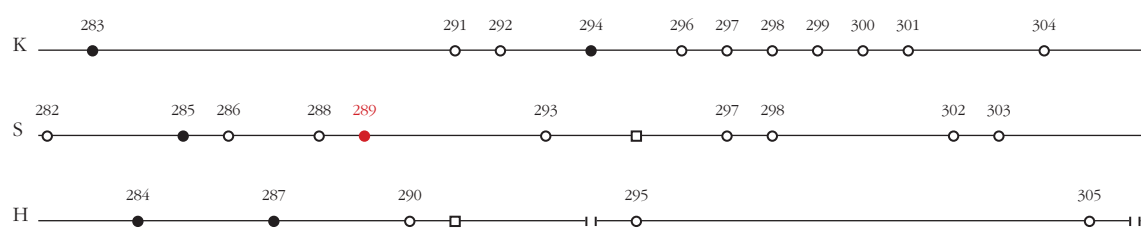


287 : Hoffenreich 117



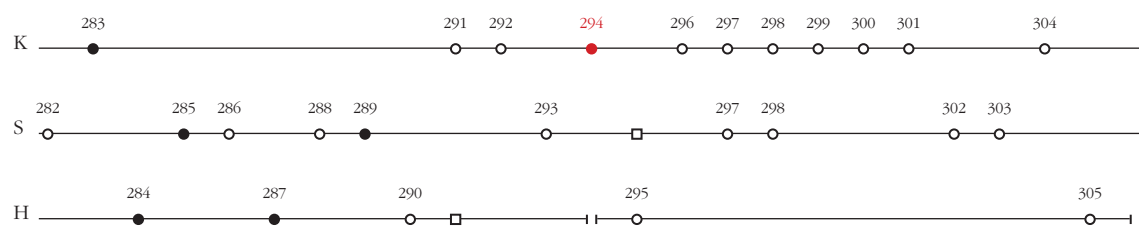


289 : Khasaq 114





294 : Kren 60



Le pané

Maman s'est retournée, les genoux appuyés sur un coussin ou la couette (308⁺), les coudes sur le lit (315⁺), le derrière saillant en dessus du trou ouvert dans le lit. Papa, toujours torse nu, le visage enduit de crème à la suite de la saynète précédente, s'est saisi d'une râpe à légumes et d'un concombre. Le légume est en attente sur le lit, depuis l'accouchement du rejeton (222). Il râpe le légume vigoureusement, l'effort est visible, les morceaux chutent sur le fessier de Maman (309⁺, 313⁺), comme ils chuteront sur la poitrine de Léda, où ils apparaissent comme des vers. Puis il grimpe sur le lit pour être à meilleure hauteur (315⁺, 317⁺). Papa reprend le couteau de cuisine et un œuf. Il brise la coquille et l'œuf coule, encore, sur les fesses de Maman (319, 322⁺).

Le numéro des fesses panées est un «classique» du burlesque de la *Materialaktion* depuis *Panierung eines weiblichen Gesäßes*. Il revient même ici pour la deuxième fois dans Maman et Papa, avec la position habituelle du modèle à genoux, la tête penchée en avant et les fesses relevées. On n'y retrouve pas la même complexité que celle de sa première occurrence, puisque le numéro ne fait ici que déplacer l'art de la table sur les fesses de Maman sans y adjoindre le jardinage, le culinaire et le nettoyage¹⁰⁸.

On pourrait penser que le regard porté sur les fesses du modèle, dans son dos (XLV, p.568), se réserve au désir masculin, justifiant en cela la critique féministe, réminiscente, qui voit dans la *Materialaktion* le conditionnement réitéré et abrutissant de la femme. Cette critique idéologique omet toutefois de penser l'action à partir de la figuration du peintre et son modèle dans les circonstances où elle vient s'insérer, comme ici dans le foyer de Maman et Papa.

On peut évoquer une autre figuration du modèle, dans la même position, devant la croix, comme en prière. *Funebre* figure ensemble deux modèles, féminin et masculin, les fesses maculées, devant une «paroi» où sont affichées des illustrations de magazine de

108 Voir «Jardiner, cuisiner, nettoyer», p.415.



XLV. *Silberarsch*, janvier-février 1965. Photo Hoffenreich.

part et d'autre d'une croix (XLVI, p.569). On comprendra aisément que la prosternation érotisée se prête ici à un raccourci qui n'a rien en commun avec l'exposition complaisante de la dépendance féminine.

* * *

La saynète apparaît dès le premier texte de Maman et Papa :



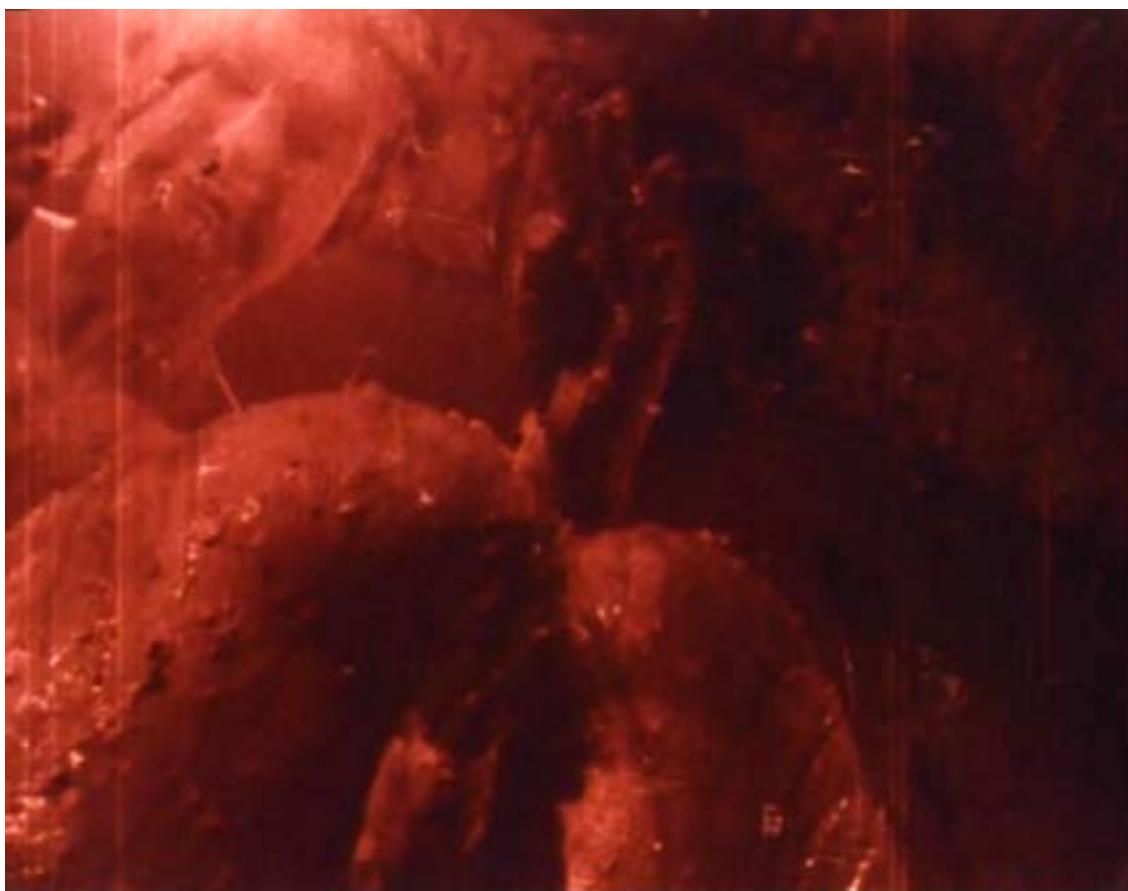
XLVI. *Funebre*, novembre-décembre 1966. Photo Hoffenreich.

27) La mère se redresse et montre ses fesses. 28) Des œufs sont cassés sur son derrière. 29) Du lait est versé. 30) De la chapelure. 31) De nouveau des œufs. 32) Des plumes¹⁰⁹.

Dans la dernière version plus étoffée apparaît une image :

42) Maman se redresse en s'aidant de la tête chauve, et tourne son derrière vers le public. Elle se tient à genoux, appuyée sur les mains. 43) Sous le derrière de Maman, le chauve prend dans la

109 «Maman, Maman, Maman», p.612.



XLVII. *Mama und Papa*. Plan filmé de Kurt Kren, renversé ici de 180°.

bouche le biberon que lui tend Papa. 44) Papa travaille le derrière de Maman avec de la crème corporelle, du lait et des plumes. Maman ressemble à une poule¹¹⁰.

La poule souligne la conception burlesque de la saynète.

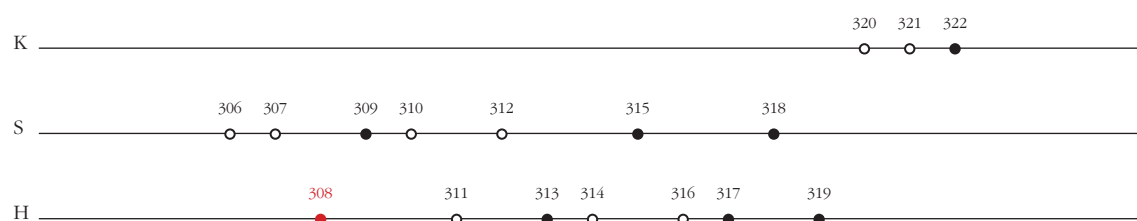
* * *

Au montage, les cinquante images du dernier plan de Kren (322⁺) sont retournées de 180° (XLVII, p.570), c'est-à-dire qu'elles défilent à rebours. Ce n'est guère perceptible, puisque le plus long bloc ne compte que treize images, soit à peine plus d'une demi-seconde.

110 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.630.

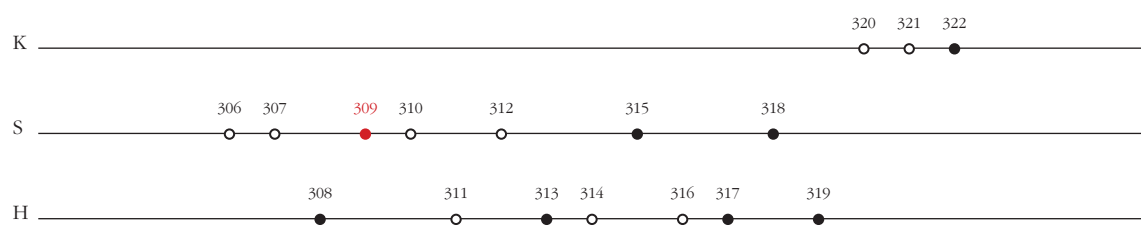


308 : Hoffenreich 121



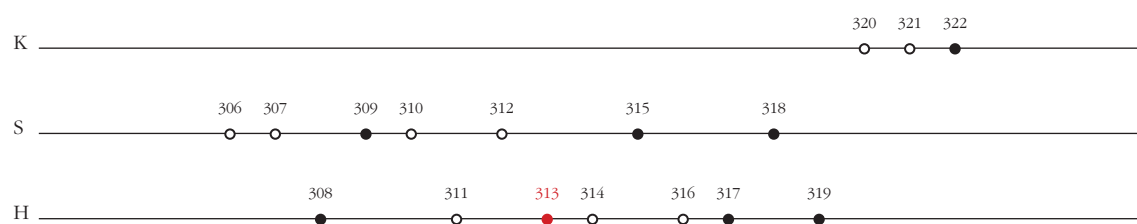


309 : Khasaq 120



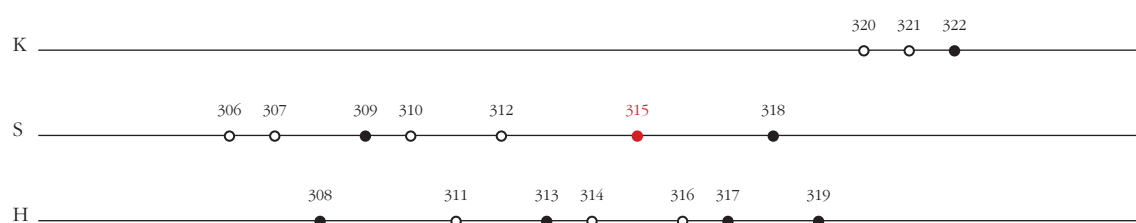


313 : Hoffenreich 123



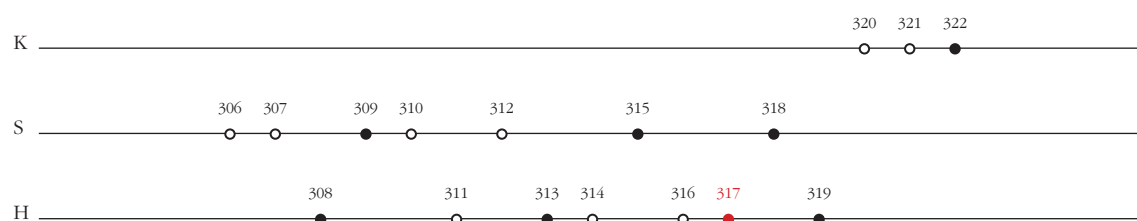


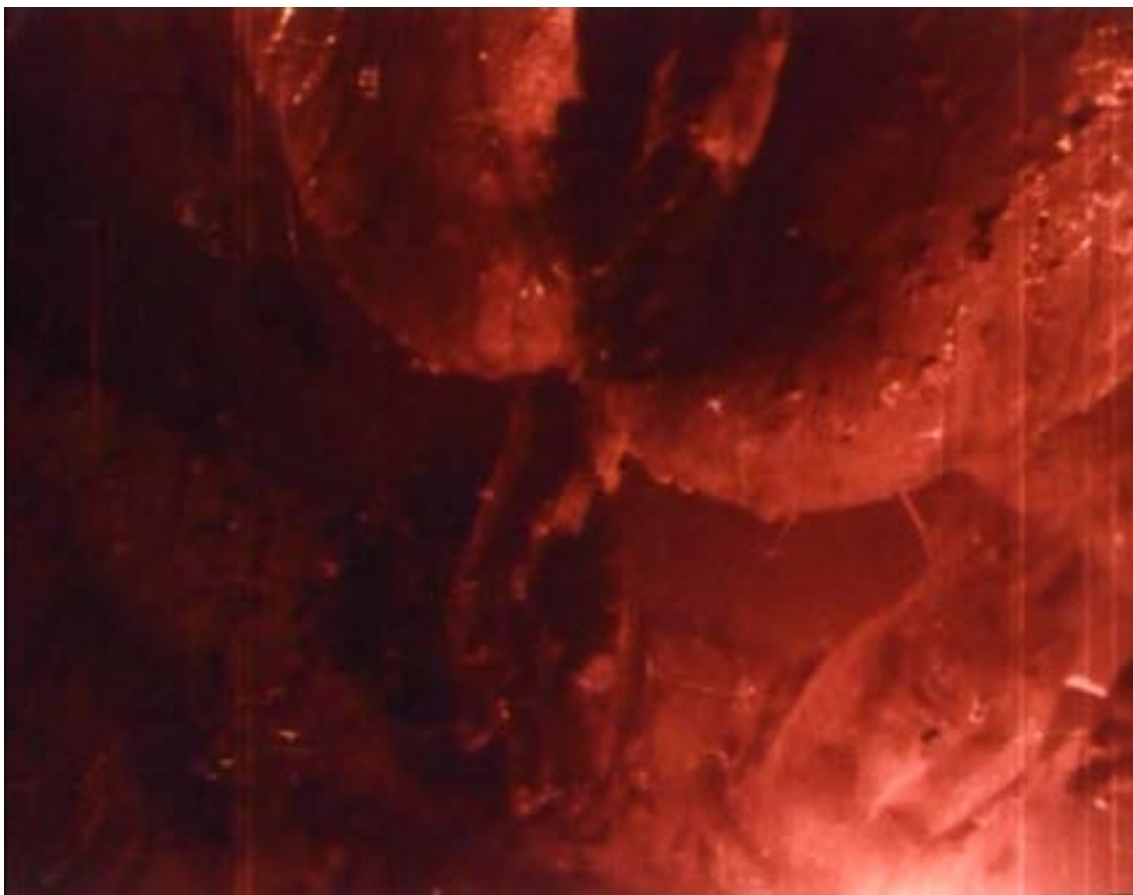
315 : Khasaq 123



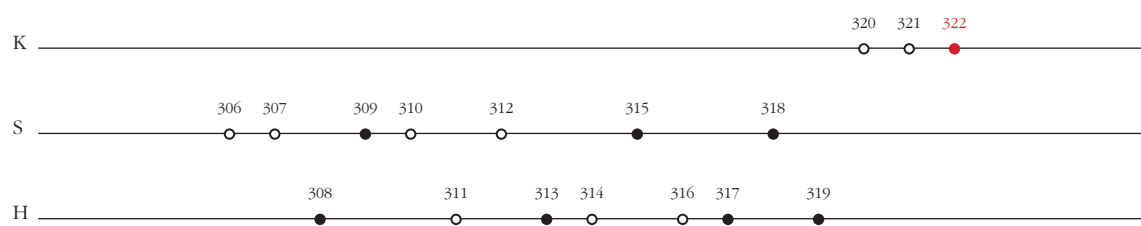


317 : Hoffenreich 126





322 : Kren 51



Biberon, mirliton et baudruche

Gardant la même position que précédemment, Maman attend la deuxième apparition de la tête de Papa par le trou aménagé dans le lit, sous son entrejambe (326⁺). C'est lui encore qui prend la place du nouveau-né. Le dispositif d'escamotage s'est dégradé lors des utilisations précédentes. Ainsi, lorsque Papa passe sa tête dans le trou, son corps n'est plus dissimulé par le pan de drap.

Le numéro comprend ici trois saynètes : l'allaitement au biberon dans une nouvelle position, les jeux avec un sifflet, puis avec des ballons. Maman prend le biberon déposé sur le lit et, en passant un bras derrière elle, à tâtons, le donne à Papa (327⁺, 330⁺). Ce dernier le boit jusqu'au bout et en recrache devant lui le contenu (330⁺). Papa se saisit du mirliton qui a refait son apparition sur le lit au début du numéro, comme le biberon, et «tire la langue» plusieurs fois (334⁺, 336⁺). Il prend ensuite un premier ballon, le gonfle jusqu'à ce qu'il éclate, et recommence avec un deuxième, probablement encore avec d'autres (338-351).

* * *

Dans les textes, le rôle du nouveau-né reste attribué au chauve, ce qui permet à Papa de conduire ses gestes sur Maman et celui-là. La saynète est déjà mentionnée dans «Remplir des ballons» :

La tête [chauve] doit ouvrir grand la bouche. L'intérieur est vaporisé. Elle est allaitée au biberon. Elle doit recracher¹¹¹.

C'est aussi la tête chauve escamotée entre les cuisses du modèle qui appelle sa mère et donne son titre à la première version de Maman et Papa :

111 «Remplir des ballons», p.608.

33) Entre ses fesses, le chauve crie trois fois : Maman, Maman, Maman¹¹².

La dernière version manuscrite s'approche de l'action effectuée :

[45] Le chauve prend un mirliton dans la bouche et souffle dedans. [45] Le chauve gonfle un ballon jusqu'à ce qu'il éclate. [46] Le chauve, doucement, crie trois fois "Maman". [47] Papa coince un ballon rempli de peinture sous le derrière de Maman (le chauve disparaît en même temps sous la table en faisant éclater le ballon). [48] Papa crève le ballon¹¹³.

* * *

Une partie importante des images du dernier plan de Kren, celui qui montre le jeu du bambin avec la baudruche, est montée dans son film *7/64 Leda mit dem Schwan*. Alors que le montage de Maman et Papa en compte soixante-dix-neuf, Kren en insère six cent quarante dans *Léda*. Hans Scheugl explique :

Comme le matériel manquait – le modèle féminin avait interrompu prématurément l'action, car des spectateurs imprévus l'avaient irrité –, Kren a utilisé la séquence du ballon de Maman et Papa¹¹⁴.

Les deux photographes ont abondamment documenté le numéro : Khasaq réalise une pellicule complète, Hoffenreich encore davantage. Cela donne une indication de sa durée.

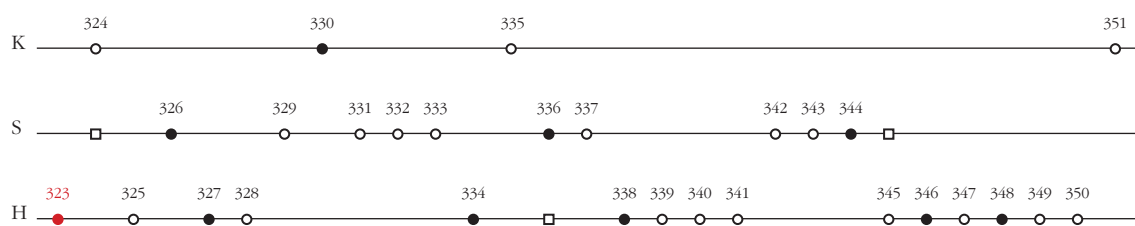
112 «Maman, Maman, Maman», p.612.

113 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa), p.630.

114 «Da Material fehlte – durch unvorhergesehene Zuseher irritiert, hörte das weibliche Modell der Aktion vorzeitig auf –, verwendete Kren die Luftballon-Sequenz aus Mama und Papa» dans Hans Scheugl (éd.), *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien, PVS Verleger, 1996, p.167.

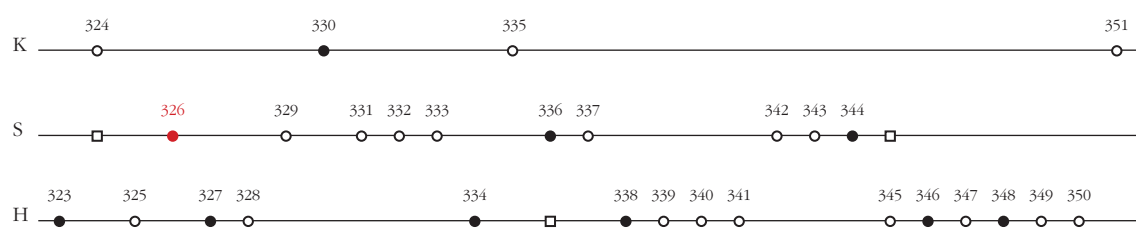


323 : Hoffenreich 128



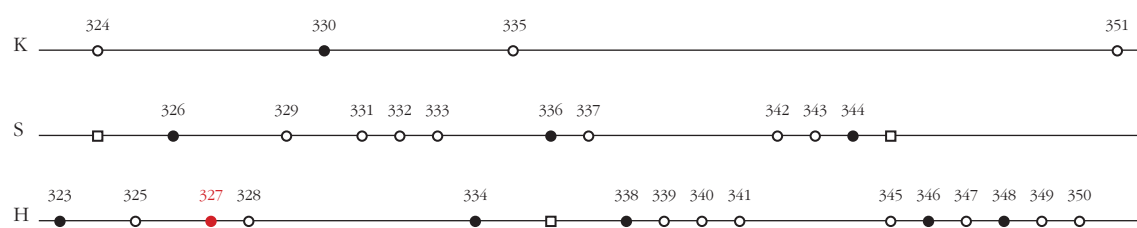


326 : Khasaq 125



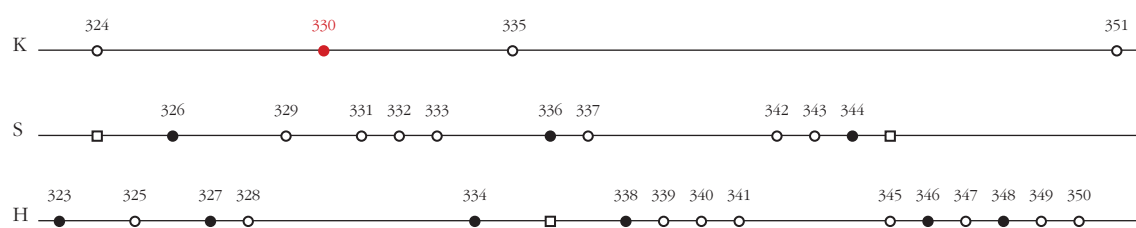


327 : Hoffenreich 130





330 : Kren 80



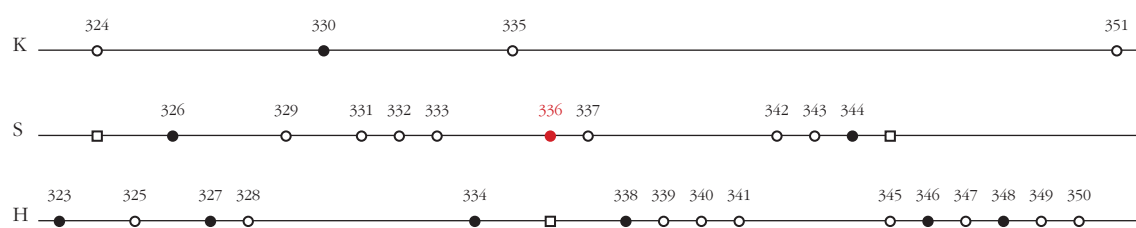


334 : Hoffenreich 132





336 : Khasaq 130



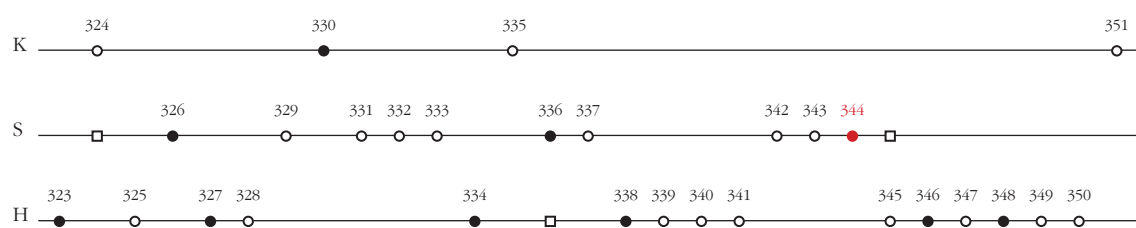


338 : Hoffenreich 133



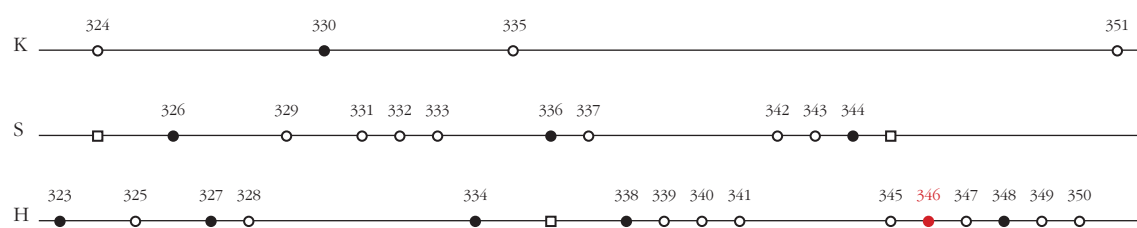


344 : Khasaq 134



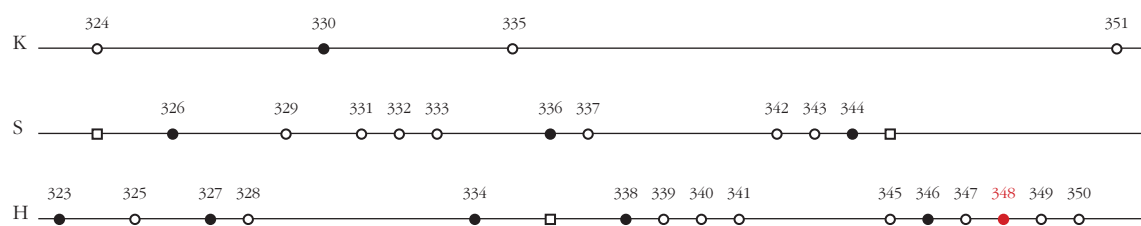


346 : Hoffenreich 138





348 : Hoffenreich 140



Derniers moments

La clôture de l'action est indiquée dans les textes comme une saynète d'escamotage final qui voit Maman et Papa disparaître «magiquement» sous les yeux du public :

37) Je la mets dans un coffre (de là, elle rampe sous le coffre). 38) Je place un ballon en-dessus. 39) Je m'assieds dessus, je me balance, le crève, je m'enfonce toujours davantage et disparaît sous la table. 40) Je gicle de la bière, du pigment, de l'eau de Seltz, des allume-feux, des plumes. 41) Le coffre est refermé¹¹⁵.

[50] Un grand coffre en bois, sans fond, est placé sur la table. [51] Maman se met dans le coffre. [52] Papa remplit le coffre avec des ballons, grimpe dans le coffre, écrase et croque les ballons. [53] Entre-temps, Maman a rampé sous la table à travers l'ouverture dans le plateau. [54] Le couvercle du coffre est rabattu¹¹⁶.

Cette intention spectaculaire n'a été effectuée dans aucune *Materialaktion*. Le coffre est utilisé dans une action antérieure pour y enfermer le modèle après l'avoir enseveli sous les matières, mais sans procéder à son escamotage (XLVIII, p.590).

* * *

Les trente et un plans filmés et prises de vue réalisés à la fin du dernier numéro, alors que l'action est terminée, viennent s'ajouter à la pléthore des portraits d'Ulla. Si on la voit poser devant l'objectif, en une dernière séance photos, elle n'accomplit plus aucune facétie, comme pour marquer effectivement la fin de son jeu, l'extériorité de ce moment vis-à-vis de l'action proprement dite. Mais cette passivité résulte peut-être simplement de sa lassitude.

Kren tourne sept plans, dont seul le dernier est inclus dans le montage de son film avec une centaine d'images. Le cinéaste étendu sur le dos, la tête devant les pieds d'Ulla,

115 «Maman, Maman, Maman», p.612.

116 «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», p.630.



XLVIII. *Verfremdung in einer Truhe*, 26.2.64. Photo Hoffenreich.

pointe sa caméra à la verticale (376⁺). L'angle de vue, saisissant le corps du modèle en raccourci, rend les images indéfinissables, suggérant les formes d'un insecte (377⁺). Mais en retournant le plan de 180°, on perçoit à nouveau clairement son sujet (XLIX, p.591).

Au cours de ces derniers moments, Hoffenreich recharge un nouveau film dans son appareil, indiquant ainsi son intérêt à conserver des portraits du modèle.

Khasaq réalise plus d'une pellicule de ce moment, davantage encore qu'Hoffenreich. Certaines de ses photos composent un clair-obscur en jouant avec le contre-jour de la lumière des spots (359⁺, 363⁺). La fin de son dernier négatif montre encore une image



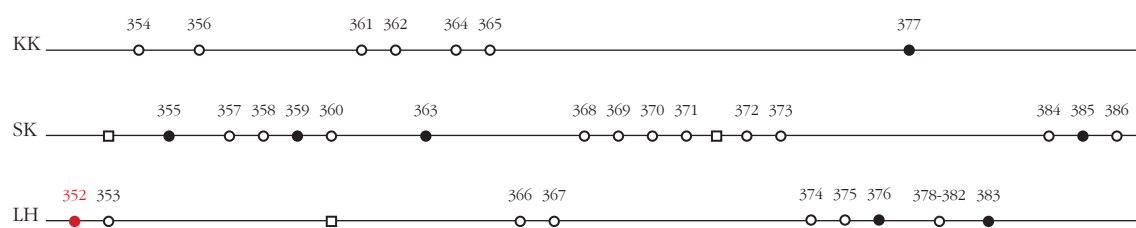
XLIX. *Mama und Papa*. Dernier plan filmé par Kurt Kren, renversé ici de 180°.

d'Ulla, au domicile du photographe, assise sur une chaise, de dos, alors qu'elle se remaquille. Khasaq lui avait proposé de l'accompagner chez lui pour qu'elle puisse achever de se décrasser¹¹⁷.

117 Voir «Entretien avec Ulla», p.649.

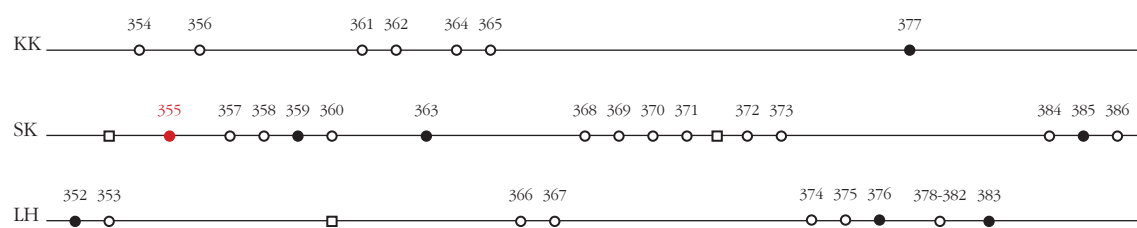


352 : Hoffenreich 143



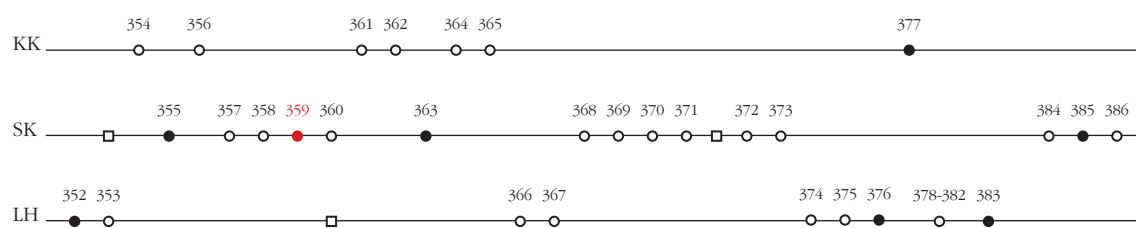


355 : Khasaq 135



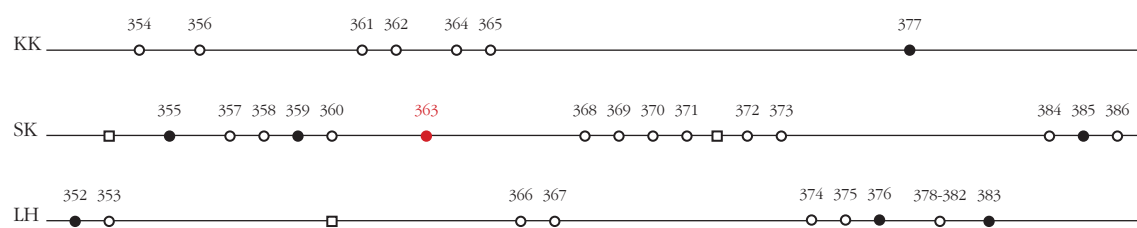


359 : Khasaq 138



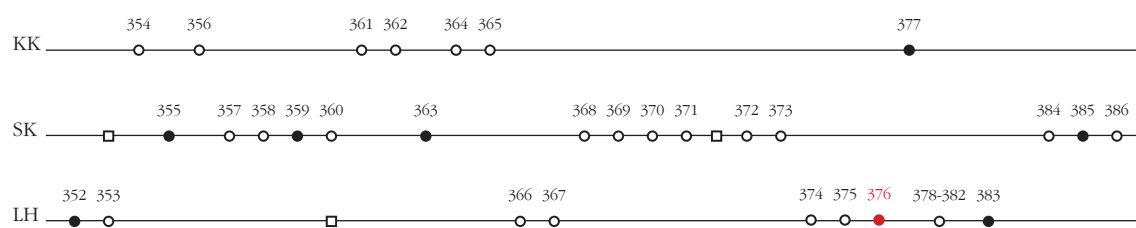


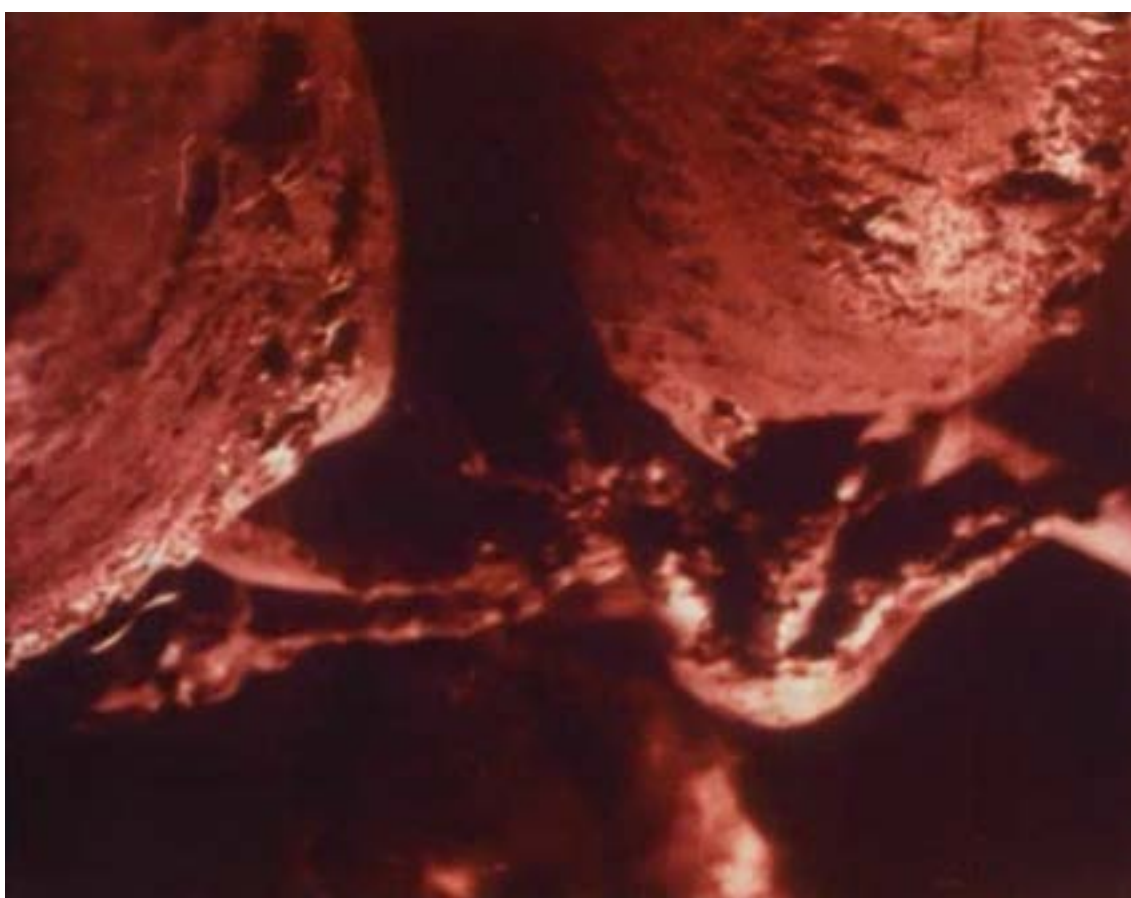
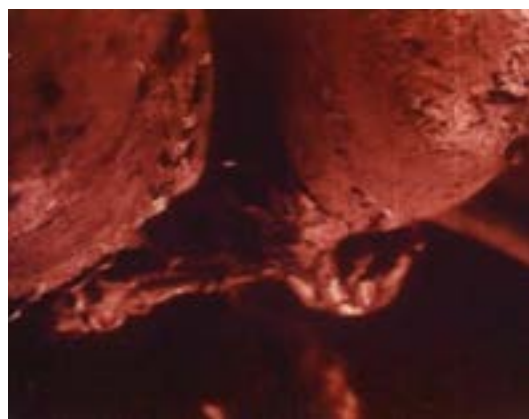
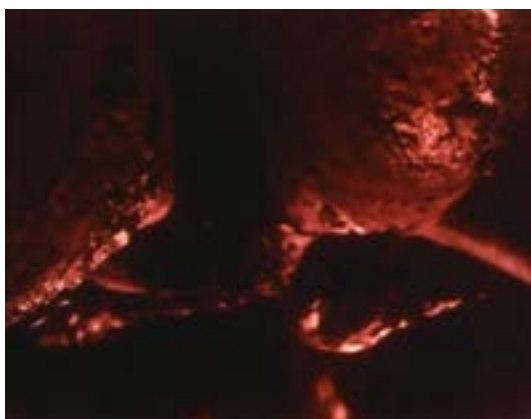
363 : Khasaq 140



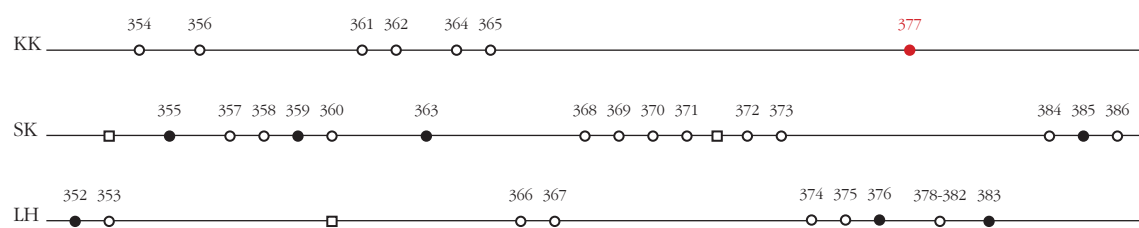


376 : Hoffenreich 149



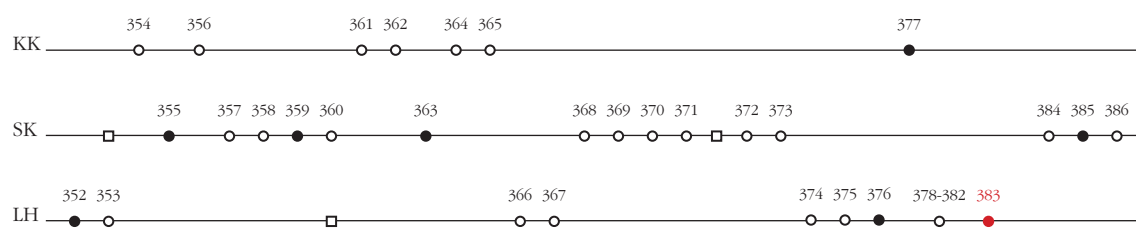


377 : Kren 71



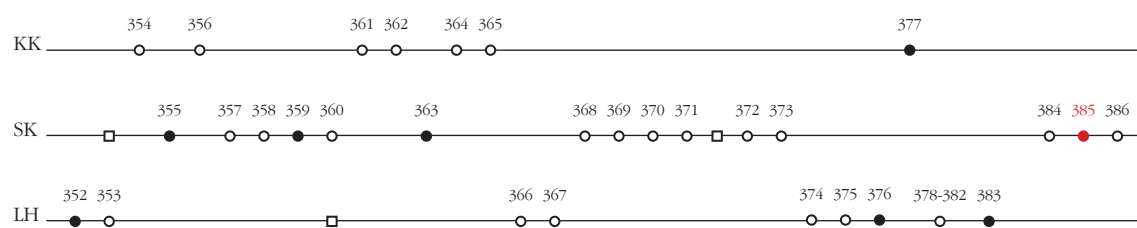


383 : Hoffenreich 155





385 : Khasaq 148



TEXTES

Muehl a écrit quatre versions de Maman et Papa qui se trouvent dans deux manuscrits conservés au mumok¹¹⁸. C'est à partir des *Stilleben* que l'écriture des *Materialaktionen* prend de l'ampleur, qu'elle consigne la projection des gestes, en trace aussi l'esquisse, dans la tradition du carnet d'artiste. Une feuille volante, l'assemblage d'un lot de papiers récupérés – comme ce calendrier de 1964 coupé en deux et agrafé en bloc¹¹⁹ – ou le solde de stencils tirés pour l'édition d'un cahier¹²⁰ : ces différents papiers prêtent leur côté vierge à l'élaboration des différentes versions de la *Materialaktion*. Muehl cherche apparemment à faire aboutir ses textes, comme le signalent leur constante réécriture, les nombreuses ratures ou les passages biffés en bloc. Cet important travail montre aussi qu'il échoue à organiser les gestes en une forme achevée. La différence entre les textes et les actes en est certes un indice. Mais le processus d'écriture et de réécriture s'applique surtout à improviser les combinaisons burlesques qui intensifient la mise en mouvement des corps et des choses. C'est là le travail de la *Materialaktion* qui déborde d'une action à l'autre sans pouvoir aboutir en chacune d'elles. Les numéros et les saynètes des actions, constamment repris, recontextualisés à partir de pratiques familières et variées, laissent entendre une « furiosité » incommensurable. La fureur ne peut faire de pause, car elle deviendrait intelligible, prétexte à l'énoncé injonctif, à la prescription éthique. Elle est écriture, style qui se dérobe à la parole, qui cisèle le bruit continu des actes.

La dernière des quatre versions de Maman et Papa a été publiée par l'artiste, mais avec de nouvelles corrections, d'abord dans un cahier édité à compte d'auteur en 1964¹²¹, puis dans son livre *Mama & Papa* en 1969¹²². À ces quatre textes, s'ajoutent une version

118 mumok WAA 18/0 et WAA 23/0.

119 mumok WAA 20/0.

120 mumok WAA 24/0.

121 Otto Muehl, *Materialaktion. Stilleben...*, *op.cit.*, n.p.

122 Otto Muehl, *Mama & Papa*, *op.cit.*, n.p.

préliminaire, «Füllung von Ballonen»¹²³, qui présente des gestes très similaires, ainsi qu'une version bien ultérieure, datant de 1969, trouvée parmi les textes préparatoires de l'édition du livre *Mama & Papa*¹²⁴. Tous ces textes manuscrits ont été transcrits dans la Commune de Friedrichshof. Toutefois des erreurs nous sont apparues, quelquefois importantes, le plus souvent sans interférer avec les intentions de l'artiste. Les ratures des manuscrits instruisent les reprises d'une version à l'autre en donnant le pouls de cette constante réécriture. Le moment nous a paru approprié pour présenter une nouvelle transcription critique des textes de Maman et Papa.

* * *

Le manuscrit des actions offre presque invariablement la même syntaxe, une succession de propositions formées d'un sujet (généralement l'artiste), d'un verbe d'action et d'un ou plusieurs compléments :

papa steckt mama eine rose aus plastik zwischen die arschbacken.
papa zerbeißt eine tomate über der rose und zerschlägt ein ei.
papa streut blumentopferde und sand.
papa läßt 5 kg mehl auf mama und die rose niederrieseln.
papa begießt die rose mit einer gießkanne¹²⁵.

La monotonie de cette écriture ne cesse de défaire et de reformuler ses propositions, d'une version ou d'une action à l'autre. L'écriture ne s'attarde ni sur les effets anticipés des gestes qu'elle projette, ni sur les raisons qui motivent l'enchaînement des actes au sein de l'action. On est ici fort loin des descriptions de Vincent adressées à son frère Théo qui s'attardent sur les effets sensuels produits par l'assemblage de ses couleurs. L'énumération brève des gestes à effectuer prend la forme d'une recette de cuisine, tout à fait moindre que celle des descriptifs de l'action théâtrale. Il faut noter que le style des textes de 1964 se transforme lorsque Muehl, l'année suivante, les conçoit comme un *story-board*. La succession des plans fait alors alterner le dessin et les brèves notations.

123 mumok WAA 18/0.

124 mumok WAA 80/0.

125 «Maman et Papa» (version éditée), p.640.

* * *

Le texte des manuscrits présente une difficulté de lecture qui varie en fonction des états plus ou moins communicatifs de l'artiste. L'alcool ou la fatigue, l'impatience ou la germination rapide des idées modifient la graphie des textes jusqu'à les rendre parfois illisibles. La difficulté s'accroît aussi avec les années, comme le montre la dernière version de 1969, rédigée avec une plume à large bec (LIII, p.642).

La transcription de Friedrichshof du vivant de l'artiste aide le travail de celui qui s'aventure à redéchiffrer les manuscrits. En débusquant les oublis, en corrigeant des mots insuffisamment déchiffrés, en consolidant l'enchaînement d'un texte d'une page à l'autre, notre relecture des textes de Maman et Papa nous a permis d'ajuster et d'affiner cette première transcription. À celle-ci, nous avons ajouté les passages biffés du manuscrit en les indiquant en note. Nous avons renoncé à mentionner les différences entre la transcription de Friedrichshof et notre texte, comme l'ajout de signes de ponctuation lorsqu'ils faisaient défaut, l'accord des articles et des pronoms le plus souvent illisible, la majuscule irrégulièrement donnée aux noms, les fautes d'orthographe sans signification, l'abréviation fréquente de *und*, le principe variable de la numérotation des entrées du texte, les ratures visant la seule amélioration de la lisibilité d'un mot. Il nous a paru inutile de surcharger le texte de ces indications.

Remplir des ballons

Dans le manuscrit, le texte s'insère, semble-t-il (car les pages sont dégrafées), entre deux versions de la Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichem und einem Pferdekopf. Le premier texte de la Stilleben et «Remplir des ballons» sont écrits au stylo bleu, alors que la suite du manuscrit est à l'encre noire, à l'exception de «Maman : procréation, naissance, mort». On peut supposer que ces deux premiers textes ont été écrits à la suite. La description sommaire des gestes de «Remplir des ballons» peut alors s'expliquer par l'enchaînement des deux écrits, leurs points communs, comme si les détails de l'un étaient précisés dans l'autre, ou du moins dans leur intention. Ce raccourci est fréquent dans les manuscrits. Le texte a sans doute été rédigé d'un seul jet, sans marquer beaucoup d'hésitations, comme l'indique le nombre très limité de corrections. L'inventaire des matières pouvant s'insérer dans une baudruche, tel une liste de commissions, s'ouvre ensuite aux gestes auxquels elle peut se prêter, et enfin à la situation dans laquelle ils s'insèrent. C'est justement la position du modèle, assis au bord d'une table, jambes écartées, qui va s'insérer pour la première fois dans Maman et Papa. L'escamotage du corps au profit de la seule présence de la tête, tel que les Stilleben l'ont déjà pratiqué, en se conjuguant à la position du modèle féminin, apporte alors son principe à un nouveau numéro effectué dans Maman et Papa : la naissance de leur progéniture.

Remplir des ballons

- 1) De duvet, de plumes colorées.
- 2) De peinture.
- 3) De talc¹²⁶.
- 4) De haricots¹²⁷.
- 5) De confettis.

126 Muehl écrit ici *Puder*, mais ailleurs aussi *Körperpuder*, ou encore *Höferpuder* en citant un produit de marque : il s'agit dans les trois cas de talc pour des soins corporels.

127 Il faut comprendre des graines de haricot.

- 6) De lait.
- 7) De peinture liquide.
- 8) De maïs.
- 9) De semoule.
- 10) De laine.
- 11) De boutons.
- 12) De chapelure.
- 13) Gonfler des ballons jusqu'à éclatement.
- 14) Écraser des ballons.
- 15) S'asseoir dessus.
- 16) Se coucher dessus.
- 17) Crever des ballons, assis sur une balançoire ¹²⁸.
- 18) Casser des œufs à la hache.
- 19) Crever au couteau des ballons remplis de peinture liquide.
- 20) Éclater des ballons à la hache.
- 21) La femme, jambes écartées, fait face au public; une tête surgit entre ses pieds ¹²⁹.
- 22) Ou la femme s'assied.

Esquisse des positions du numéro 21 (L, p. 607).

23) Son corps et la tête recouverts d'œufs, de talc, de vermine. De sparadrap. Enveloppés finalement de papier de toilette. Bourrés de tissu en lambeaux. Au début, ils sont recouverts d'un plastique ¹³⁰.

Au début, la tête est coiffée d'un crâne de vache.

Toute la table est tournée et la femme montre ses fesses ¹³¹; la tête aussi s'est tournée et apparaît sous les fesses.

Les ballons sont gonflés avec un appareil.

128 Geste réalisé dans la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf*, où Muehl se balance en crevant des ballons suspendus au plafond (IV, p. 15).

129 Procédé d'escamotage : la tête apparaît par un trou aménagé dans la table, alors que le corps reste dissimulé en dessous, derrière un drap.

130 Feuille de plastique transparent. Un dispositif mis en place dans les *Stilleben*.

131 C'est-à-dire agenouillée, la tête penchée en avant et le postérieur relevé.

- 16.) Das Anwandeln,
 17. Das Aufstehen von der Schenkel her.
 18. Das Festhalten von Eisen mit der
 Hand.
 19. Das Aufstehen mit der Hand und
 flüssig Tinte gefüllte Ballone.
 20. Das Festhalten und von der Hand zu heften,
 21. Die Tinte leicht und gesprochen
 Neben der Tinte, Tinte der
 Tinte auf ein Kopfempfang
 22. Die Tinte Tinte selbst.



23. Das Kopfen - 1. der Kopf steht mit
 Eisen, Tinte in. Ungeachtet beides.

L. Verso du premier feuillet de la partition «Füllung von Ballonen» avec l'esquisse de la position du numéro 21.

La tête reçoit un dentier¹³².

Un pénis – le doigt d'un gant en caoutchouc – sort entre les dents.

Les mains sortent de côté, une jambe aussi¹³³.

La tête doit ouvrir grand la bouche. L'intérieur est vaporisé.

Elle est allaitée au biberon.

Elle doit recracher.

La femme reçoit à manger, recrache alors sur la tête.

Je suis sous la table et au début de l'action, je sors de là en rampant par une échelle.

Je m'étends à côté de la femme sur un lit de ballons et je me balance avec elle jusqu'à les faire éclater. J'enferme la femme dans un coffre, avec des ballons.

J'appuie sur le couvercle et je les fais éclater, ou je m'étends moi-même dessus et je les fais éclater.

* * *

Füllung von Ballonen

1. Mit Bettfedern, gefärbte Federn.
2. Mit Farbe.
3. Mit Puder.
4. Mit Bohnen.
5. Mit Konfetti.
6. Mit Milch.
7. Mit flüssiger Farbe.
8. Mit Mais.
9. Mit Gries¹³⁴.
10. Mit Wolle.
11. Mit Knöpfen.

132 Il s'agit, comme dans les *Stilleben*, d'un dentier en plastique de farces et attrapes.

133 L'esquisse du manuscrit indique les deux mains du corps escamoté passées, comme la tête, par des ouvertures dans la table, de part et d'autre du corps féminin. Plus à droite, la jambe est passée à travers la table de la même manière.

134 Orthographié *Gris*.

12. Mit Semmelbrösel ¹³⁵.
 13. Das Aufblasen von Luftballonen bis sie platzen.
 14. Das Zerdrücken von Luftballonen.
 15. Das Daraufsetzen.
 16. Das Darauflegen.
 17. Das Aufstechen von der Schaukel her ¹³⁶.
 18. Das Zerschlagen von Eiern mit der Hacke.
 19. Das Aufstechen mit dem Messer mit flüssiger Farbe gefüllte Ballone.
 20. Das Zerschlagen mit einer Hacke von Luftballonen.
 21. Die Frau liegt mit gespreizten Beinen zum Publikum, zwischen ihren Füßen ragt ein Kopf empor.
 22. Oder die Frau sitzt.
 23. Der Körper und der Kopf werden mit Eiern, Puder und Ungeziefer bedeckt ¹³⁷. Leukoplast verpickt ¹³⁸. Zum Schluß mit Klopapier umwickelt. Fetzen ausgestopft. Am Anfang sind sie mit Plastik umhüllt ¹³⁹.
- Der Kopf hat am Anfang einen Kuhschädel aufgesetzt.
- Die ganze Tisch wird umgedreht und die Frau zeigt ihren Hintern, auch der Kopf hat sich umgedreht und schaut unter dem Hintern hindurch.
- Die Luftballone werden mit einem Apparat aufgeblasen.
- Dem Kopf werden Zähne hineingesetzt ¹⁴⁰.
- Zwischen die Zähne kommt ein Penis, Finger eines Gummihandschuhes, heraus.
- Die Hände kommen seitlich heraus, daneben ein Bein.
- Der Kopf muß den Mund ¹⁴¹ aufreißen.
- Es wird ihm hineingesprüht.
- Er wird mit einer Milchflasche gesäugt ¹⁴².

135 Orthographié *Semmel Brösel*.

136 Repris de la *Stilleben* : « 23) Ich steige auf die Schaukel. 24) Ich steche mit einer Stricknadel den Federballon auf ».

137 La ponctuation est difficile à établir. Il s'agit peut-être ici d'une virgule et non d'un point.

138 Une virgule est placée après *Leukoplast* comme si l'intention première était de poursuivre l'énumération.

139 Repris de la *Stilleben* : « 2) Ich blase unter der Plastik Luftballone auf. 3) Ziehe Plastiktuch weg ».

140 Repris de la *Stilleben* : « Ich gebe dem Kopf Zähne in den Mund ».

141 Surchargé sur *Bein*.

142 Orthographié *geseugt*.

Er muß ausspucken.

Die Frau bekommt zu essen, nun spuckt über ihn aus.

Ich bin unter dem Tisch und krieche am Beginn der Aktion über ein Leiterl aus dem Tisch.

Ich lege mich mit der Frau um ein Luftballonbett und balge mich mit ihr herum bis sie platzen.

Eine Kiste, darinnen die Frau, ich räume sie mit Luftballonen zu. Presse¹⁴³ einen Deckel darauf und bringe sie dadurch zum Platzen, oder ich lege mich selbst darauf und bringe sie zum Platzen.

143 D'abord *Gib*, biffé.

Maman, Maman, Maman

Le titre initial, Das Weibliche – la féminité –, comme le début du texte, ne se réfère pas encore au couple de Maman et Papa. C'est la relation entre le peintre et son modèle féminin, leurs amours, qui se font jour ici de façon encore inédite dans la Materialaktion. À la suite du coït de l'artiste avec son modèle, mimé avec une énorme baudruche placée entre eux (16), l'insertion du numéro «Remplir des ballons», dans la deuxième partie du texte, fait basculer le couple dans la parentalité. Le modèle de la féminité devient mère (27) et son nouveau-né escamoté entre ses jambes, crie trois fois «Maman» (33) en venant corriger le titre initial du texte. Après les trois natures mortes, le peintre et son modèle entrent dans le foyer familial en ouvrant la Materialaktion à une familiarité prometteuse. Le déplacement du médium pictural hors de sa pratique prend dès lors une nouvelle ampleur.

Une femme nue est couchée sur une table. Le public la voit de profil. Elle est recouverte d'un plastique et d'un tissu.

- 1) Je retire le tissu.
- 2) J'imprime le programme¹⁴⁴ et je le fais distribuer dans le public.
- 3) Je casse un œuf à la hache sur un tabouret.
- 4) Je crève un ballon à la hache. Je gonfle un ballon sous le plastique.
- 5) Je crève un ballon rempli de peinture sur le modèle.
- 6) J'enduis la femme de crème corporelle, puis de talc.
- 7) Je la travaille avec des œufs au plat.
- 8) Je lui enfile des fleurs en papier dans la bouche.
- 9) Des fleurs naturelles entre les fesses.
- 10) Je me couche parallèlement à la femme. Je prends entre mes jambes de l'eau de Seltz et je gicle au plafond.

144 Il s'agit d'un tirage sur duplicateur à stencil, comme les actionnistes en ont fait un large usage au cours des années soixante, en raison de son faible coût et de son adéquation avec leur besoin d'une faible quantité d'exemplaires. Mais ce n'est pas une exclusivité viennoise, puisque, à la même période, outre Atlantique, des magazines tels que *Fuck You, a magazine of the arts*, ou la publication *Apo-33 Bulletin* de William Burroughs, utilisaient le même procédé.

- 11) J'agite une bouteille de bière, je la prends entre mes jambes et je gicle au plafond.
- 12) Je casse 5 œufs sur son ventre, de la confiture.
- 13) Je bats de la crème fouettée.
- 14) Je lèche ça sur son ventre et je recrache tout sur elle.
- 15) Je mets une tomate dans sa bouche. Je la mords et la recrache.
- 16) Je place un ballon rempli de plumes sur son ventre. Je me couche dessus et je le fais éclater. Auparavant, j'ai fait pleuvoir du magnésium incandescent qui crève les ballons. Encore avant, j'ai allumé deux bougies.
- 17) Je redresse la femme, la tourne vers le public et je l'enduis de peinture rouge.
- 18) Je coince des roses rouges entre ses fesses.
- 19) Je jette là-dessus de la chapelure, des œufs, des bouts de papier, du papier de soie rouge, du blé.
- 20) J'ouvre ses cuisses.
- 21) Je dépose à son entrejambe des tomates, des cerises, du poivron, de la salade. Des cornichons, de la farine, de la crème fouettée.
- 22) Un homme fait émerger sa tête à travers ce tas.
- 23) On lui met une sucette dans la bouche.
- 24) Son visage est garni d'insectes. Auparavant il est travaillé avec du talc.
- 25) On lui enfile un dentier en plastique.
- 26) On lui donne un biberon.
- 27) La mère se redresse et montre ses fesses.
- 28) Des œufs sont cassés sur ses fesses.
- 29) Du lait est versé.
- 30) De la chapelure.
- 31) De nouveau des œufs.
- 32) Du duvet.
- 33) Entre ses fesses, le chauve crie trois fois : Maman, Maman, Maman.
- 34) Je fourre un ballon là-dedans et je le fais éclater.
- 35) Le petit chauve disparaît.
- 36) Je la prends par derrière, entre nous un ballon.
- 37) Je la mets dans un coffre (de là, elle rampe sous le coffre).
- 38) Je place un ballon en-dessus.

- 39) Je m'assieds dessus, je me balance, le crève, je m'enfonce toujours davantage et disparaît sous la table.
- 40) Je gicle de la bière, du pigment, de l'eau de Seltz, des allume-feux, des plumes.
- 41) Le coffre est refermé.

* * *

Mama, Mama, Mama

Eine Frau liegt nackt auf einem Tisch. Das Publikum¹⁴⁵ sieht sie von der Seite. Sie ist mit Plastik und Molino zugedeckt

1. Ich ziehe das Molino weg¹⁴⁶.
2. Ich ziehe das Programm ab, und lasse es ans Publikum verteilen.
3. Ich schlage auf einem Stockerl mit¹⁴⁷ der Hacke ein Ei auf.
4. Ich platze¹⁴⁸ mit der Hacke einen Luftballon. Ich blase einen Luftballon unterhalb der Plastikfolie¹⁴⁹ auf¹⁵⁰.
5. Ich steche einen mit flüssiger Farbe gefüllten Luftballon auf dem Modell auf¹⁵¹.
6. Ich streiche die Frau mit Körpercreme¹⁵² ein, nachher mit Puder.
7. Bearbeite sie mit Spiegeleiern.

145 Le premier *u* est surchargé sur un *l*, peut-être pour *Plastik* ?

146 La ligne suivante, biffée, commence de la même manière : 2. *Ich zieb[el]*, avec l'intention probable d'écrire : *Ich ziehe die Plastik weg*. Muehl s'est sans doute ravisé pour faire précéder ce geste par le tirage et la distribution du programme de l'action *avant* d'enlever la deuxième couche transparente qui recouvre Maman.

147 *mit* est surchargé sur *ein* : Muehl s'est rapidement ravisé après avoir commencé à écrire : *Ich schlage auf einem Stockerl ein Ei auf*.

148 Le verbe débute par un *s*, peut-être pour *schlagen*.

149 Muehl donne presque toujours un article féminin à *Plastik*, alors que dans la signification du terme comme « matériau », le substantif est neutre. Nous faisons l'hypothèse que l'artiste pense à du plastique en feuille (en rouleau), comme il l'indique dans le manuscrit « Otto et Soraya (ou Maman et Papa) » : *die Plastikfolie*. Plutôt que de corriger le *die* en *das*, nous avons préféré opter, comme ici, pour la correction de *Plastik* en *Plastikfolie*.

150 La deuxième phrase est ajoutée au stylo bleu, entre deux lignes, probablement lors de la rédaction de « Maman : procréation, naissance, mort », la version suivante, écrite avec cette encre. L'ajout explique l'incohérence avec la suite du texte.

151 *auf dem Modell auf* ajouté également au stylo bleu, après que la particule *auf* de *aufstecken*, placée en bout de la phrase initiale ait été biffée.

152 Le *K* surchargé sur un *C* pour *Creme*.

8. Ich stecke ihr in den Mund Papierblumen.
9. In¹⁵³ die Scham Naturblumen.
10. Ich lege mich neben die Frau parallel¹⁵⁴. Geb zwischen die Füße Sodawasser und spritze zur Decke empor.
11. Ich schüttele¹⁵⁵ eine Bierflasche, stecke sie zwischen die Beine und spritze zur Decke empor.
12. Ich schlage¹⁵⁶ 5 Eier auf dem Bauch auf, Marmelade.
13. Ich erzeuge Schlagobers.
14. Ich lecke alles vom¹⁵⁷ Bauch der Frau auf und spucke es über ihr aus.
15. Ich gebe der Frau eine Tomate in den Mund. Ich beiße sie auf und spucke sie aus.
16. Ich lege einen Luftballon gefüllt mit Federn auf den Bauch. Lege mich darauf und bringe ihn zum Platzen. Vorher erzeugte ich Magnesium Feuerregen, den Luftballon zum Platzen bringt. Noch vorher zündete ich zwei Kerzen an.
17. Ich richte die Frau auf, drehe sie zum Publikum und bestreiche sie mit roter Farbe.
18. Ich stopfe ihr zwischen die Scham rote Rosen.
19. Ich schütte darüber Semmelbrösel¹⁵⁸, Eier, Papierfetzen, rotes Seidenpapier, Weizen.
20. Ich öffne ihr die Beine.
21. Lade vor ihrer Scham Tomaten, Kirschen, Paprika, Salat ab. Gurken¹⁵⁹, Mehl, Schlagobers.
22. Durch diesen Haufen steckt von unten her ein Mann seinen Kopf.
23. Er bekommt eine Schnuller¹⁶⁰ in den Mund.
24. Sein¹⁶¹ Gesicht wird voll von Insekten besetzt. Vorher mit Höferpuder bearbeitet.
25. Er bekommt ein Plastikgebiß hinein¹⁶².

153 Surchargé sur *Ich*, probablement pour éviter de répéter la formule du numéro 8 : *Ich stecke ihr in die Scham Naturblumen*.

154 Orthographié *parallell*.

155 *schüttle* corrigé sur *schütte*.

156 Le *s* surchargé sur un *l*.

157 Le *v* surchargé sur un probable *B*, à peine esquissé, pour *Bauch*.

158 Orthographié *Semelbrösel*.

159 Surchargé sur un mot commençant par *Gr...* pour *Grieff* ?

160 D'abord : *Er bekommt eine Milschflasche...* (biffé).

161 Le *S* surchargé sur un début de *E*, probablement pour *Er*.

162 La phrase numérotée 25 est ajoutée entre deux lignes, car la numérotation suivante 26 et 27 est corrigée en conséquence.

26. Er bekommt ein Milchflascherl.
27. Die Mutter dreht sich um und zeigt den Hintern.
28. Über den Hintern werden Eier aufgeschlagen.
29. Milch geschüttet.
30. Semmelbrösel¹⁶³.
31. Nochmals Eier.
32. Bettfedern.
33. Durch den Hintern hindurch ruft die Glatze dreimal Mama, Mama, Mama.
34. Ich stopfe einen Luftballon hinein und bringe ihn zum Platzen.
35. Die kleine Glatze ist verschwunden.
36. Ich vögle sie von hinten, zwischen uns ein Luftballon.
37. Ich lege sie in eine Truhe (sie kriecht unter der Truhe davon)¹⁶⁴.
38. Ich gebe Luftballone darauf.
39. Ich setze mich darauf, hutsche, steche auf, sinke immer tiefer und verschwinde unter Tisch.
40. Ich spritze mit Bier heraus¹⁶⁵, Farbpulver, Sodawasser, Feuerbrenner, Federn.
41. Die Kiste wird geschlossen.

163 À droite de la feuille est inscrit sans suite : *Materialzicken* suivi de deux points.

164 La parenthèse est ajoutée entre deux lignes.

165 Premier début, biffé : *Ich komme mit ein...*



II. *Klarsichtpackung*. 26.02.1964. Photo Hoffenreich.

Maman : procréation, naissance, mort

À la suite immédiate de «Maman, Maman, Maman», le texte suivant, écrit à nouveau au stylo bleu, précise l'orientation maternelle de l'action. Le texte reprend la version précédente, mais il est rapidement interrompu, plusieurs fois raturé. Son intérêt tient en la liste de commissions qui énumère les choses prévues pour être mises en mouvement avec le corps de Maman. Il faut noter que Maman elle-même fait partie de la liste, comme les têtes masculine et féminine dans celle de la Stilleben, au début du manuscrit. La mort de Maman annoncée par le titre est à comprendre non comme l'aboutissement du cycle de la vie, mais comme une mise à mort, comme le suggère le texte antérieur de Versumpfung einer Venus¹⁶⁶. Vénus ou Lédä, parce qu'elles figurent la féminité surplombant de sa hauteur les femmes «d'en-bas», doivent être déboulonnées de leur place. Noyées dans la boue, recouvertes d'immondices, elles viennent s'identifier à la plus vile des femmes, celle de tout en-bas, exclue de toute figuration. C'est une défiguration burlesque qui n'est toutefois pas retenue pour Maman et Papa. Le texte hésite plusieurs fois quant à la position de Maman au début de l'action. D'abord couchée sur une table, puis debout, enveloppée et nouée dans du plastique transparent, comme dans Klarsichtpackung (II, p. 616), puis à nouveau étendue. Il semble que la version suivante «Maman et Papa» reprend encore une fois la position debout, avant que le modèle soit étendu sur le dos (8a).

Maman : procréation, naissance, mort

représentée par 20 œufs

- 5 kg de farine
- 1^{er} acte ¼ l. de crème fouettée
- 5 l. de lait caillé
- 5 l. de sang
- 1 bouteille de bière
- 1 bouteille d'eau de Seltz
- 1 kg de nouilles aux œufs
- 5 grands ballons gonflables
- du sparadrap

166 mumok WAA 10/0.

des mouches
de la salade
des tomates
de la chapelure
Maman

Un premier jet du texte est ici entièrement biffé.

- 1) Imprimer le programme¹⁶⁷.
- a) J'attache le plastique au corps.
- 2) Casser un œuf sur une chaise.
- 3) Je coupe un ballon.
- 4) Je déchiquette un ballon.
- 5) Je crève un ballon en-dessus d'elle, [rempli] de plumes, de petits pois.
- 6) Je crève sur elle un ballon, sous le plastique, [rempli] de plumes, de haricots.
- 7) Je gonfle un ballon en-dessous [du plastique].
- 8) Je presse dessus.
- 9) Je retire le plastique.

* * *

Mama : Zeugung, Geburt, Tod

dargestellt durch 20 Hühnereier

5 kg Mehl

1. Akt ¼ l. Schlagobers

167 Premier jet entièrement biffé : «1) Une femme nue est allongée sur la table recouverte de plastique. 2) J'attache le plastique. 1) Le modèle nu, debout, est enveloppé de plastique et attaché. Je gonfle des ballons à l'intérieur. 2) Elle porte sur les épaules un ballon rempli de peinture. 7) Je crève le ballon. 8) Je la couche sur la table. 1) Recouverte de plastique. 2) Je place des fleurs sous le plastique. 3) Je gonfle un ballon». En dessus du texte réécrit : *Le modèle se tient devant la table* (biffé).

5 l¹⁶⁸ Sauermilch¹⁶⁹
 5 l Blut
 1 Flasche Bier
 1 Flasche Sodawasser
 1 kg Eiernudeln
 5 große Luftballone
 Leukoplast
 Schmeißfliegen
 Salat
 Paradeiser
 Semmelbrösel
 Mama¹⁷⁰

Un premier jet du texte est ici entièrement biffé¹⁷¹.

1. Programm abziehen¹⁷².
- a. Ich binde die Plastikfolie¹⁷³ an den Körper¹⁷⁴.
2. Auf einem Stockerl ein Ei aufschlagen.
3. Spalte einen Luftballon.
4. Ich zersetze einen Luftballon¹⁷⁵.
5. Ich steche einen Luftballon über ihr auf, mit Federn, mit Erbsen.
6. Ich steche auf ihr die mit Plastik zugedeckt ist einen Luftballon auf, mit Feder, Boh-

168 Le 5 est surchargé sur un 2.

169 Orthographié *Saure Milch*.

170 Un espace d'une ligne sépare *Mama* de *Semmelbrösel*.

171 Premier début, biffé : 1) *Eine Frau liegt nackt auf dem Tisch mit Plastik umbüllt*. 2) *Ich binde das [écrit die] Plastik nieder*. Deuxième début : 1. *Nacktes Modell stehend wird mit Plastik umbüllt und gebunden. Ich blase in ihm Luftballone auf*. 2. *Auf der Schulter trägt sie einen mit Farbe gefüllten Luftballon*. Les deux phrases suivantes sont à nouveau biffées : 7. *Ich steche den Luftballon auf*. 8. *Ich lege sie auf den Tisch*. Troisième début : 1. *Mit Plastik umbüllt*. 2. *Ich gebe ihr unter das Plastik Blumen*. 3. *Ich blase einen Luftballon auf*. Une ligne sépare ensuite la reprise du texte.

172 En dessus du texte est indiqué : *Modell steht vor dem Tisch* (biffé).

173 Écrit *die Plastik*.

174 Phrase ajoutée entre deux lignes.

175 Un deuxième a) entre les lignes 4 et 5 est ajouté, mais sans aucun texte.

nen.

7. Ich blase in ihm einen Luftballon auf.
8. Ich zerquetsche über.
9. Ich ziehe das Plastik weg¹⁷⁶.

176 Un dixième numéro est indiqué sans suite.

Maman et Papa

Le texte est écrit au recto, vis-à-vis d'une page où ne figure en tête qu'une seule indication au stylo noir : «Entre le public et moi, un rideau de plastique. Je macule (?) le rideau»¹⁷⁷. Muebl ajoute ensuite sur cette même page en vis-à-vis la correction d'un passage entier de son texte. Dans cette troisième version, on ne trouve encore aucune mention de Papa. L'ajout au titre de «und Papa» doit être concomitant à la rédaction du texte suivant : «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)». Le modèle a pris un visage maternel et le peintre continue à parler à la première personne.

- 1) Impression du programme¹⁷⁸.
- 2) Je noue le plastique à son corps.
- 3) Je gonfle des ballons sous le plastique.
 - a) Je plante un clou dans le mur.
- 4) Je les fais éclater (dans les ballons : de la farine, des plumes, à la fin de la peinture).
- 5) Je casse un œuf avec une hache.
- 6) Je tranche un ballon.
- 7) Je m'assieds sur un ballon.
- 8) Je la [Maman] libère du plastique.
- 8a) Je l'étends sur le dos et je coince un bouquet de roses dans ses fesses. Je le consolide avec du terreau.
- 8b) Je le saupoudre avec de la couleur rouge.
- 8c) Je l'arrose avec un arrosoir.
- 8d) Je la redresse.
- 9) Je m'allonge à côté d'elle et je gicle de l'eau de Seltz et de la bière contre le plafond.
- 10) Je lave son ventre avec de l'eau de Seltz, puis avec de la bière.
- 11) Je casse des œufs, [tartine] de la confiture, je lui mets une tomate dans la bouche et je la mords.

177 «Zwischen mir und Publikum eine Plastikwand. Ich beschütte (?) die Plastikwand».

178 Voir note 143, p.611.

- 12) Je bats de la crème fouettée et je la mets sur son ventre avec une cuillère.
- 13) Je lèche tout ça sur son ventre et je le recrache sur elle.
- 14) Je crève en dessus d'elle des ballons. Plumes, peinture, chapelure, haricots.
- 15) Je crève un ballon posé sur elle à travers un tissu.
- 16) Je pose sur elle un ballon rempli de farine et je m'étends dessus jusqu'à ce qu'il éclate.
- 17) Je redresse la femme en position assise et je l'arrose de peinture rouge.
- 18) Je bourre son entrejambe de roses rouges, de terreau, de chapelure, d'œufs, de lambeaux de papier, de papier de soie rose.
- 19) J'écarte ses cuisses, je dépose à son entrejambe des tomates, du concombre, de la salade. De la crème fouettée.
- 20) Je passe à travers.
- 21) Je déchire des feuilles de salade, je répands des épinards.
- 22) J'allume une bougie à gauche et à droite.
- 23) Quatre hommes commencent à jouer de façon assourdissante sur des ballons.
- 24) Je les attache avec une ficelle. Leurs jambes, leurs mains suspendues à un crochet. Ils sont arrosés et saupoudrés.
- 25) Un homme passe sa tête à travers le tas.
- 26) Je fais tomber un buffet de cuisine et je le démolis au marteau.
- 27) Son visage est poudré et complètement garni d'insectes.
- 28) Je lui enfle un dentier en plastique. On lui donne un fouet, suspendu là où se tient Maman.
- 29) On lui donne un biberon à téter, plus tard une sucette.
- 30) La mère se redresse et montre ses fesses.
- 31) Sur les fesses, des œufs sont cassés, du lait (aigre), de la panure.
- 32) Là-dessus du duvet.
- 33) "Cocorico" dans un sifflet¹⁷⁹.
- 34) On lui donne un mirliton et il souffle dedans entre les fesses [de Maman].
- 35) Il crie trois fois "Maman".
- 36) Je fourre tout près un ballon rempli de liquide, il [l'homme] disparaît en dessous.
- 37) Je crève le ballon.

179 Voir «Otto et Soraya (ou Maman et Papa)», n° 44 : «Maman ressemble à une poule», p.630.

- 38) Je la mets debout.
- 39) Je place un ballon entre elle et moi et je la prends par derrière.
- 40) Je la mets dans un coffre (elle rampe sous la table).
- 41) Je fourre des ballons à l'intérieur, je me couche dessus et je m'enfonce dedans.
- 42) Je fais gicler de la bière, de la peinture et avec un fouet, je fais voler des ballons en-dessus de moi.
- 43) Le coffre est fermé.

* * *

Mama und Papa

- 1. Programm abziehen.
- 2. Ich binde die Plastikfolie¹⁸⁰ an ihren Körper.
- 3. Ich blase in der Plastikfolie¹⁸¹ Luftballone auf.
- a. Ich schlage einen Nagel in die Mauer¹⁸².
- 4. Ich bringe sie zum Platzen (in den Luftballonen : Mehl, Federn, zum Schluß flüssige Farbe).
- 5. Ich schlage mit einer Hacke ein Ei auf.
- 6. Ich zerspalte einen Ballon.
- 7. Ich setze mich auf einen Ballon.
- 8. Ich löse sie aus der Plastikfolie¹⁸³ aus¹⁸⁴.

180 Écrit *die Plastik*.

181 Écrit *in der Plastik*.

182 Phrase ajoutée entre deux lignes.

183 Écrit *aus der Plastik*.

184 La suite du texte, entièrement biffée, est réécrite sur la page de gauche, en vis-à-vis. Initialement, Muehl avait indiqué : *a. Ich bepudere sie und stecke Blumen in Mund und Scham* [phrase ajoutée entre deux lignes]. *9. Ich steche Ballone über ihr auf. Wasser, Bohnen, Brösel, Federn. 10. Ich steche einen auf ihr auf, in ein Tuch gebüllt. 11. Ich bestreue sie mit Mehl. 12. Ich lege einen mit* [interrompu au bas de la feuille]. Sur la feuille suivante, un passage est à nouveau biffé : *11. Ich lege einen mit Mehl auf sie, lege mich neben sie und spritze mit Sodawasser und Bier gegen die Decke*. Le passage est réécrit, à la suite sous le numéro 9.

- 8a. Ich lege sie auf den Rücken und stecke ihr einen Strauß Rosen in den Hintern. Baue mit Blumentopferde¹⁸⁵.
- 8b. Ich bepudere¹⁸⁶ ihn mit roter Farbe.
- 8c. Ich begieße mit einer Gießkanne.
- 8d. Ich drehe sie um.
- 9. Ich lege mich neben sie und spritze mit Sodawasser und Bier gegen die Decke.
- 10. Ich wasche mit Sodawasser ihren Bauch, dann mit Bier.
- 11. Ich schlage Eier auf, Marmelade, gebe ihr eine Tomate in den Mund und zerbeiße sie.
- 12. Ich mache Schlagobers an und gebe ihr mit einem Löffel auf den Bauch.
- 13. Ich lecke alles von dem Bauch und spucke es über sie.
- 14. Ich steche Ballone über ihr auf. Federn, Farbe, Brösel, Bohnen.
- 15. Ich steche einen auf ihr auf, durch ein Tuch verhüllt.
- 16. Ich lege einen mit Mehl gefüllt Ballon auf sie und bringe ihn indem ich mich darauf lege zum Platzen¹⁸⁷.
- 17. Ich richte die Frau auf in sitzender Stellung und beschütte sie mit roten Farbe.
- 18. Ich stopfe ihr vor die Scham rote Rosen, Blumentopferde, Semmelbrösel, Eier, Papierfetzen, rotes Seidenpapier.
- 19. Ich öffne ihr die Beine, lade vor ihrer Scham Tomaten¹⁸⁸, Paprika, Salat ab. Schlagobers.
- 20. Ich fresse mich hinein.
- 21. Ich zerreiße Salatblätter, streue Spinat.
- 22. Ich zünde links und rechts eine Kerze an.
- 23. 4 Männer beginnen ohrenbetäubend auf Luftballonen zu spielen¹⁸⁹.
- 24. Ich binde sie mit Stricken¹⁹⁰. Ihre Beine, ihre Hände nach oben an einen Hacken. Sie wird beschüttet und bestäubt¹⁹¹.

185 Phrase ajoutée.

186 D'abord : *Ich begieße...*, comme à la phrase suivante.

187 La phrase suivante, numérotée 17 est biffée : *Ich lege einen mit flüssiger Farbe gefüllten Ballon auf sie.*

188 *Kirchen* est supprimé de l'énumération après *Tomaten*.

189 La suite de la phrase est biffée : *...und bringe sie zum Platzen. Ich stoße einen Hafen voll Geschirr von der Leiter.*

190 La phrase commençait comme le numéro 25, avant d'être interrompue et biffée : *Durch den Haufen steckt.*

191 Cette phrase est ajoutée entre deux lignes.

25. Durch den Haufen steckt ein Mann seinen Kopf.
26. Ich bringe eine Küchen Kredenz zum Absturz und zerschlage sie mit dem Hammer.
27. Sein Gesicht wird gepudert und voll mit Insekten besetzt¹⁹².
28. Ich gebe ihm ein Plastikgebiß. Er bekommt eine Peitsche umgehängt worauf Mama steht.
29. Er bekommt ein Milchflascherl zum Trinken, nachher einen Schnuller.
30. Die Mutter dreht sich um und zeigt den Hintern.
31. Über den Hintern werden Eier aufgeschlagen, Milch (sauer), Semelbrösel.
32. Bettfedern darauf gedrückt.
33. Kikeriki mit einem Pfeiferl.
34. Er bekommt eine Kirtagspfeife und bläst sie durch den Hintern.
35. Er schreit dreimal Mama.
36. Ich stopfe einen Luftballon mit Flüssigkeit hinein dabei verschwindet er nach unten.
37. Ich steche den Luftballon auf.
38. Ich stelle sie auf die Erde.
39. Gebe ein Ballon zwischen Sie und mich und vögle¹⁹³ sie von hinten.
40. Ich lege sie in eine Truhe (sie kriecht durch den Tisch).
41. Ich stopfe Luftballone hinein, lege mich darauf und fresse mich nach unten.
42. Ich spritze mit Bier, Farbe heraus und schlage mit einer Peitsche die Luftballone über mir auf.
43. Die Truhe wird geschlossen.

192 La phrase initiale a été interrompue et biffée : *Ich gebe ihm einen Milchflasche*. Muehl a écrit tout d'abord *Schn[uller]* avant *Milchflasche*.

193 Le *v* est surchargé sur un *f*, peut-être pour le verbe *ficken*.

Otto et Soraya (ou Maman et Papa)

Le texte se trouve dans un manuscrit isolé, accompagné seulement de quelques feuillets où sont esquissés les tableaux-objets que Muehl réalisait en parallèle à ses actions. L'intitulé initial est simplement «Mama und Papa», puis il a été mis entre parenthèses au profit de «Otto und Soraya». Le premier feuillet est écrit au verso du programme d'une Stilleben imprimé sur un duplicateur à stencil. Cette version, la plus longue avec cinquante-quatre entrées, est la dernière avant la réalisation de l'action, le 6 août 1964. Les nombreuses ratures attestent une élaboration laborieuse. C'est seulement dans cette dernière version que le peintre et son modèle se trouvent dans la réciprocité parentale de Maman et Papa. Le «je» du peintre cède sa place à «Papa». Les saynètes des versions précédentes sont accordées ici aux activités du foyer familial, encadrées par les amours charnels des géniteurs et la naissance de leur progéniture, de l'allaitement aux premiers jeux enfantins.

Maman est allongée, nue, sur la table. Elle est recouverte d'une feuille de plastique. Maman est une femme opulente, à forte poitrine et gros fessier.

- 2) Papa porte un costume sombre avec une chemise blanche, une cravate rouge et des chaussures noires.
- 3) Papa se tient près de la table où Maman est allongée. Il tire de la ficelle de la poche de son pantalon et de sa veste, et commence à attacher Maman au plateau de la table.
- 4) Papa déchire des trous dans le plastique et y enfle des ballons.
- 5) Papa gonfle les ballons avec une pompe et noue leur orifice.
- 6) Papa s'approche du mur et plante un clou (un geste gratuit).
- 7) Papa fait éclater les ballons remplis de plumes, de talc, de pigment, de peinture¹⁹⁴.
- 8) Papa démolit un œuf à la hache.
- 9) Papa fait éclater un œuf contre le mur.
- 10) Papa lance contre le mur un ballon rempli de sauce tomate.
- 11) Papa hache un ballon rempli de plumes.

¹⁹⁴ Il s'agit de ballons suspendus au plafond comme dans l'action précédente *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf*, 2.07.1964.

- 12) Papa pose sur une chaise un ballon rempli de sauce tomate et retombe dessus de tout son poids pour le faire éclater.
- 13) Papa libère Maman de ses liens. Il la retourne sur le ventre et pique une rose entre ses fesses.
- 14) Il répand du terreau et du sable sur Maman, allongée sur le ventre, jusqu'à ce qu'on ne voie plus rien d'elle. Seule la rose émerge du monticule funéraire.
- 15) Papa arrose la rose de jus de tomate tempéré et de lait caillé avec un petit arrosoir en plastique.
- 16) Papa pulvérise le sable des fesses de Maman avec une bouteille d'eau de Seltz.
- 17) Papa tourne Maman sur le dos.
- 18) Papa s'étend à côté de Maman, il prend une bouteille d'eau de Seltz entre ses propres jambes et gicle au plafond. Il fait la même chose avec une bière vigoureusement agitée.
- 19) Papa met une grosse tomate entre les dents de Maman. Il se couche sur Maman et mord dans la tomate à pleines dents.
- 20) Papa bat de la crème fouettée au mixer et la jette sur le ventre de Maman. Il verse là-dessus de la compote de cerises. Il écrase en-dessus du visage de Maman : un œuf, deux tomates, une orange.
- 21) Papa lèche Maman pour la nettoyer des aliments et laisse couler le jus [de sa bouche] avant de tout lui recracher au visage.
- 22) Papa crève plusieurs ballons qui sont suspendus au plafond en-dessus de Maman. Les ballons sont remplis de plumes, de peinture, de chapelure et de haricots.
- 23) Papa pose un ballon rempli d'une épaisse sauce tomate sur le ventre de Maman. Du lait caillé est renversé dessus et il est saupoudré de chapelure. Papa recouvre le ballon d'un tissu blanc et le crève avec une grande paire de ciseaux. Maman, recouverte de duvet, de peinture, de chapelure et de haricots, est arrosée de sauce tomate.
- 24) Papa pose un ballon rempli de talc et de duvet sur le ventre de Maman, grimpe sur la table et se laisse tomber sur le ballon jusqu'à ce qu'il éclate. Le duvet et le talc volent dans la pièce.
- 25) Maman s'assied et regarde le public.

- 26) Papa l'arrose et lui lance, à trois mètres de distance, des œufs à la coque, des nouilles, de la viande hachée, des trombones¹⁹⁵, de la sauce tomate, du jus de framboise et de l'eau de Seltz.
- 27) Papa fouette Maman avec des spaghettis cuits.
- 28) Papa fourre entre les cuisses de Maman des œufs cuits, de la salade, des épinards cuits, du papier de soie et des confettis.
- 29) Maman croise les jambes.
- 30) Papa allume une bougie à gauche et à droite de Maman.
- 31) Papa attache les pieds de Maman à la table avec des cordes. Ses mains sont attachées à un crochet qui pend du plafond.
- 32) Papa attache quatre adolescents les uns aux autres, il les arrose de peinture blanche et les saupoudre de talc. Il coince des roses dans leurs liens.
- 33) Papa remet aux garçons des ballons blancs.
- 34) Papa dirige le concert de ballons des adolescents.
- 35) Alors que les adolescents jouent sur leurs ballons, une tête chauve recouverte de plastique surgit à travers le plateau de la table, qui est troué, entre les cuisses de Maman et le tas d'aliments.
- [36] Pendant que les musiciens font éclater leurs ballons les uns après les autres en les perçant avec leurs doigts, le chauve commence à crier aussi fort que possible.
- [37] En même temps, Papa fait éclater deux ballons avec une bougie et jette du pigment noir au plafond.
- [38] Papa enlève le plastique de la tête chauve et la travaille avec des œufs, des nouilles, de la sauce, du talc.
- [39] Papa colle des mouches en plastique sur la tête [chauve], place un dentier en plastique dans sa bouche. Il colle à son visage du sparadrap et de la ouate, le gicle avec une poire à lavement. Papa lui brosse les dents¹⁹⁶.
- 40) Maman donne le sein au chauve.

195 Des trombones sont effectivement déposés sur le ventre du modèle de *Leda mit dem Schwan*, l'action suivante.

196 Le geste est effectué dans la *Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Pferdekopf*.

- 41) Il tète ses mamelles, alors que Papa saute sur la table, rampe par derrière sur Maman qui allaite, coince un ballon rempli de lait caillé entre lui et Maman, et le fait éclater en se pressant tout contre elle.
- 42) Maman se redresse en s'aidant de la tête chauve, et tourne ses fesses vers le public. Elle se tient à genoux, appuyée sur les mains.
- 43) Sous les fesses de Maman, le chauve prend dans la bouche le biberon que lui tend Papa.
- 44) Papa travaille les fesses de Maman avec de la crème corporelle, du lait et du duvet. Maman ressemble à une poule.
- 45) Le chauve prend un mirliton dans la bouche et souffle dedans.
- 46) Le chauve gonfle un ballon jusqu'à ce qu'il éclate.
- 47) Le chauve, doucement, crie trois fois "Maman".
- 48) Papa coince un ballon rempli de peinture sous le derrière de Maman (le chauve disparaît en même temps sous la table en faisant éclater le ballon).
- 49) Papa crève le ballon.
- 50) Un grand coffre en bois, sans fond, est placé sur la table.
- 51) Maman se met dans le coffre.
- 52) Papa remplit le coffre avec des ballons, grimpe dans le coffre, écrase et croque les ballons.
- 53) Entre-temps, Maman a rampé sous la table à travers l'ouverture dans le plateau.

Esquisse du dispositif du coffre et de la table trouée.

- 54) Le couvercle du coffre est rabattu.

* * *

Otto und Soraya (oder Mama und Papa)

Mama, liegt nackt auf dem Tisch¹⁹⁷.

Sie ist mit Plastikfolie zugedeckt.

Mama ist ein dickes Weib¹⁹⁸, große Brüste, großes Gesäß.

2. Papa trägt dunklen Anzug, weißes Hemd, rote¹⁹⁹ Kravatte und schwarze Halbschuhe.
3. Papa steht neben dem Tisch auf dem Mama liegt. Er zieht aus seinen Hosen und Rocktaschen Bindfaden²⁰⁰, Spagete, hervor und beginnt Mama auf die Tischplatte niederzubinden.
4. Papa reißt in²⁰¹ die Plastikfolie Löcher²⁰² und stopft Luftballone hinein.
5. Papa bläst mit einer Luftballonpumpe die Ballone auf und bindet sie zu.
6. Papa geht zur Wand und schlägt einen Nagel hinein (eine sinnlose Handlung).
7. Papa bringt die Luftballone, die mit Bettfedern, Körperpuder, Farbstaub²⁰³, flüssiger Farbe²⁰⁴ gefüllt sind, zum Platzen.
8. Papa demoliert²⁰⁵ mit einer Hacke ein Hühnerei.
9. Papa läßt ein Hühnerei an der Wand zerschellen.
10. Papa schleudert einen mit Paradeissoße gefüllten Luftballon an die Wand.
11. Papa zerhackt einen mit Bettfedern gefüllten Ballon.
12. Papa legt auf einen Sessel einen Ballon mit Paradeissoße gefüllt und bringt ihn durch kräftiges Daraufsitzen zum Platzen.
13. Papa löst Mama aus der Verschnürung. Er wälzt sie auf den Bauch und steckt ihr eine

197 D'abord : *Mama, hat eine sehr [große Brüste]...* (biffé).

198 *Weib* surchargé sur un mot commençant par un *n*, peut-être pour *nackte*. La virgule qui suit est tracée en surcharge de *mit*, et non l'inverse, car la conjugaison de l'adjectif qui suit, *große Brüste* présente une correction.

199 L'adjectif est ajouté.

200 *faden* ajouté en surcharge sur le *en* de *Binden*.

201 Préposition ajoutée en dessus de la ligne après la correction de la suite de la phrase (cf. note suivante).

202 D'abord : *Papa reißt die Plastikfolie an mehrer Stellen auf und...* (biffé).

203 *Farbstaub* est suivi de *gefüllt*, biffé pour ajouter encore *flüssiger Farbe*.

204 *Farbe* surchargé sur un mot débutant par *Parad...*, vraisemblablement pour *Paradeissauce*.

205 *demoliert* est écrit en dessus de *schlägt*, biffé.

- Rose zwischen die Arschbacken.
14. Er streut²⁰⁶ über die am Bauch liegende Mama Blumentopferde und Sand, solange bis von Mama nichts mehr zu sehen ist. Nur die Rose ragt aus dem Grabhügel empor.
 15. Papa begießt die Rose mittels²⁰⁷ einer kleinen Plastikgießkanne mit verdünnten Paradeissoße und saurer Milch.
 16. Papa sprüht den Sand mittels einer Sodawasserflasche von Mamas Arschbacken²⁰⁸.
 17. Papa wälzt Mama auf den Rücken²⁰⁹.
 18. Papa legt sich neben Mama, nimmt eine Sodawasserflasche zwischen die Beine und spritzt damit gegen die Decke. Dasselbe macht er mit einer Bierflasche, die er vorher kräftig schüttelt.
 19. Papa steckt eine große Tomate zwischen Mamas Gebiß²¹⁰. Er legt sich auf Mama und zerfleischt²¹¹ die Tomate mit seinen Zähnen.
 20. Papa macht mit dem Mixer Schlagobers und wirft²¹² ihn auf Mamas Bauch. Er schüttet ein²¹³ Kirschenkompott darüber. Er zerquetscht über Mamas Gesicht: ein Hühnerei, 2 Tomaten, eine Orange²¹⁴.
 21. Papa leckt Mama von den Lebensmitteln²¹⁵ rein und lässt den Saft auf ihr Gesicht fließen²¹⁶, spuckt ihr alles ins Gesicht²¹⁷.

206 Le verbe *streut* a d'abord été écrit *bestre[ut]* (biffé).

207 D'abord : *Papa begießt die Rose mit einer [kleiner Gießkanne]* (biffé).

208 D'abord : ...*mittels einer Sodawasserflasche von dem Rück der Mamas...* (biffé). *Arschbacken* est ensuite surchargé sur un *R*, sans doute pour *Rück*.

209 *Rücken* surchargé sur un mot commençant par *Ba...*, pour *Bauch*.

210 *Gebiß* est écrit en-dessus de *Zähne*, biffé.

211 *zerfleischt* surchargé sur un verbe commençant par *zersch...*, peut-être pour *zerschmettern* ou *zerschnippeln*.

212 *wirft* surchargé sur un verbe commençant par *sch...*, probablement *schütten*, utilisé dans la phrase suivante.

213 En dessus de *ein* est ajouté, puis biffé, *darüber* suivi de deux points, qui suggèrent l'intention d'une énumération plus étendue que la seule *Kirschenkompott*.

214 Une accolade relie les numéros 20 à 22 avec, en marge, l'indication *Leda*, pour *Leda mit dem Schwan*. Dans cette action, qui suit Maman et Papa d'une quinzaine de jours, de la crème fouettée est effectivement déposée et léchée sur le ventre de Leda.

215 D'abord : *Papa leckt Mama wieder rein...* (biffé) remplacé, en dessus de la ligne, par : *Papa leckt Mama von den Lebensmitteln rein...*

216 *und lässt den Saft auf ihr Gesicht fließen* est ajouté à l'encre bleue entre deux lignes.

217 D'abord : ...*und spuckt es ihr ins Gesicht* (biffé), remplacé par ...*und spuckt ihr alles ins Gesicht* (en dessus de la ligne).

22. Papa sticht mehrere Ballone²¹⁸ die über der Mama von der Decke herabhängen auf. Die Ballone sind mit Federn, Farbe, Brösel und Bohnen gefüllt.
23. Papa legt auf Mamas Bauch einen Ballon gefüllt mit dicker Paradeissoße²¹⁹. Er wird mit Sauermilch beschüttet und Semmelbrösel bestreut. Papa bedeckt den Ballon²²⁰ mit einem weißen Tuch und sticht den Ballon mit einer großen Schneiderschere auf. Die mit Bettfedern, Farbe, Brösel und Bohnen bedeckte Mama wird von der Paradeissoße²²¹ überflutet.
24. Papa legt einen mit Körperpuder und Bettfedern gefüllten Ballon auf Mamas Bauch, klettert auf den Tisch und lässt sich solange auf den Ballon fallen bis (der Ballon platzt) Bettfedern und Körperpuder durch den Raum fliegen²²².
25. Mama setzt sich auf²²³ und schaut ins Publikum.
26. Papa bespritzt und bewirft sie aus 3 m. Entfernung mit weichgekochten Eiern, Nudeln, faschiertem Fleisch, Teigklumpen, Paradeissoße, Himbeersaft und Sodawasser.
27. Papa peitscht Mama mit gekochten Spaghetti.
28. Papa stopft²²⁴ zwischen Mamas Schenkel²²⁵ gekochte²²⁶ Eier, Salat, gekochten Spinat, Seidenpapier²²⁷ und Konfetti.
29. Mama spreizt die Beine.
30. Papa zündet links und rechts von Mama je eine Kerzen²²⁸ an.
31. Papa bindet Mamas Füße mit Stricken an den Tisch²²⁹. Ihre²³⁰ Hände werden an²³¹ einen Hacken gebunden, der von der Decke herabhängt.
32. 4 nackte Jünglinge werden von Papa mit Schnüren aneinandergebunden²³², mit

218 D'abord : *Papa sticht nacheinander Ballone...* (biffé).

219 La phrase suivante, à la ligne, est interrompue et biffée : *Papa wirft sich auf dem Ballon.*

220 D'abord : *Papa preßt auf dem [Ballon]* (biffé).

221 Orthographié ici *Paradeissauce*.

222 D'abord : *...läßt sich solange auf den Ballon fallen bis der Ballon platzt (die Bettfedern und Körperpuder durch den Raum fliegen).* La parenthèse finale est absente du manuscrit.

223 D'abord : *Mama richtet sich auf...* (biffé).

224 *ladet* écrit en dessus de *stopft* biffé.

225 D'abord : *Papa stopft vor dem Geschlechtsteil...* (biffé). Puis : *zwischen Mamas Oberschenkel...* (biffé).

226 D'abord : *weichgekochte Eier* (biffé).

227 *Seidenpapier* est d'abord précédé de *rotes Seiden...* (biffé).

228 D'abord : *zwei Kerze* (biffé).

229 D'abord : *mit Stricken an die...* (biffé), remplacé par *zu* (biffé), et finalement par *...an den Tisch*.

230 *Ihre* surchargé sur *Die*.

231 *an* surchargé sur *zu*.

232 D'abord : *4 nackte Jünglinge werden von Papa mit weißer Farbe angestrichen.* (biffé).

- weißer Farbe²³³ beschüttet mit Puder bestäubt²³⁴. In die Verschnürung steckt er Rosen.
33. Papa überreicht den Burschen weiße aufgeblasene Luftballone.
34. Papa dirigiert das Luftballonkonzert der Jünglinge.
35. Während die Jünglinge auf den Luftballonen spielen, taucht durch die Tischplatte, die durchlöchert ist, zwischen den Schenkeln Mamas, den Lebensmittelhaufen teilend, ein mit Plastik umwickelter Glatzkopf empor²³⁵.
36. Während die Luftballonmusiker ihre Ballone durch heftiges Quetschen nacheinander zum Platzen bringen, beginnt Glatzkopf so²³⁶ laut er kann zu schreien.
37. Gleichzeitig bringt Papa mittels einer brennenden Kerze²³⁷ zwei Bettfedern gefüllte Luftballone zum Platzen und wirft schwarzen Farbstaub zur Decke empor.
38. Papa löst den Glatzkopf aus der Plastikhülle und bearbeitet ihn mit Eier, Nudeln, Sauce²³⁸, Körperpuder.
39. Papa beklebt den Glatzkopf mit Schmeissfliegen aus Plastik, steckt ihm ein Plastikgebiss in den Mund. Verpickt das Gesicht mit Leukoplast und Watte, bespritzt ihn mit einer Klistierspritze²³⁹. Papa²⁴⁰ putzt ihm die Zähne²⁴¹.
40. Mama gibt dem Glatzkopf die Brust²⁴².
41. Er saugt an ihre Zitzen, währenddessen springt Papa auf den Tisch, kriecht von rückwärts über die säugende Mama, klemmt zwischen sich und Mama einen mit Sauer Milch gefüllten Ballon und bringt ihn, indem er sich fest an Mamas presst, zum

233 *Farbe* surchargé sur un mot commençant par *Pu...*, pour *Puder*.

234 Orthographié *bestäubt*.

235 Le paragraphe, abondamment raturé, manque de cohérence. Premier début, interrompu : *Während die Jünglinge auf den Luftballonen spielen, taucht durch die Tischplatte hindurch, die durchlöchert ist, zwischen den Schenkeln Mamas ein Glatzkopf empor. Der Glatzkopf* [f] (biffé), qui devient : *Während die Jünglinge auf den Luftballonen spielen, taucht durch die Tischplatte, die durchlöchert ist, zwischen den Schenkeln Mamas ein Glatzkopf mit Plastiktuch umwickelte empor*. Le paragraphe corrigé se poursuit : *...zwischen den Schenkeln Mamas, den Lebensmittelhaufen teilend ein Glatzkopf* [f] (interrompu). Le verbe *tauchen*, biffé, doit être conservé pour la cohérence du paragraphe.

236 *so* surchargé sur *aus*.

237 D'abord : *...mittels einer Kerze* (biffé).

238 *Sauce* surchargé sur *So*, pour *Soße*.

239 Conjecture : ajout, à la suite de *Klistierspritze*, de *in der*, surchargé par *und*, puis biffé.

240 Abrégé *P*.

241 La suite de la phrase est biffée : *und gibt ihm in eine Babyflasche Milch zu trinken, die er aus spuckt*. Le mot *Milch* remplace, en dessus de la ligne, *Wein*, biffé.

242 Hésitation au commencement de la phrase. D'abord : *Mama gibt* (biffé), puis *Mama* (biffé) et de nouveau *Mama gibt*.

Platzen.

42. Mama dreht sich, den Glatzkopf als Achse benützend, und wendet dem Publikum ihr Gesäß zu²⁴³. Sie liegt auf den Knien und stützt sich mittels Händen.
43. Der Glatzkopf unter dem Gesäß von Mama²⁴⁴ bekommt von Papa eine Babyflasche in den Mund gesteckt.
44. Papa bearbeitet²⁴⁵ Mamas Gesäss mit Hautcreme, Milch und Bettfedern. Mama schaut nun wie ein Huhn aus²⁴⁶.
45. Der Glatzkopf bekommt eine Kirtagspfeife in den Mund und bläst daran.
46. Der Glatzkopf bläst einen Luftballon auf, bis er platzt.
47. Der Glatzkopf schreit dreimal leise Mama.
48. Papa stopft einen Luftballon unter Mamas Gesäss gefüllt mit flüssiger Farbe²⁴⁷ (gleichzeitig verschwindet Glatzkopf, dem Luftballon Platz machend, unter dem Tisch).
49. Papa sticht den Ballon auf.
50. Auf den Tisch wird eine große Holztruhe ohne Boden gestellt²⁴⁸.
51. Mama legt sich in die Truhe²⁴⁹.
52. Papa füllt die Truhe mit Luftballonen, klettert in Truhe und zerstampft und zerbeißt die Ballone.
53. Mama ist inzwischen durch einen Aussparung²⁵⁰ in der Tischplatte unter den Tisch gekrochen.

Esquisse du dispositif du coffre et de la table trouée.

54. Der Truhendeckel wird geschlossen.

243 D'abord : ...und zeigt dem [Publikum]... (biffé).

244 Hésitation au commencement du paragraphe, en-dessus du numéro 50, d'abord : *Durch* (biffé), puis *Unter Gesäß[s]* (biffé).

245 *bearbeitet* corrigé en-dessus de *bestreut* biffé.

246 Le numéro 43 est répété pour cette entrée du texte. Nous corrigeons et décalons les numéros jusqu'à la fin du manuscrit. La phrase débute d'abord par *Zum schlu[ss]* (biffé).

247 D'abord : ...mit *Far[be]* (biffé).

248 Nouveau décalage dans le suite des numéros. Nous corrigeons.

249 Fin de la phrase biffée : *Mama legt sich in die Truhe und kriecht durch die Truhe unter den Tisch*.

250 Double hésitation sur le mot *Aussparung*, d'abord *Sch...*, puis *Spal...* (biffé).

mama liegt nackt auf dem tisch, sie ist mit plastikfolie zgedeckt.
papa in dunklem anzug steht neben dem tisch, er zieht aus seinen
hosenaschen einen langen bindfaden hervor und beginnt mama auf die
tischplatte niederzubinden.
papa pumpt mit einer luftballonpumpe unter der plastikfolie ballone
auf.
papa läßt ein hühnerei an der wand zerobellen.
papa bringt die luftballone unter der folie zum platsen.
papa demoliert mit einer hacke ein hühnerei.
papa schleudert einen mit paradeissauce gefüllten ballon an die wand.
papa zerhackt einen mit bettfedern gefüllten ballon.
papa legt auf einen sessel einen mit paradeissauce gefüllten ballon
und bringt ihn durch kräftiges draufsetzen zum platsen.
papa löst mama aus der verschnürung und wälzt sie auf den bauch.
papa steckt mama eine rose aus plastik zwischen die arschbacken.
papa zerbeißt eine tomate über der rose und zerschlägt ein ei.
papa streut blumentopferde und sand.
papa läßt 5kg mehl auf mama und die rose niederriesseln.
papa begießt die rose mit einer gäskanne.
papa gießt blaue farbe, saure milch und paradeissauce auf mama.
papa sprüht mit einer sodawasserflasche die lebensmittel und den sand
von mamas gestüß.
papa wälzt mama auf den rücken.
papa legt sich neben mama, nimmt eine sodawasserflasche zwischen die
beine und spritzt damit gegen die decke, dasselbe macht er mit einer
bierflasche, die er vorher kräftig schüttelt.
papa steckt eine große tomate zwischen mamas sähne, legt sich auf
mama und zerbeißt die tomate.
papa legt auf mamas bauch einen ballon gefüllt mit paradeissauce,
i und läßt sich solange auf den ballon fallen bis er platzt.
mama richtet sich auf und papa bewirft und bespritzt sie aus 3m ent-
fernung mit teigklumpen, paradeissauce und hinbeersaft.

Maman et Papa (version éditée)

Le texte édité par l'artiste à deux reprises est postérieur à l'action. C'est une reprise de «Otto et Soraya», mais dans une version abrégée. La première parution s'insère dans le cahier publié à compte d'auteur au deuxième semestre de 1964, «Materialaktion», imprimé sur un duplicateur à stencil et accompagné de tirages photographiques originaux (LII, p.636). Nous avons pu consulter deux versions de ce cahier, l'une à couverture rose, au format A4 qui indique un tirage à cinquante exemplaires, l'autre à couverture blanche rognée de quelques centimètres sur la hauteur²⁵¹.

La deuxième édition du texte, à quelques détails près identique à la première, paraît en 1969 dans le recueil Mama & Papa, Materialaktion 1963-1969 chez Koblkunstverlag à Francfort. Dans les deux cas, Muehl a précisé en sous-titre que l'action était réalisée «für Photos und Film», bien que la présence du public continue à être mentionnée dans le texte, comme dans les versions manuscrites précédant l'action. On notera aussi que les numéros d'entrée des manuscrits sont ici absents et que la majuscule est systématiquement abandonnée, une pratique s'appliquant à tous les textes édités de l'artiste.

maman et papa materialaktion XI 6.8.64 pour la photo et le film

maman est allongée, nue, sur la table, elle est recouverte d'une feuille de plastique.

papa en un costume sombre se tient près de la table.

il tire une longue ficelle de la poche de sa veste et commence à attacher maman au plateau de la table.

papa gonfle sous la feuille de plastique des ballons avec une pompe.

papa fait éclater un œuf contre le mur.

papa fait éclater les ballons sous le plastique.

papa démolit un œuf avec une hache.

papa lance contre le mur un ballon rempli de sauce tomate.

papa hache un ballon rempli de duvet.

papa pose sur une chaise un ballon rempli de sauce tomate et retombe dessus de tout son poids pour le faire éclater.

251 Coll. Philip Konzett, Vienne.

papa libère Maman de ses liens et la retourne sur le ventre.
papa pique une rose en plastique entre les fesses de maman.
papa croque une tomate sur la rose et casse un œuf.
papa répand du terreau et du sable.
papa fait couler 5 kg de farine sur maman et la rose.
papa arrose la fleur avec un arrosoir.
papa verse de la peinture bleue, du lait caillé et de la sauce tomate sur maman.
papa pulvérise les aliments et le sable des fesses de Maman avec une bouteille d'eau de Seltz.
papa retourne Maman sur le dos.
papa s'étend à côté de Maman, il prend une bouteille d'eau de Seltz entre les jambes et gicle de l'eau au plafond, il fait la même chose avec une bière d'abord vigoureusement agitée.
papa fourre une grosse tomate entre les dents de Maman, il s'étend sur Maman et croque la tomate.
papa pose un ballon rempli de sauce tomate sur le ventre de Maman et se laisse tomber dessus jusqu'à ce qu'il éclate.
maman s'assied et papa l'arrose et lui lance, à trois mètres de distance, des trombones, de la sauce tomate et du jus de framboise.
papa fourre dans l'entrejambe de maman de la salade, des tomates, des épinards, du papier de soie et des confettis.
un homme nu se place près de la table, il est arrosé d'huile par papa, saupoudré de farine et attaché avec des tuyaux d'arrosage²⁵².
papa donne un ballon gonflé à l'homme entravé.
pendant que l'homme fait du bruit en pinçant et en frottant le ballon, une tête d'homme recouverte de plastique surgit à travers un trou dans le plateau de la table, à l'entrejambe [de Maman].
l'homme nu fait éclater le ballon.
papa fait éclater un ballon rempli de duvet avec une bougie et jette en l'air du pigment noir.

252 L'entrave avec des tuyaux d'arrosage est ici reprise des actions précédentes comme *Verschnürung eines weiblichen Körpers*, *Destruktion eines weiblichen Körpers*, *Nabelschnur – Darstellung einer Geburt*.

papa enlève le plastique de la tête masculine et travaille celle-ci, qui est chauve, avec des œufs, des nouilles, de la sauce, du talc.

papa colle des mouches en plastique sur sa tête, lui fourre un dentier en plastique dans la bouche, colle son visage de sparadrap.

maman se penche sur le chauve et lui donne le sein.

papa saute sur la table, par derrière, rampe sur maman, coince un ballon rempli de lait caillé entre lui et maman, et le fait éclater en se pressant tout contre elle.

maman se redresse et tourne son derrière face au public.

maman donne un biberon au chauve, sous son derrière.

papa travaille le derrière de maman avec de la crème pour la peau et du duvet.

le chauve gonfle un ballon jusqu'à ce qu'il éclate.

papa fourre un ballon rempli de peinture sous le derrière de maman et le crève.

la tête chauve disparaît sous la table.

un grand coffre en bois, sans fond, est placé sur la table.

maman se met dans le coffre et disparaît sous la table par une ouverture.

papa remplit le coffre avec des ballons, grimpe dans le coffre, fait éclater les ballons en les écrasant, en se balançant et en les croquant et il disparaît dans le coffre.

* * *

Mama und Papa

mama und papa materialaktion XI 6.8.64 für photo und film

mama liegt nackt auf dem tisch, sie ist mit plastikfolie zugedeckt.

papa im dunklem anzug steht neben dem tisch. er zieht aus seinen hosentaschen einen langen bindfaden hervor und beginnt mama auf die tischplatte niederzubinden.

papa pumpt mit einer luftballonpumpe unter der plastikfolie ballone auf.

papa läßt ein hühnerei an der wand zerschellen.

papa bringt die luftballone unter der folie zum platzen.

papa demoliert mit einer hacke ein hühnerei.

papa schleudert einen mit paradeissauce gefüllten ballon an die wand.

papa zerhackt einen mit bettfedern gefüllten ballon.

papa legt auf einen sessel einen mit paradeissauce gefüllten ballon und bringt ihn durch kräftiges draufsetzen zum platzen.

papa löst mama aus der verschnürung und wälzt sie auf den bauch.

papa steckt mama eine rose aus plastik zwischen die arschbacken.

papa zerbeißt eine tomate über der rose und zerschlägt ein ei.

papa streut blumentopferde und sand.

papa läßt 5 kg mehl auf mama und die rose niederrieseln.

papa begießt die rose mit einer gießkanne.

papa gießt blaue farbe, saure milch und paradeissauce auf mama.

papa sprüht mit einer sodawasserflasche die lebensmittel und den sand von mamas gesäß.

papa wälzt mama auf den rücken.

papa legt sich neben mama, nimmt eine sodawasserflasche zwischen die beine und spritzt damit gegen die decke, dasselbe macht er mit einer bierflasche, die er vorher kräftig schüttelt.

papa steckt eine große tomate zwischen mama zähne, legt sich auf mama und zerbeißt die tomate.

papa legt auf mama bauch einen ballon gefüllt mit paradeissauce und läßt sich solange auf den ballon fallen bis er platzt.

mama richtet sich auf und papa bewirft und bespritzt sie aus 3 m entfernung mit teigklumpen, paradeissauce und himbeersaft.

papa stopft zwischen mamas Oberschenkel salat, tomaten, spinat, seidenpapier und konfetti.

ein nacktermann stellt sich neben den tisch, wird von papa mit speiseöl beschüttet, mit mehl bestäubt und mit plastikschläuchen gesteckt.

papa überreicht den gebunden mann aufgeblasenen luftballon.

während der mann auf dem luftballon durch quetschen und streichen geräusche erzeugt, taucht durch ein loch im tisch zwischen den Oberschenkeln mamas ein männerkopf auf, der mit plastik umwickelt ist.

der nackte mann bringt den luftballon zum platzen.

papa bringt mittels einer brennenden kerze einen mit bettfedern gefüllten luftballon zum platzen und wirft schwarzen farbstaub empor.

papa löst den männerkopf aus der plastikhülle und bearbeitet dessen glatte mit eiern, nudeln, soßen und körperluder.

papa beklebt den glatzkopf mit schmeißfliegen aus plastik, steckt ihm ein plastikgebiß in den mund, verklebt das gesicht mit klebestreifen.

mama kniet über dem glatzkopf und gibt ihm die brust.

papa springt auf den tisch, kriecht von rückwärts über mama, klemmt zwischen sich und mama einen mit saurer milch gefüllten ballon und bringt ihn, indem er sich fest an mama preßt, zum platzen.

mama dreht sich und wendet dem publikum ihr gesäß zu.

mama reicht dem glatzkopf unter ihrem gesäß eine babyflasche.

papa bearbeitet mamas gesäß mit hautcreme und bettfedern.

der glatzkopf bläst einen luftballon auf bis er platzt.

papa stopft einen mit flüssiger farbe gefüllten luftballon unter mamas gesäß und sticht ihn auf.

der glatzkopf verschwindet unter den tisch.

auf den tisch wird eine große holztruhe ohne boden gestellt.

mama liegt sich in die truhe und verschwindet durch eine spalte unter den tisch.

papa füllt die truhe mit luftballonen, klettert in die truhe, bringt durch stampfen, schaukeln und beißen die luftballone zum platzen und verschwindet in der truhe.

Maman et Papa (1969)

Ce dernier texte manuscrit, tardif, n'est pas à proprement parler une ultime version de l'action (LIII, p. 642), car il ouvre le texte aux récentes actions filmées – Libi, Aktion im Freudenaer Wasser ou Penis- und Vaginaaktion – en introduisant quelques-unes de leurs saynètes, en citant, aussi, leurs protagonistes par leur nom. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, Maman et Papa donne l'occasion à l'artiste de structurer la publication de la somme des Materialaktionen, en anticipant la perspective thérapeutique de la Selbstdarstellung mise en œuvre dans la communauté de Friedrichshof. La différence des sexes et la sexualité reproductrice s'imposent alors comme la saynète élémentaire à partir de laquelle toutes les autres sont générées.

L'écriture du texte se fait impérative, car il ne s'agit plus de consigner les gestes que l'artiste projette d'effectuer, mais de les prescrire à un «autre» qui, bien qu'anonyme, laisse penser qu'il a sa place dans une communauté exclusive. Le temps souvent à la voix passive des textes cède ici au mode impératif, sauf lorsqu'il s'agit de citer en «modèles» les actions récentes. Ces écarts sont commentés dans les notes de la transcription.

Maman et papa

- 1) Étends un corps féminin, nu, sur une table nappée. Gonfle un ballon rempli de duvet. Couche-toi avec sur le corps féminin. Balance-toi dessus jusqu'à ce que le ballon éclate et que le duvet s'envole.
- 2) Pique une fleur dans les fesses de Maman.
- 3) Et laisse filmer ça par Kurt Kren.
- 4) Trempe un vieux chiffon en lambeaux dans la saleté et fais-le claquer sur le dos.
- 5) Attache un corps féminin avec de vieux chiffons.
- 6) Et traîne-le dans les immondices.
- 7) Enduis-toi avec Maman de peinture blanche.
- 8) Coince la tête entre ses cuisses et cherche à lui attraper les seins.
- 9) Gonfle un ballon dans sa culotte comme si elle était enceinte.

- 10) Place un corps masculin contre le mur, entre ses cuisses, un corps féminin assis, ensuite à 3 mètres, jette-leur des quenelles, du ketchup et de la confiture, finalement gicle-les 5 minutes de peinture rouge avec un compresseur²⁵³.
- 11) Roule-toi dans les immondices et les ordures avec un corps féminin²⁵⁴.
- 12) Noue un corps féminin à une planche avec des chiffons et des cordes et salis le tout avec les matières que tu peux ramasser chez toi, à la fin pisse et chie là-dessus. Ça ressemblera à un bombardement.
- 13) Gicle avec un faux pénis sur un faux vagin, auparavant casse quelques blancs d'œuf là-dessus et ce qui peut encore t'amuser.
- 14) Fais quelques cochonneries avec Libi²⁵⁵.
- 15) Très important : conduis les orgies *ad absurdum* : installe un tuyau souple du cul à la bouche, passe entre ses cuisses à lui, le long du dos. Verse du lait dans l'entonnoir, quelqu'un boit par derrière, après tu pisses dans l'entonnoir. Otmar est assis sur le canapé et bouffe²⁵⁶.
- 16) Recouvre les lèvres vulvaires de foie cru, ensuite fais-lui s'enfiler une saucisse de vienne.
- 17) Et Heinrich bouffera la pseudo-verge jusqu'au bout²⁵⁷.
- 18) Otmar se penche dessus, s'enfile un doigt dans la gorge et vomit un kilo de salade de betteraves.
- 19) Maman s'assied sur Papa et le chevauche sur un terrain boueux²⁵⁸.
- 20) Ensuite, elle l'engloutit dans la fange.

* * *

253 Repris de *Ob Tannenbaum*, 19.12.1964.

254 Repris de *Wälzen im Schlamm*, 26.02.1964.

255 Libi, pseudonyme de Heidemarie Lübke, qui a donné son nom à une action filmée de l'artiste (*Libi*, été 1968) et qui a joué dans le film *Die Blumen des Bösen* (décembre 1968).

256 Il s'agit d'Otmar Bauer qui ingurgite dans *Apollo 11* une sorte de compote avant de la régurgiter sur le sexe du modèle féminin. Le numéro 15 fait allusion à cette action réalisée au printemps 1969.

257 Il s'agit d'Heinrich Stoffl-Benedikt, toujours dans la même action *Apollo 11*.

258 Repris du film *Aktion im Freudenaue Wasser – Masochistische Reiteraktion im Schlamm*, été 1969.

Mama und Papa (1969)

1. Lege einen weiblichen nackten Körper auf einen gedeckten Tisch. Blase einen mit Bettfedern gefüllten Ballon auf. Lege dich mit ihm auf den weiblichen Körper. Schaukle solange darauf, bis der Ballon platzt und die Bettfedern fliegen.
2. Steck eine Blume in Mamas Arsch.
3. Und lasse es durch Kurt Kren filmen.
4. Tauche einen alten Fetzen im Dreck²⁵⁹ und klatsche ihn auf den Rücken.
5. Fessle einen weiblichen Körper mit alten Fetzen.
6. Und zerre ihn im Schlamm hin und her.
7. Streich Mama und dich mit weißer Farbe ein.
8. Klemme deinen Kopf zwischen ihren Schenkel und schnappe nach ihren Brüsten.
9. Blase in der Unterhose einen Ballon auf und erzeuge auf diese Weise eine künstliche Schwangerschaft.
10. Stell einen männlichen Körper an die Wand, zwischen seine Schenkel setze²⁶⁰ einen weiblichen Körper, dann²⁶¹ bewirf sie aus 3²⁶² Meter Entfernung mit Knödeln, Ketchup und Marmelade, schließlich sie mit einem Spritzapparat 5²⁶³ Minuten lang mit roten Farbe.
11. Wälze dich mit einem weiblichen Körper im Schlamm und Abfall.
12. Flechte²⁶⁴ einen weiblichen Körper mit Fetzen und Stricken ans Holzbrett herum und bewirf das Ganze mit der Materialien, die du bei dir Zuhause aufharken kannst, zum Schluss brünze und scheiße darauf. Es wird wie nach einem Bombenangriff aussehen.
13. Spritze mit einem künstlichen Penis auf eine künstliche Vagina, vorher schlag einige Weißseier²⁶⁵ drauf und was dich sonst freut.
14. Mach (?) ein bisschen Schweinerei mit Libi.

259 *Dreck* écrit en-dessus de *Mehlpapp* biffé.

260 *setze* écrit en dessus de *bringe* biffé.

261 Avant *dann*, un mot biffé, probablement *zum*, pour *zum Schluss*.

262 3 surchargé sur 5 (ou l'inverse).

263 5 surchargé sur 1.

264 *Flechte* écrit en dessus de *Fessle* biffé.

265 *Weiß* est une précision ajoutée.

15. Sehr wichtig, führe die Orgie *ad absurdum* : baue Schlauchleitung Arsch – Mund – zwischen die Schenkel von ihm – den Rücken entlang²⁶⁶. Gieße Milch in den Trichter, hinten trinkt einer, nachher brunze in den Trichter, am Sofa sitzt Otmar und frisst.
16. Leg die Schamlippen mit roher Leber aus²⁶⁷, dann soll sie sich ein Wiener²⁶⁸ Würstel hineinstecken.
17. Und Heinrich wird den Pseudostengel bis auf den Grund abfressen.
18. Otmar beugt sich darüber, steckt sich den Finger in den Mund und erbricht ein Kilo Rübensalat.
19. Mama setzt sich auf Papa und reitet mit ihm durch ein Sumpfgelände.
20. Nachher schlägt sie ihn im Morast zusammen.

266 D'abord *durch* (biffé).

267 Premier début, biffé : *Steck einen Wiener Würstel*.

268 D'abord *Frankfurter* (biffé).

MODÈLE, CINÉASTE, PHOTOGRAPHES

I

Entretien avec Ulla

Ulla, de son nom de jeune fille Ursula Michaela Matilde Mattes, née le 22 juin 1942 à Vienne, avait vingt-deux ans lorsqu'elle a accepté de jouer la Maman de Mama und Papa. Notre correspondance échangée avec elle par e-mail, près de cinquante ans plus tard, du 7 avril 2012 au 31 janvier 2013, apporte quelques indications intéressantes, malgré les confusions possibles avec la deuxième action à laquelle Ulla a également participé en qualité de modèle – Leda mit dem Schwan. À plusieurs reprises, des photos se sont jointes à nos questions, sans parvenir toujours à faciliter ses efforts de remémoration. La santé fragile d'une femme de soixante-dix ans et ses préoccupations occupent une place importante dans sa correspondance. Les réponses d'Ulla sont parfois déliées des questions, leur rédaction spontanée, nécessitant souvent de lire entre les lignes pour les comprendre. Seuls quelques extraits, mis en forme, sont ici présentés, accompagnés d'un commentaire lorsqu'il était nécessaire de les situer ou de les compléter par d'autres informations. Le témoignage d'Ulla est le dernier qu'il était encore possible de solliciter auprès d'une personne présente lors de Mama und Papa.

- *En quelle occasion avez-vous rencontré Otto Muehl ?*
- Je crains une fois de plus de ne pas beaucoup vous aider. Ce qui est certain, c'est qu'il m'a peu impressionnée. Je ne sais plus quand je l'ai rencontré, en tout cas peu avant le happening. À ce moment-là, j'étais avec Günter Brus qui était encore plus ou moins lié d'amitié avec Otto. La rencontre a eu lieu probablement au Café Hawelka²⁶⁹. Muehl n'était pas timide, mais probablement plus réservé devant sa femme, une éducatrice spécialisée²⁷⁰ plutôt petite-bourgeoise.
- *Que faisiez-vous à cette époque ?*

269 Ancien café de Vienne où se rencontraient intellectuels, écrivains et artistes.

270 En réalité, une institutrice, comme Ulla s'en souvient plus tard.

- Je travaillais comme assistante dentaire. C'est alors que je me suis fâchée avec mon beau-père en raison notamment de ma participation à *Mama und Papa*. Une photo pleine page était parue dans l'*Arbeiter Zeitung*, un journal socialiste bien sûr, qui n'était pas lu dans le 10^e arrondissement de Vienne – ou c'était peut-être dans la *Volksstimme* qui était communiste²⁷¹ –, un dimanche, alors que mon beau-père était à la maison. La photo était plutôt innocente, je renversais la tête et je riais. On pouvait supposer que j'étais nue, mais on ne le voyait pas. Mon beau-père a présenté la page à ma mère en disant : ta fille ! Ma mère qui m'avait, bien entendu, aussitôt reconnue a simplement dit : quelle ressemblance ahurissante ! Un peu plus tard, mon beau-père m'a battue violemment, alors j'ai fait chanter ma mère en exigeant qu'elle me considère comme majeure, malgré qu'on ne devînt adulte qu'à l'âge de vingt et un an. Elle a accepté et peu de temps après je suis partie à Coire aux Grisons, à l'Hôtel City, où j'ai travaillé au bar. Comparé à Vienne, on gagnait bien mieux. Un ou deux ans plus tard, je suis partie par amour à New York. Puis il y a eu la crise de Cuba et mon amoureux est retourné vers sa femme à Vienne. J'ai passé quelque temps comme jeune fille au pair, à Oyster Bay, à Long Island, dans une famille américaine épouvantable, à peine plus âgée que moi. J'ai été une fois un peu trop impertinente et ils m'ont renvoyée. Je suis retournée à New York immédiatement et j'ai dormi quelques nuits dans le métro. C'était l'hiver et je n'avais qu'un manteau en cuir très chic, sans col et avec des manches très courtes. J'ai été alors accueillie par un couple et j'ai eu rapidement beaucoup d'amis, et de temps en temps des jobs. Ça a été un moment un peu fou jusqu'au jour où mon amoureux m'a envoyé un billet de retour par bateau. J'étais restée amoureuse, alors...
- *N'étiez-vous pas mannequin, comme j'ai pu le lire ?*
- J'ai travaillé comme mannequin, mais c'était un peu plus tard. Lorsque j'ai travaillé avec Guy Bourdin, j'avais 25 ans et déjà un enfant.

271 Nous avons retrouvé une photocopie de l'article dans les archives Muehl du Getty Research Institute (Box 100, Folder 3). La page ne porte aucune en-tête, contrairement aux pages de l'*Arbeiter Zeitung*, ce qui indiquerait qu'elle proviendrait plutôt de la *Volksstimme*. L'article, titré «Mädchen + Marmelade = Kunst?», occupe effectivement une pleine page, dont un paragraphe est sous-titré «Mama und Papa : Sex in der Klarsichtpackung», mais la photo (180°), recadrée au format rectangulaire, n'occupe que cinq colonnes sur six.

- *Quelle a été votre motivation lorsque vous avez accepté de participer à Mama und Papa ? Vous m'avez dit que c'était pour choquer vos parents...*
- Ce n'est pas comme je crois l'avoir raconté précédemment. L'idée que ma famille serait choquée m'est venue après qu'elle a su ce que j'avais fait. Je n'avais pas prévu que la photo parue dans l'*Arbeiter Zeitung* aurait un tel impact [sur mon beau-père], mais la réaction de ma mère fut tout simplement grandiose.
Muehl m'a dit alors que je serais recouverte de différents matériaux, mais je voulais d'abord connaître lesquels. À l'époque, j'étais fâchée contre ma famille et je pensais... Je ne sais plus précisément... Peut-être que je voulais simplement être une «mauvaise fille».
D'ailleurs, je ne devais *pas* être recouverte de choses dégoûtantes, seulement d'aliments les plus fins et frais! Mais il y avait même du miel. Quand il a fallu enlever ce mélange, ça a été vraiment difficile. Tout s'est passé dans une cave et la femme de Muehl, une institutrice, a préparé de l'eau chaude. J'ai essayé de nettoyer ce «paquet» dans une vieille baignoire. C'était presque impossible. Plus tard, un des photographes m'a emmenée chez lui où j'ai pu prendre encore un bain. C'était impossible de revenir dans cet état à la maison.
- *La dernière photo de Khasaq n'a pas été prise dans la cave, mais dans un appartement. C'était peut-être alors chez lui, lorsqu'il vous a invitée ?*
- Oui, c'est bien moi sur cette photo. En fait, je ne savais pas que les choses se passeraient ainsi²⁷². J'ai en mémoire que l'appartement de Klein [Khasaq] était beaucoup plus «coquet», même un peu trop bourgeois, mais ce doit bien être chez lui.
- *Vous m'avez dit que Günter Brus était présent lors de l'action...*
- Plus tard, alors que nous faisions *Mama und Papa*, Brus est passé et il n'a pas trouvé ça drôle. Il était là au moment où Maman et Papa sont sur le lit avec un ballon²⁷³.

272 Dans cet entretien, à plusieurs reprises, Ulla affiche une rancœur et un mépris parfois violent à l'égard de Muehl, considérant qu'elle a été victime de ses abus, à tel point qu'il est difficile de démêler la part de ce qui s'est ajouté ultérieurement à l'occasion de la condamnation de Muehl pour des actes commis dans la communauté de Friedrichshof.

273 C'est-à-dire le numéro de leur accouplement. Voir «Procréation», p.399.

- A-t-il participé d'une manière ou d'une autre à l'action ?
- Non, il n'a pas participé. Il est aussi parti avant la fin. Il ne trouvait pas ça très bon.

Il y a peut-être là une confusion avec Leda mit dem Schwan. Dans un entretien avec Paul McCarthy, Kurt Kren donne une explication de l'interruption de cette action qu'il a filmée :

Elle [Ulla] s'amusait. Mais dans «Léda et le cygne», il y avait des tensions personnelles. Dans ce groupe, il y avait toujours des querelles et des tensions. D'abord, Brus était venu seulement pour regarder, et Muehl l'a viré. Puis la femme de Muehl est arrivée pour regarder aussi, et le modèle n'a pas aimé sa façon de regarder²⁷⁴.

Ce que confirme Muehl dans sa correspondance avec Erika Stocker :

Pour l'instant, je fais une pause dans mes actions. Nous n'avons ni argent, ni modèle. Pour la prochaine action, je voudrais reprendre la dernière partie de *Leda mit dem Schwan*, que le modèle a interrompue lors des dernières prises de vue²⁷⁵.

-
- Comment avez-vous rencontré Günter Brus ?
 - J'ai connu Brus certainement un peu avant Muehl. Lorsqu'il est venu à *Mama und Papa*, nous nous étions déjà séparés depuis un moment. Je crois qu'il n'a pas du tout compris pourquoi je faisais cela, parce qu'il savait que je n'appréciais pas particulièrement Muehl.
 - Avant la saynète où vous êtes arrosée de sauce tomate, un homme vient se placer sous le lit. On voit Muehl et vous-même l'y aider [217⁺]. Il porte une sorte de bonnet de bain sur la tête, une blouse de travail et des sandales [216⁺]. Il apparaît plus tard au creux de votre entrejambe au moment de l'accouchement de Maman. Qui est-il ? Ce ne pouvait être Khasaq, puisqu'il a pris la photo, ni Hoffenreich et Kren qui ont réalisé des

274 «She [Ulla] enjoyed it. But in «Leda and the Swan» there were some personal tensions. In this group there were always quarrels and tensions. First of all, Brus was there just looking, and Muehl threw him out. Then the wife of Muehl came in and looked and the model didn't like the wife looking», interview de Paul McCarthy avec Kurt Kren : *Kurt Kren, Film Photography Viennese Actionism*, Vienne, Galerie Julius Hummel, 1998, p. 36.

275 Lettre du 8 octobre 1964 (mumok WAA 181/0) : Otto Muehl, *Lettres à Erika*, traduction de l'allemand par Françoise Hirz, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 415. Traduction modifiée.

prises de vue ou filmé l'accouchement. Y avait-il un autre homme qui est intervenu pendant Maman et Papa?

- Au premier abord, c'est Kurti Kren. Hoffenreich était alors déjà âgé. Enfin j'ai eu le sentiment qu'il était plus âgé que les autres. Je ne suis pas sûre que c'était vrai. Kren était aussi nettement plus petit que lui, comme Muehl. Quand on les voit côte à côte, ils paraissent de la même taille. Mais je crois qu'Hoffenreich n'était pas aussi gros ou, comme on dit, aussi rond. Au premier abord, cet homme ressemble à Kren. Je ne suis pas d'une grande aide, mais je sais que ça m'a vraiment énervée d'avoir cette tête entre les jambes.
- *Hoffenreich a écrit à plusieurs reprises sur ses planches contacts : «hat Ulla». Avez-vous encore ces photos ?*
- Ça signifie évidemment que j'ai reçu ces photos. Je ne peux absolument pas me souvenir de celles-ci. Le mannequin de couture [posé sur le lit] ne me dit rien non plus. De toute façon, il pouvait bien être là, puisque la cave servait aussi à d'autres choses²⁷⁶. Je ne me souviens pas non plus du lit, enfin, ce qui ressemble à ça. À l'époque, j'ai rangé ces photos, mais lorsque je suis revenue de New York, elles n'étaient plus là. Ma mère a supposé que mon beau-père les avait prises avec lui [lorsqu'ils se sont séparés]. Je n'en ai pas la preuve et ça n'a plus aucune importance.
Je pense que les photos marquées «hat Ulla» sont de Kurti Kren, car je crois qu'il n'a pas seulement filmé²⁷⁷. Mon beau-père a bien ramassé ces négatifs. Je ne les ai plus. Kren m'avait promis des photos, malheureusement il est mort avant...
- *Avant le commencement de l'action, vous êtes nue et assise sur le lit de Maman et Papa. Vous avez quelque chose dans les mains qui, lorsque vous déliez vos cheveux, est posé sur le duvet. Est-ce que vous reconnaissez ce que c'est? Cela ressemble à des cheveux... J'ai l'impression qu'Hoffenreich, le photographe, a fait cette prise de vue (4⁺) pour lui et vous...*

276 Nous n'avons là aucune précision sur des activités liées au textile, par exemple, qui se seraient déroulées dans l'atelier de Muehl de la Perinetgasse.

277 Cela pourrait corroborer notre hypothèse qu'Hoffenreich n'est pas l'auteur d'une majorité des images de l'unique film exposé avec son propre Rolleiflex.

- Oui, sur la couette, il y a quelque chose qui ressemble effectivement à un postiche. Je suppose que Muehl voulait que je défasse ma coiffure.
- *Quelles étaient les relations entre vous tous pendant l'action ?*
- Vous m'avez rappelé maintenant le nom du troisième photographe²⁷⁸ : Siegfried Klein [Khasaq]. Je ne m'en souvenais plus. Il était gentil, un peu insignifiant et très amoureux à ce moment-là. Mais il était trop ennuyeux et trop gentil pour moi. J'étais persuadée avec eux [photographes et cinéaste], avec Muehl aussi, qu'un film a une plus grande force d'expression [que la photo]. Kurti Kren était en plus un cinéaste génial. À cause de son film, il a été renvoyé de la banque [qui l'employait]. Il n'était pas seulement un grand cinéaste, mais aussi un homme peu commun. Nous nous sommes aimés depuis le début, et bien sûr je pouvais faire plus ou moins ce que je voulais. Ainsi je n'ai jamais dû poser. Il me disait toujours de faire ce que je voulais. Il avait plus à donner que Muehl et il parvenait toujours à le persuader. Plus tard, il est parti aux États-Unis. Je n'ai jamais pu m'imaginer Kurti en Amérique, mais il était simplement irrésistible, tel qu'on pouvait le souhaiter. Et soudainement, il est mort. J'ai été très triste de ne plus avoir l'occasion de le voir.
- *Sur les photos, vous semblez tous parfois très gais. On aperçoit aussi un verre qui semble être rempli de vin blanc [61, 71, 150]. L'ivresse a-t-elle eu un rôle dans le déroulement de l'action ?*
- J'avais décidé de participer à cette action, donc je voulais donner le meilleur de moi-même et, si j'ai ri, c'était authentique. Nous avons dû beaucoup rire. Tout n'a pas fonctionné aussi bien que prévu²⁷⁹. Sur la photo [150], le verre qui est tendu était bien rempli de vin. C'est je crois la femme de Muehl qui l'a servi. Dans l'autre verre [71], ce n'était pas du vin, mais plutôt de l'huile. Mais on a très peu bu, car je crois qu'il n'y avait qu'une seule bouteille. La femme de Muehl savait que celui-ci était meilleur s'il ne buvait rien. J'ai très peu bu, à part du Coca-Cola. Il faut dire aussi que Brus et les

278 Ulla inclut ainsi Kren parmi les «trois» photographes de l'action confirmant ainsi que, selon elle, Kren a aussi photographié l'action.

279 Ce qui suggère que les intervalles entre les saynètes offraient à tous l'occasion de rire.

autres artistes de cette époque avaient très peu d'argent et qu'ils buvaient du vin bon marché, ce qu'on appelle ici du «tord-boyaux».

Dans l'entretien de McCarthy, Kren donne une version plus « corsée » de la consommation d'alcool pendant Mama und Papa :

Comme je l'ai dit, nous avons beaucoup de bon vin viennois, un magnum, une façon de se libérer. J'étais saoul²⁸⁰.

Lorsque je regarde les photos, je me souviens mieux des sentiments d'alors qui étaient tous positifs. J'y ai pris du plaisir et la situation était vraiment toujours très détendue, nous avons beaucoup ri. Je serais partie tout de suite si je m'étais sentie mal.

- *Quelles ont été les raisons des interruptions lors de l'action ?*
- Il y avait des détails qui fonctionnaient et d'autres non. Je sais que pour moi c'était parfois trop liquide et aussi trop froid, et j'étais déjà très douillette. Je ne voulais pas avoir la chair de poule. Parfois Muehl n'était pas d'accord avec l'angle de vue des photographes. Mais il n'y avait aucune dispute, sinon je n'aurais pas ri ou je n'aurais pas été si détendue. Après coup, je suis plutôt étonnée que tout se soit aussi bien passé. De toute façon, il aurait dû y avoir plus d'agitation, mais ça ne s'est pas passé.
- *Muehl intervenait-il souvent pour diriger le travail des photographes ?*
- En tout cas, il ne faisait que des propositions qu'on n'avait plus qu'à approuver. Mais Kren avait les mains libres²⁸¹. Je pense qu'il ne se laissait rien imposer. Même si Muehl n'était pas la personne la plus agréable, il faisait attention à ce que tout le monde se sente à l'aise. Il a toujours su que Brus était meilleur que lui.

280 «As I said we had a lot of good Viennese wine, double liter, kind of liberating. I was drunk », Kurt Kren, *Film Photography Viennese Actionism*, op.cit., p.36.

281 C'est ce que le cinéaste avait négocié avec Muehl avant d'accepter de filmer *Mama und Papa*.

- *Un des photographes a-t-il utilisé un flash ? Sur les images du film, il semble en effet que la lumière varie brusquement.*
- Un flash? Non, en aucun cas. Je déteste les flashes. Il n'y a que les mauvais photographes comme les paparazzi qui s'en servent.

* * *

Gespräch mit Ulla

- *Wie, wo und wenn haben Sie Muehl getroffen?*
- Ich fürchte da kann ich Sie nicht so wirklich helfen. Es liegt wohl daran, daß ich von der Person nicht sehr beeindruckt war. Wann das war, weiss ich nicht, auf jeden Fall einige Zeit vorm Happening. Ich war damals mit Günter Brus zusammen, der damals ja noch mit Otto befreundet war, nicht sehr aber doch. Es war wahrscheinlich im Cafe Hawelka. Muehl war damals nicht schüchtern, aber doch wesentlich zurückhaltender, was wohl an seiner Frau lag, die war Sonderschullehrerin und eigentlich etwas spießig.
- *Was machten Sie in der Zeit von «Mama und Papa» ?*
- Damals habe ich als zahnaerztliche Assistentin gearbeitet. Da habe ich meinen Stiefvater geärgert, das Mitmachen war auch ein Teil davon. Da gab es dann ein ganzseitiges Photo in der *Arbeiter Zeitung* natürlich eine sozialistische Zeitung ,was anderes wurde im 10. Bezirk nicht gelesen, na vielleicht auch noch die *Volksstimme* die war kommunistisch, das auch noch am Sonntag wo der Stiefvater zuhause war... es war relativ harmlos, ich werfe den Kopf zurück und lache, man konnte annehmen, dass ich nackt war, man sah es aber nicht... Er hält diese Seite meiner Mutter entgegen und sagte : deine Tochter... Worauf meine Mutter die mich natürlich auch sofort erkannte hatte nur meinte, verblüffend diese Ähnlichkeit. Wenig später hat er mich fast erschlagen, worauf ich meine Mutter erpresste, ich verlangte dass sie mich grossjährig erklärt, damals war man erst mit 21 echt Erwachsen, sie hat zugestimmt und wenig später war ich in Chur, Graubünden, im Hotel City und habe in der dortigen Hotelbar

gearbeitet. verglichen mit wien hat man da ziemlich gut verdient. Ein oder zwei Jahre später bin ich nach New York, der Liebe wegen, da gabs dann die Kuba Krise und mein Geliebter ist nach Wien zu seiner Frau zurück. Ich habe einige Zeit in Oyster Bay, Long Island als *aux pair* gearbeitet, eine furchtbare amerikanische Familie, nur ein paar Jahre älter als ich. Da war ich dann einmal zu frech und sie haben mich rausgeworfen. Schnell nach New York zurück, da habe ich einige Nächte in der Subway übernachtet, es war Winter und ich hatte ein zwar sehr schickes Ledermäntelchen, ab das hatte keinen Kragen und sehr kurze Ärmel. Ich wurde dann von einen Ehepaar aufgenommen und hatte bald viele Freunde, hin und wieder Jobs. Es war eine tolle Zeit. Bis dann der Geliebte aus Wien ein Schiffsticket schickte, eigentlich wäre ich lieber geblieben...

- *Ich habe gehört, dass Sie als Mannequin während dieser Zeit gearbeitet haben ?*
- Als Mannequin habe ich aber etwas später gearbeitet. Wie ich für Guy Bourdin gearbeitet habe, hatte ich schon ein Kind und war 25.
- *Warum haben Sie sich entscheiden, an «Mama und Papa» zu arbeiten ? Sie haben mir gesagt, dass um Ihre Eltern zu schockieren war... Wie hat Muehl Ihnen Ihre Rolle darin erklärt ?*
- Es war nichtmehr als ich glaube ich schon erwähnt habe. Die Idee, daß meine Familie schockiert wäre wenn sie es wüssten, hat mir gereicht. Dass dann dieses Photo ausgerechnet in der Arbeiter Zeitung erscheint, damit hatte ich nicht gerechnet und die Reaktion meiner Mutter war einfach großartig. Muehl hat halt gesagt, ich werde mit verschiedenen Materialien «bedeckt» und ich muss vorher wissen welche das sind. Ja und mich angreifen war auch Tabu, zumindest war ja ein Luftballon dazwischen. Ich war damals wohl auf die Familie sauer und dachte... Also eigentlich weiss ich das garnicht so genau, vielleicht wollt ich ein «böses Mädchen» sein. Übrigens, ich wurde *nicht* mit grauslichen Dingen bedeckt, alles feinste, frische Lebensmittel ! Sogar Honig war dabei. Die Mischung wieder abzukriegen war allerdings ziemlich mühsam. Das Ganze fand in einem Keller statt, und die damalige Frau vom Muehl, eine Lehrerin, hatte Wasser warm gemacht und ich habe in einer alten Wanne versucht die «Packung» abzuwaschen. Es war fast unmöglich. Später hat mich dieser

eine Photograph mit zu sich genommen, wo ich ein weiteres Bad nahm. Schließlich konnte ich so ja nicht zuhause erscheinen.

- *Die letzte Foto von Khasaq ist nicht im Keller aufgenommen, aber in einer Wohnung. Vielleicht ist es da seiner Wohnung, wenn er Sie eingeladen hat?*
- Ja das bin ich auf diesen Photo. Ich wusste allerdings nicht, daß es gemacht wurde und die Wohnung vom Klein [Khasaq] habe ich viel «adretter» in Erinnerung, so ein bisschen sehr bürgerlich, aber es muss wohl dort gewesen sein.
- *Sie haben mir gesagt, Brus bei «Mama und Papa» anwesend war. Können Sie das bestätigen?*
- Später wie wir *Mama und Papa* machten ist der Brus vorbeigekommen und hat nie gelächelt. Also wenn *Mama und Papa* mit Luftballon war, dann war der Brus dort.
- *Und er hat nur die Aktion geschaut oder auch an dieser teilgenommen?*
- Nein, er hat nicht mitgespielt. Er ist auch früher gegangen. Er fand das nicht so gut.
- *Wie, wann, wo haben Sie Günter Brus getroffen ? War das viel früher als die «Mama und Papa» ?*
- Ich kannte Brus aber sicher um einiges früher als den Muehl, wie er beim Muehl damals vorbei kam, waren wir schon einige Zeit getrennt. Ich glaube er hat auch nicht ganz verstanden, warum ich da mitgemacht habe, denn er wusste ja daß ich den Muehl nicht sonderlich schätze.
- *Vorher die Szene wo Sie mit Paradeisersoße ganz begießen sind, kommt ein Mann unter dem Bett. Muehl und Sie helfen ihn dafür. Er hat etwas wie eine Badekappe auf dem Kopf. Später kommt der Kopf zwischen Ihre Beine. Wer ist er? Das kann nicht Khasaq, Hoffenreich oder Kren sein, weil sie fotografiert oder gefilmt haben. War da jemand anderes ?*
- Ist es am ersten der Kurti Kren, der Hoffenreich war ja damals schon alt, also ich habe ihn älter empfunden als die anderen kann mir nicht vorstellen, dass er es war, aber der Kren war eindutig kleiner wie der Muehl. Und nebeneinander schauen sie doch

gleich gross aus. Ich glaube aber er war es auch nicht der war nicht so dick, oder sagen wir rundlich. Schaut am ehesten wie der Kren aus. Ich bin keine grosse Hilfe, weiss aber dass mich das ziemlich genervt hat der Kopf zwischen meinen Beinen.

- *Es gibt ungefähr 26 Photos, die «Ulla hat» von Hoffenreich übergeschrieben sind. Ich meine, dass Hoffenreich Ihnen diese 26 Negative nachher die Aktion gegeben hat. Vielleicht sind die ganze verloren...?*
- Das bedeutet wohl, daß ich diese Photos bekommen habe. Ich kann mich an die Photos absolut nicht erinnern, auch die Schneiderbüste ist mir nicht ganz klar. Allerdings kann es ja sein, daß dieser Keller ansonsten anderen Zwecken diene. Auch das Bett, denn so schaut es doch aus, ist mir nicht in Erinnerung. Ich habe damals die Photos weggeräumt, als ich aus New York, zurückkam waren sie nichtmehr da. Meine Mutter meinte muss mein Stiefvater mitgenommen haben. Ich werde es nicht erfahren und es ist auch nichtmehr wichtig. Ja, das auf der Bettdecke schaut wie ein Haarteil aus. Ich nehme an der Muehl wollte mein Haar offen.
Die beschrifteten Photos «hat Ulla» dachte ich waren vom Kurti Kren, denn ich glaube der hat nicht nur gefilmt. Da ja mein Stiefvater alle diese Negative mitgenommen hat, habe ich nichts mehr davon, Kurti Kren hat mir Photos versprochen, leider ist er vorher gestorben...
- *Vor den Anfang der Aktion sieht man Sie nackt und gesetzt auf dem Tisch, unter Bettfedern. Sie haben etwas im Hand und wenn Sie Ihre Haar lösen, steht diese Sache auf Bettfedern. Erkennen Sie was das war ? Es scheint wie Haare...? Ich habe den Eindruck, dass Ludwig Hoffenreich, der Photograph, diese Bilder für ihn und Sie gemacht hat...*
- Ja, das auf der Bettdecke schaut wie ein Haarteil aus. Ich nehme an der Muehl wollte mein Haar offen.
- *Wie war die Beziehungen zwischen Sie, Muehl, Hoffenreich, Kren und Siegfried Klein (Khasaq) während die Aktion?*
- Jetzt haben Sie mich erinnert wie der 3. Photograph hiess, Siegfried Klein [Khasaq]. Ist mir nichtmehr eingefallen. Der war nett, bisschen unscheinbar und damals sehr

verliebt in mich. Mir war er zu langweilig und zu nett. Ich stimme ihnen da völlig zu, aber auch der Muehl hat gewusst, daß ein Film mehr Aussagekraft hat. Ausserdem war der Kurti Kren ein toller Filmer, wegen dieser Filme ist er auch aus der Bank rausgeworfen worden. Er war nicht nur ein großartiger Filmer, sondern auch ein besonderer Mensch. Wir liebten uns von Anfang an, und natürlich durfte ich mehr oder weniger tun, was ich wollte. Also eine Stellung halten musste ich nie, er sagte immer mach was du willst. Er hatte eigentlich mehr zusagen als der Muehl, oder er konnte den Muehl immer überzeugen. Später war er dann in America, konnt ich mir nie so vorstellen Kurti in America, aber er war einfach unwiderstehlich den musste man einfach mögen. Und dann war er plötzlich tot, ich war sehr traurig ihn nichtmehr gesehen zuhaben.

- *Manchmal sieht man Sie auf die Photos lachen un auch trinken. Das Glas scheint mit etwas weissem Wein gefüllt sein. Erinnern Sie was Sie getrunken haben? Vielleicht ein bisschen trinken war notwendig in diese Situation!*
- Als ich mich entschlossen hatte da mit zumachen, wollte ich auch das Beste draus machen und wenn ich gelacht habe, war das «echt». Wir haben alle viel lachen müssen. Hat ja nicht alles so funktioniert wie geplant. Das gereichte Glas war wohl Wein, ich glaube die Frau vom Muehl hat es serviert. Das andere Glas war sicher kein Wein, schon eher Öl. Es wurde aber kaum getrunken, denn ich glaube es gab nur eine Flasche, die Frau vom Muehl wusste, daß der Muehl besser nichts trinkt. Ich habe damals kaum getrunken, außer Coca Cola. Es lag vielleicht auch daran, daß der Brus und alle die Künstler ja sehr wenig Geld hatten und so haben sie billige Weine getrunken, hier nennt man das Fusel.

Wenn ich die Photos anschau kommt höchstens die Erinnerung an ein paar Gefühle zurück, die sind aber alle positiv. Ich hatte spaß dabei, und eigentlich war die Situation immer sehr entspannt und gelacht haben wir auch. Ich wäre sofort gegangen, wenn ich mich unwohl gefühlt hätte.

- *Erinnern Sie was nicht funktioniert hatte ?*
- Es waren Kleinigkeiten funktioniert oder nicht. Ich weiß mir war einmal was zu flüssig und auch zu kalt, und so eitel war ich schon, wollte nicht mit einer Gänsehaut daliegen. Manchmal war der Muehl nicht mit dem Blickwinkel der Photographen ein-

verstanden. Es gab aber keine Unstimmigkeiten, sonst hätte ich ja nicht gelacht oder entspannt dagelegen. Hinterher war ich beinahe überrascht wie gut alles geklappt hat. Das war irgendwie auf mehr Hektik vorbereitet, das ist nicht passiert.

- *War Muehl aufmerksam auf den Blickwinkel der beiden Fotografen ? Und auch mit dem Film von Kren ?*
- Eigentlich hat er immer nur Vorschläge gemacht, man hat eben probiert. Der Kren hat aber freie Hand gehabt. Ich denke der hätte sich auch nichts reinreden lassen. Auch wenn der Muehl nicht der smarteste war, er hat gespürt wenn jemand gut war. Er hat auch immer gewusst, daß der Brus besser ist.
- *Erinneren Sie ob die Fotografen ein Blitzlicht benützt haben ?*
- Nein, auf keinen Fall. Ich hasse Blitzlicht, verwenden nur schlechte Photographen also Paparazzi.

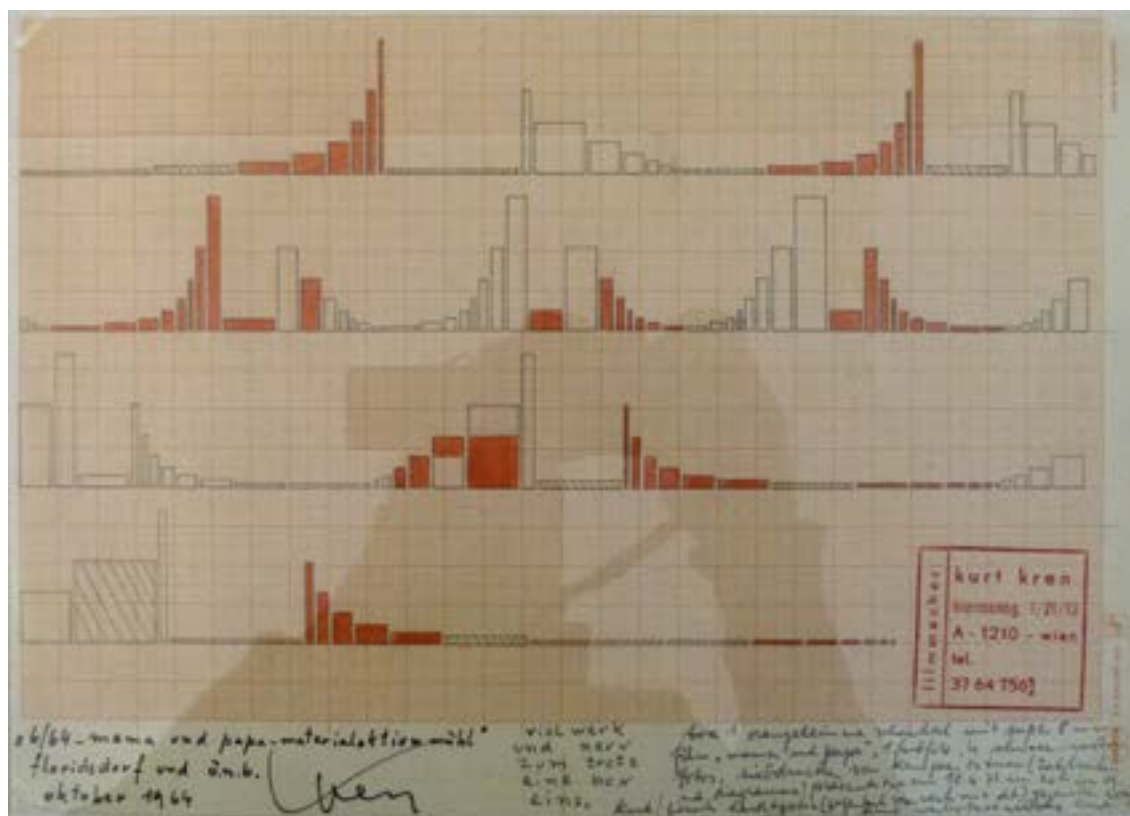
Kurt Kren

Le cinéaste a filmé *Maman et Papa* avec une caméra Pathé Webbo M, équipée d'une poignée, et chargée de pellicule Eastman Kodak 16mm négatif. Les *rushs* du tournage auraient pu contribuer à établir de manière indubitable la succession chronologique des saynètes de l'action. Paradoxalement, celui qui a œuvré, avec son montage «structural», à la destruction de tout sens chronologique aurait pu en fournir le meilleur indice. Malheureusement, les négatifs du tournage ont disparu.

Les indications détaillées du montage figurent dans un cahier, également disparu, mais reproduit en fac-similé dans la *Box 1*²⁸². Complétées par les deux planches-contacts des plans numérotés, elles aussi incluses dans la *Box*, ces indications permettent de défaire le montage de Kren, image par image, pour les regrouper par plan. Mais on constate alors que la deuxième partie du tournage, c'est-à-dire toutes les images rouge-orangé du film, n'est pas numérotée chronologiquement. On peut trouver l'explication de cette réorganisation dans la conception structurale du montage réalisée, semble-t-il, *avant* le tournage des plans de l'action²⁸³. Le diagramme du montage (LIV, p.662) intègre chaque plan selon une durée (un nombre d'images) extrêmement précise. L'écart entre la prévision schématique du montage et les plans effectivement tournés paraît avoir conduit Kren à supprimer des plans excédentaires, quinze précisément, mais aussi à redistribuer les plans montés, hors de la chronologie du tournage, en fonction de leur durée, afin de les accorder aux exigences du schéma de montage. La chronologie de la deuxième moitié du tournage montre aussi que la numérotation des plans est régressive, autrement dit que le plan x est suivi du plan x-1, et ainsi de suite. Il se dégage ainsi quatre ensembles :

282 Wolfgang Ernst (éd.), *Kurt Kren, Box 1, Mama und Papa*. Sans lieu ni date [1972]. Copie du film en super 8, photographies et sérigraphies sous coffret toilé 318x230x38 mm. Édition : 50 exemplaires signés et numérotés.

283 Indication tirée d'un entretien réalisé et édité par Hans Scheugl (éd.), *Ex Underground Kurt Kren, seine Filme*, Wien, PVS Verleger, 1996, p.167.



LIV. Kurt Kren, Partition originale du film «6/64 Mama und Papa», crayon, stylo, tampon, 297x210 mm. Collection Ph. Konzett, Vienne.

- 1) du plan 70 au plan 54
- 2) du 53 au 51
- 3) du 82 au 78
- 4) du 77 au 71

La chronologie de l'action est ainsi bouleversée par la numérotation, telle qu'elle est accordée au schéma préliminaire du montage.

Nous avons tenté ensuite de retrouver l'ordre de succession à l'intérieur de chaque plan, afin d'en percevoir le geste, pour autant qu'un nombre suffisant d'images nous le permette. Parfois le cinéaste a choisi de couper des images en plusieurs endroits du plan, ce qui a rendu difficile la compréhension de ce mouvement. Il faut souligner aussi que plusieurs plans ne comptent plus, dans le montage, que quelques images et ont ainsi une durée inférieure à la seconde. Du plan numéroté 18, le cinéaste n'a ainsi retenu qu'une seule image dans le montage final. En outre, d'autres plans n'y figurent pas du tout. Les



(a) Une image du plan 34 (158) : colorimétrie originale.



(b) Une autre image du plan 34 (158) : colorimétrie originale saturée.



(c) Test de changement colorimétrique réalisé à partir de l'image (a).



(d) Une image du plan 68 (266) de la 2^e partie du tournage : colorimétrie originale.



(e) Une autre image du plan 69 (266) de la 2^e partie du tournage : colorimétrie originale.



(f) Une image du plan 70 (265).

IV. Transformation colorimétrique d'une image de la première partie du film de Kren à comparer avec les plans rouge-orangé de la deuxième partie.

gros plans de Kren, qui cadrent bon nombre des scènes de Maman et Papa, confrontés aux photographies d'Hoffenreich et de Khasaq, leur apportent une nouvelle visibilité, comme si un de leurs détails s'animait.

Kren a tourné quatre-vingt-deux plans, dont une première bobine en couleurs et une seconde en noir et blanc, si l'on en croit les indications inscrites sur le couvercle de la *Box 1*. Toutefois ces indications manuscrites ne sont pas de la main de Kren, mais probablement de Wolfgang Ernst qui s'est occupé de l'édition. Il est alors possible que la deuxième partie, qui apparaît dans le montage teintée d'une couleur rouge-orangé, soit le résultat du traitement en postproduction d'une unique pellicule couleur ou de l'utilisation d'un filtre coloré utilisé habituellement pour de la pellicule noir/blanc (dans ce cas, un filtre rouge et/ou orangé)²⁸⁴. Cette éventualité, que nous avons testée (LV, p.663), s'avère tout à fait vraisemblable dès lors que le changement colorimétrique d'un plan en couleurs de la première partie du film (*a*) dans la colorimétrie rouge-orangé de la deuxième (*c*) soutient la comparaison avec celle-ci (*d*). Le plan choisi pour cette démonstration montre lui-même des variations importantes de couleurs (*a* et *b*). Ces variations, qui sont aussi visibles d'un plan à l'autre dans la deuxième partie, ou à l'intérieur d'un même plan (*d* et *e*), comme si les images avaient conservé des nuances de leur teinte d'origine, impossibles à générer à partir du noir et blanc, appuient encore cette hypothèse. Dans la deuxième partie, mais aussi dans la première, les images montrent parfois des taches qui semblent produites par un liquide (*f*). On pourrait conjecturer *a contrario* qu'elles proviennent du traitement chimique appliqué au négatif à l'occasion de leur «virage» en rouge-orangé.

Les photogrammes présentés ici ont été réalisés à partir de l'une des versions du film en possession du Filmmuseum de Vienne, choisie en vue de l'édition du DVD²⁸⁵.

284 Nous remercions Edith Schlemmer, du Filmmuseum de Vienne, de nous avoir rendu attentif à l'éventualité d'une pellicule unique utilisée pour les deux parties du film.

285 Kurt Kren, *Action Films*, Wien, INDEX DVD Edition, s.d.

III

Khasaq (Siegfried Klein)

Khasaq, pseudonyme de Siegfried Klein, photographe professionnel, travaillait, comme Hoffenreich, en moyen format : une Linhof 70 Press 6x9 (ou plus précisément 56x72 mm pour le format de l'image) équipée, sous toute réserve, d'une optique grand-angulaire de 45mm et doté d'un magasin de film interchangeable. La dimension de l'image, plus grande, n'autorisait que 10 prises de vue par film 120 au lieu de 12 en 6x6. Au début de Maman et Papa, Khasaq a utilisé un magasin de grande capacité pour pellicule commercialisée au mètre. Le chargement s'effectuait en prélevant une certaine longueur de film, puis cette bande était enroulée sur une canette et placée dans le magasin. L'avantage de ce système était de pouvoir réaliser un nombre beaucoup plus élevé d'images sans avoir à interrompre la prise de vue pour recharger le film. Cela convenait particulièrement bien à la photographie des actions. Mais, curieusement, Khasaq n'a réalisé que vingt-sept images avec cette pellicule. Il est très probable qu'un problème technique soit survenu, car le photographe est bien visible sur plusieurs images de Hoffenreich, alors qu'il est entrain de cadrer, bien qu'aucune photo correspondant à ces instants ne nous soit parvenue. Après plusieurs saynètes, nous disposons à nouveau de ses photos, mais elles ont été faites avec de la pellicule Kodak 120 et par conséquent avec un magasin différent. Khasaq n'a utilisé ensuite que ce seul magasin, car la reconstitution des treize négatifs à ce format ne montre aucune rupture dans la suite de chaque scène. Cette reconstitution a pu se faire en accédant directement aux négatifs du photographe. La reproduction des photographies de Khasaq a été réalisée directement à partir des négatifs en possession de la collection Friedrichshof à Zurndorf, car aucun tirage n'a encore été réalisé de cet ensemble.

Ludwig Hoffenreich

Dès la première *Materialaktion*, Hoffenreich a été sollicité par Muehl pour documenter son travail. Le photographe a d'abord utilisé un Rolleiflex, probablement l'appareil qu'il utilisait professionnellement, alors qu'il travaillait pour la presse. Il a ensuite utilisé un deuxième appareil, un Hasselblad de la série 500 monté très probablement d'une optique grand-angulaire de 50mm. Il est vraisemblable aussi que son boîtier était équipé d'un viseur à prisme lui permettant de contrôler directement l'exposition plutôt qu'au moyen d'une cellule indépendante. L'intégralité de l'action a été photographiée avec de la pellicule Kodak Tri-X Pan 120 (400 ASA). Celle-ci a été chargée dans deux magasins amovibles : le Hasselblad A12 donnant un négatif de douze photos au format 6x6 cm (ou plus précisément un format d'image de 55.5x56 mm) ou le dos du Rolleiflex du même format 6x6 cm (avec un format d'image de 56x58 mm). La différence du format des images prises avec l'un ou l'autre des boîtiers nous a permis de connaître l'origine de chaque photo.

Un seul négatif a été exposé dans le Rolleiflex, alors que douze films sont sortis du Hasselblad. Les images du Rolleiflex montrent une discontinuité par rapport au fil de *Mama und Papa*. Elles appartiennent sans nul doute à des saynètes différentes qui se trouvent documentées parallèlement sur les négatifs exposés au Hasselblad. Les images d'une action ultérieure, *Der Kopf*, présentent, avec davantage d'ampleur, ce dédoublement des prises de vue réalisées avec les deux appareils. On y voit Hoffenreich sur plusieurs photos prises au Rolleiflex alors qu'il cadre, avec son Hasselblad, un détail de l'action. Il est alors évident qu'il lui a été impossible de faire cette série d'images dont on ne connaît pas le véritable auteur. Toutes les photographies provenant des deux boîtiers d'Hoffenreich qu'il a lui-même conservées lui demeurent attribuées. Dans les circonstances de *Mama et Papa*, on peut faire l'hypothèse que Kren est l'auteur des photos, ou de la majorité des photos de l'unique négatif exposé dans le Rolleiflex²⁸⁶.

²⁸⁶ Voir nos observations p.336, 379, 466 et 558, ainsi que les propos d'Ulla, le modèle, p.651.



LVI. Page de l'album de planches-contact de Ludwig Hoffenreich (mumok G 589/2).

Hoffenreich tirait systématiquement des planches-contacts de ses négatifs, puis une fois coupées en bandes de trois images, il les collait dans des albums en les numérotant par film (LVI, p.668). Sur les images se trouvent parfois des indications de tirage (recadrage, format, etc.) au crayon rouge ou bleu. Hoffenreich a aussi tracé au pinceau et à la gouache blanche, sur vingt-sept images de Maman et Papa : «hat Ulla». À notre connaissance, aucun tirage n'a été réalisé à partir des négatifs ainsi marqués. Il semble que le photographe les ait donnés à Ursula Mattes et que ceux-ci soient définitivement perdus²⁸⁷. La plupart de ces prises de vue ne documentent pas l'action proprement dite, mais des moments préparatoires ou des moments intermédiaires entre deux scènes.

Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, le classement des négatifs de *Mama und Papa* dans les propres albums d'Hoffenreich, du numéro 129 à 142, montre non seulement que la chronologie des prises de vue n'est pas respectée, mais aussi que les photos sont mélangées d'un négatif à l'autre. On trouve ainsi trois fois une fin de pellicule, c'est-à-dire les photos 10-11-12, classée sous le même numéro de film. Ou encore un doublon de la même bande de trois images. La reconstitution des images de chaque négatif s'est avérée difficile, car les planches-contacts ont été parfois coupées tout au bord

287 Ursula Mattes conserve un souvenir diffus de ces photos. Il semblerait que son beau-père se les soit appropriées, comme elle nous l'a confié à deux reprises. Voir «Entretien avec Ulla», p.651.

des images et ne laissent plus apparaître le numéro de la prise de vue. Cependant nous pensons avoir réussi à nous approcher au plus près de cette reconstitution, en l'ayant vérifiée à partir des négatifs : Hoffenreich a ainsi utilisé treize films (et non quatorze comme l'enregistre l'album du photographe) de douze images et réalisé cent cinquante-cinq prises de vue. De cet ensemble, le Getty Research Institute à Los Angeles possède, depuis 2012, la totalité des cent vingt-neuf négatifs qui subsistent aujourd'hui du travail d'Hoffenreich, sans doute complété par celui de Kren. La reproduction des images du photographe a été réalisée à partir des tirages et des planches-contacts, et pour les négatifs perdus, de la collection du mumok à Vienne²⁸⁸.

288 Le mumok possède le seul tirage de la suite complète des photographies de Ludwig Hoffenreich (WA 7/0), sans recadrage, auquel s'ajoutent les albums de planches-contacts du photographe (G 589).

INVENTAIRE ICONOGRAPHIQUE

Les prises de vue des deux photographes et les plans du cinéaste numérotés sont présentés ici dans leur ordre chronologique. La numérotation est accompagnée d'un «+» lorsque l'image est reproduite en plus grand format dans le chapitre précédent. L'auteur de l'image, indiqué ensuite, est suivi d'un numéro relatif à la chronologie de son propre travail.

Les négatifs des photographes, numérotés dans l'ordre de leur exposition, indiquent également la position de chaque prise de vue. Un astérisque signale la disparition, probablement définitive, d'un négatif d'Hoffenreich, reproduit à partir des planches-contacts du photographe²⁸⁹.

Les plans tournés par Kren, quant à eux, indiquent la numérotation du cinéaste, hors de leur succession chronologique, dans ses documents de montage. Les plans non montés sont reproduits à partir des deux planches-contacts jointes au carnet de montage et à la copie du film dans la *Box*²⁹⁰.

289 Voir p.667.

290 Voir p.661.



1+ : Khasaq 1, négatif I, pose 1/27



2 : Khasaq 2, négatif I, pose 2/27



3+ : Khasaq 3, négatif I, pose 3/27



4+ : Hoffenreich 1, négatif I, pose 1/12*



5+ : Khasaq 4, négatif I, pose 4/27



6+ : Hoffenreich 2, négatif I, pose 2/12*



7 : Khasaq 5, négatif I, pose 5/27



8+ : Khasaq 6, négatif I, pose 6/27



9 : Khasaq 7, négatif I, pose 7/27



10 : Khasaq 8, négatif I, pose 8/27



11 : Hoffenreich 3, négatif I, pose 3/12*



12+ : Khasaq 9, négatif I, pose 9/27



13 : Khasaq 10, négatif I, pose 10/27



14+ : Khasaq 11, négatif I, pose 11/27



16 : Khasaq 12, négatif I, pose 12/27



15 : Hoffenreich 4, négatif I, pose 4/12



17 : Khasaq 13, négatif I, pose 13/27



18+ : Khasaq 14, négatif I, pose 14/27



19+ : Khasaq 15, négatif I, pose 15/27



20 : Khasaq 16, négatif I, pose 16/27



21+ : Khasaq 17, négatif I, pose 17/27



22 : Hoffenreich 5, négatif II, pose 1/12



23 : Khasaq 18, négatif I, pose 18/27



24+ : Khasaq 19, négatif I, pose 19/27



25 : Khasaq 20, négatif I, pose 20/27



26+ : Khasaq 21, négatif I, pose 21/27



27 : Khasaq 22, négatif I, pose 22/27



28 : Hoffenreich 6, négatif II, pose 2/12*



29 : Khasaq 23, négatif I, pose 23/27



30+ : Hoffenreich 7, négatif II, pose 3/12*



31+ : Hoffenreich 8, négatif II, pose 4/12*



32 : Khasaq 24, négatif I, pose 24/27



33+ : Khasaq 25, négatif I, pose 25/27



34+ : Hoffenreich 9, négatif II, pose 5/12*



35 : Khasaq 26, négatif I, pose 26/27



36 : Khasaq 27, négatif I, pose 27/27



37+ : Hoffenreich 10, négatif II, pose 6/12*



38+ : Hoffenreich 11, négatif II, pose 7/12



39 : Kren 1, plan 2, 12 images



40 : Hoffenreich 12, négatif II, pose 8/12



41 : Hoffenreich 13, négatif II, pose 9/12



42 : Kren 2, plan I, 5 images



43 : Kren 3, plan III, 4 images



44+ : Hoffenreich 14, négatif II, pose 10/12



45+ : Hoffenreich 15, négatif II, pose 11/12



46+ : Kren 4, plan 4, 10 images



47+ : Hoffenreich 16, négatif II, pose 12/12



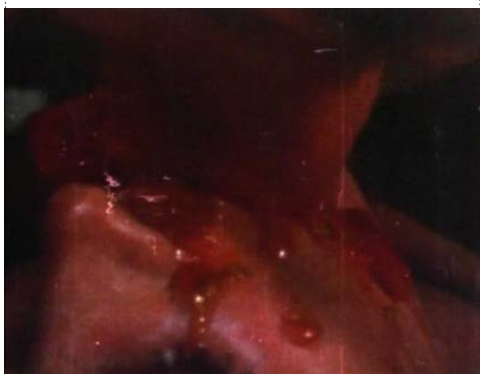
48+ : Hoffenreich 17, négatif I, pose 5/12



49+ : Hoffenreich 18, négatif I, pose 6/12



50+ : Kren 5, plan 5, 23 images



51+ : Kren 6, plan 6, 71 images



52+ : Hoffenreich 19, négatif III, pose 1/12



53+ : Hoffenreich 20, négatif III, pose 2/12



54+ : Hoffenreich 21, négatif III, pose 3/12



55 : Kren 7, plan 7, 16 images



56+ : Hoffenreich 22, négatif III, pose 4/12



57 : Kren 1, plan II, 12 images



58 : Hoffenreich 23, négatif III, pose 5/12



59+ : Hoffenreich 24, négatif III, pose 6/12



60 : Hoffenreich 25, négatif III, pose 7/12*



61 : Kren 9, plan 9, 13 images



62 : Kren 10, plan 10, 8 images



63 : Hoffenreich 26, négatif III, pose 8/12*



64+ : Hoffenreich 27, négatif III, pose 9/12*



65+ : Hoffenreich 28, négatif III, pose 10/12*



66 : Hoffenreich 29, négatif III, pose 11/12*



67+ : Hoffenreich 30, négatif III, pose 12/12*



68 : Hoffenreich 31, négatif IV, pose 1/12*



69+ : Hoffenreich 32, négatif IV, pose 2/12*



70 : Hoffenreich 33, négatif IV, pose 3/12*



71 : Hoffenreich 34, négatif IV, pose 4/12*



72 : Hoffenreich 35, négatif IV, pose 5/12*



73+ : Hoffenreich 36, négatif I,V pose 6/12*



74+ : Hoffenreich 37, négatif IV, pose 7/12



75+ : Hoffenreich 38, négatif IV, pose 8/12



76 : Kren 11, plan 11, 5 images



77 : Hoffenreich 39, négatif IV, pose 9/12



78+ : Hoffenreich 40, négatif IV, pose 10/12



79+ : Hoffenreich 41, négatif IV, pose 11/12



80 : Kren 12, plan 12, 124 images



81+ : Hoffenreich 42, négatif I,V pose 12/12



82 : Hoffenreich 43, négatif V, pose 1/12



83+ : Hoffenreich 44, négatif V, pose 2/12



84 : Hoffenreich 45, négatif V, pose 3/12



85+ : Hoffenreich 46, négatif V, pose 4/12



86+ : Hoffenreich 47, négatif V, pose 5/12



87+ : Hoffenreich 48, négatif V, pose 6/12



88+ : Kren 13, plan 13, 185 images



89 : Hoffenreich 49, négatif V, pose 7/12



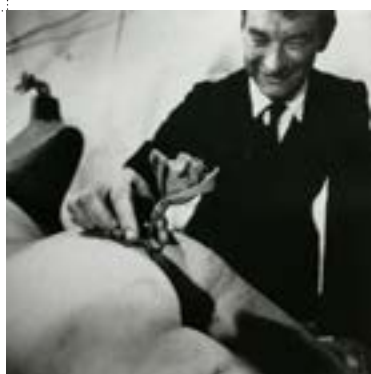
90 : Hoffenreich 50, négatif V, pose 8/12



91 : Hoffenreich 51, négatif V, pose 9/12



92+ : Hoffenreich 52, négatif V, pose 10/12



93 : Hoffenreich 53, négatif V, pose 11/12



94+ : Kren 14, plan 14, 21 images



95+ : Hoffenreich 54, négatif V, pose 12/12



96 : Kren 15, plan 15, 24 images



97 : Kren 16, plan 16, 8 images



98+ : Hoffenreich 55, négatif VI, pose 1/12



99+ : Kren 17, plan 17, 44 images



100 : Hoffenreich 56, négatif VI, pose 2/12



101+ : Hoffenreich 57, négatif VI, pose 3/12



102 : Kren 18, plan 18, 1 image



103 : Hoffenreich 58, négatif VI, pose 4/12



104+ : Kren 19, plan 19, 73 images



105+ : Hoffenreich 59, négatif VI, pose 5/12



106+ : Hoffenreich 60, négatif VI, pose 6/12



107+ : Kren 20, plan 20, 158 images



108 : Hoffenreich 61, négatif VI, pose 7/12



109+ : Kren 21, plan 21, 150 images



110+ : Hoffenreich 62, négatif VI, pose 8/12



111+ : Hoffenreich 63, négatif VI, pose 9/12



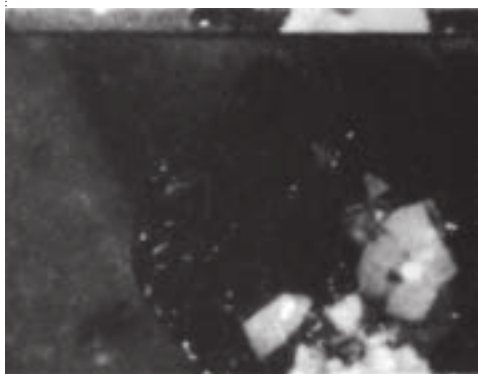
112+ : Kren 22, plan 22, 140 images



113 : Khasaq 28, négatif II, pose 1/10



114+ : Khasaq 29, négatif II, pose 2/10



115 : Kren 23, plan 23, aucune image



116 : Hoffenreich 64, négatif VI, pose 10/12



117 : Kren 24, plan 24, 78 image



118+ : Hoffenreich 65, négatif VI, pose 11/12



119+ : Hoffenreich 66, négatif VI, pose 12/12



120+ : Kren 25, plan 25, 168 images



121 : Khasaq 30, négatif II, pose 3/10



122 : Khasaq 31, négatif II, pose 4/10



123+ : Kren 26, plan 26, 100 images



124 : Khasaq 32, négatif II, pose 5/27



125+ : Khasaq 33, négatif II, pose 6/27



126+ : Hoffenreich 67, négatif VII, pose 1/12



127+ : Kren 27, plan 27, 193 images



128+ : Hoffenreich 68, négatif VII, pose 2/12



129 : Khasaq 34, négatif II, pose 7/10



130+ : Khasaq 35, négatif II, pose 8/10



131+ : Kren 28, plan 28, 32 images



132 : Khasaq 36, négatif II, pose 9/10



133+ : Hoffenreich 69, négatif VII, pose 3/12



134+ : Khasaq 37, négatif II, pose 10/10



135 : Kren 29, plan 29, 29 images



136 : Hoffenreich 70, négatif VII, pose 4/12



137 : Khasaq 38, négatif III, pose 1/10



138 : Khasaq 39, négatif III, pose 2/10



139+ : Kren 30, plan 30, 30 images



140 : Hoffenreich 71, négatif VII, pose 5/12



141 : Hoffenreich 72, négatif VII, pose 6/12



142 : Khasaq 40, négatif III, pose 3/10



143 : Khasaq 41, négatif III, pose 4/10



144 : Khasaq 42, négatif III, pose 5/10



145+ : Khasaq 43, négatif III, pose 6/10



146 : Kren 31, plan 31, 30 images



147 : Kren 32, plan 32, aucune image



148+ : Hoffenreich 73, négatif VII, pose 7/12



149+ : Khasaq 44, négatif III, pose 7/10



150 : Khasaq 45, négatif III, pose 8/10



151 : Khasaq 46, négatif III, pose 9/10



152 : Khasaq 47, négatif III, pose 10/10



153+ : Hoffenreich 74, négatif VII, pose 8/12



154+ : Kren 33, plan 33, 29 images



155+ : Hoffenreich 75, négatif VII, pose 9/12



156 : Khasaq 48, négatif IV, pose 1/10



157+ : Khasaq 49, négatif IV, pose 2/10



158+ : Kren 34, plan 34, 29 images



159+ : Khasaq 50, négatif IV, pose 3/10



160 : Khasaq 51, négatif IV, pose 4/10



161+ : Khasaq 52, négatif IV, pose 5/10



162 : Hoffenreich 76, négatif VII, pose 10/12



163 : Hoffenreich 77, négatif VII, pose 11/12



164 : Khasaq 53, négatif IV, pose 6/10



165+ : Khasaq 54, négatif IV, pose 7/10



166 : Khasaq 55, négatif IV, pose 8/10



167+ : Hoffenreich 78, négatif I, pose 7/12



168+ : Khasaq 56, négatif IV, pose 9/10



169 : Khasaq 57, négatif IV, pose 10/10



170 : Hoffenreich 79, négatif I, pose 1/12



171+ : Khasaq 58, négatif V, pose 1/10



172 : Khasaq 59, négatif V, pose 2/10



173 : Khasaq 60, négatif V, pose 3/10



174 : Hoffenreich 80, négatif I, pose 9/12



175+ : Hoffenreich 81, négatif I, pose 10/12



176+ : Khasaq 61, négatif V, pose 4/10



177 : Kren 35, plan 35, aucune image



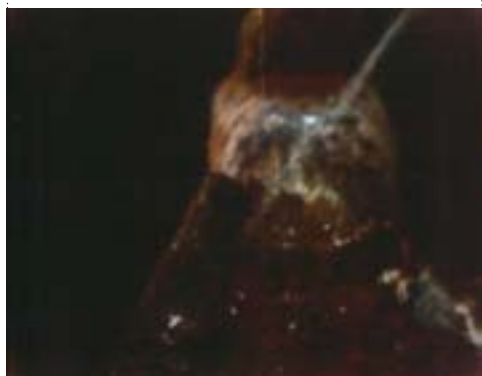
178+ : Hoffenreich 82, négatif VII, pose 12/12



179 : Khasaq 62, négatif V, pose 5/10



180+ : Hoffenreich 83, négatif VIII, pose 1/12



181 : Kren 36, plan 36, 128 images



182 : Khasaq 63, négatif V, pose 6/10



183+ : Hoffenreich 84, négatif VIII, pose 2/12



184 : Hoffenreich 85, négatif VIII, pose 3/12



185 : Hoffenreich 86, négatif VIII, pose 4/12



186 : Khasaq 64, négatif V, pose 7/10



187 : Khasaq 65, négatif V, pose 8/10



188 : Khasaq 66, négatif V, pose 9/10



189+ : Kren 37, plan 37, 188 images



190 : Kren 38, plan 38, 177 images



191+ : Khasaq 67, négatif V, pose 10/10



192+ : Hoffenreich 87, négatif VIII, pose 5/12



193+ : Khasaq 68, négatif VI, pose 1/10



194+ : Hoffenreich 88, négatif VIII, pose 6/12



195+ : Kren 39, plan 39, 167 images



196 : Khasaq 69, négatif VI, pose 2/10



197 : Khasaq 70, négatif VI, pose 3/10



198 : Khasaq 71, négatif VI, pose 4/10



199 : Hoffenreich 89, négatif VIII, pose 7/12



200 : Khasaq 72, négatif VI, pose 5/10



201 : Hoffenreich 90, négatif VIII, pose 8/12



202 : Hoffenreich 91, négatif VIII, pose 9/12



203+ : Hoffenreich 92, négatif VIII, pose 10/12



204+ : Khasaq 73, négatif VI, pose 6/10



205+ : Khasaq 74, négatif VI, pose 7/10



206 : Hoffenreich 93, négatif VIII, pose 11/12



207 : Khasaq 75, négatif VI, pose 8/10



208+ : Hoffenreich 94, négatif VIII, pose 12/12



209 : Khasaq 76, négatif VI, pose 9/10



210 : Khasaq 77, négatif VI, pose 10/10



211 : Khasaq 78, négatif VII, pose 1/10



212+ : Khasaq 79, négatif VII, pose 2/10



213+ : Khasaq 80, négatif VII, pose 3/10



214 : Kren 40, plan 40, 3 images



215 : Khasaq 81, négatif VII, pose 4/10



216+ : Khasaq 82, négatif VII, pose 5/10



217+ : Khasaq 83, négatif VII, pose 6/10



218 : Khasaq 84, négatif VII, pose 7/10



219+ : Kren 41, plan 41, 37 images



220+ : Kren 42, plan 42, 69 images



221 : Kren 43, plan 43, 24 images



222 : Hoffenreich 95, négatif IX, pose 1/12*



223 : Khasaq 85, négatif VII, pose 8/10



224+ : Khasaq 86, négatif VII, pose 9/10



225 : Kren 44, plan 44, 34 images



226 : Khasaq 87, négatif VII, pose 10/10



227+ : Hoffenreich 96, négatif IX, pose 2/12*



228+ : Hoffenreich 97, négatif IX, pose 3/12*



229 : Hoffenreich 98, négatif IX, pose 4/12*



230+ : Hoffenreich 99, négatif IX, pose 5/12*



231+ : Khasaq 88, négatif VIII, pose 1/10



232 : Khasaq 89, négatif VIII, pose 2/10



233+ : Hoffenreich 100, négatif IX, pose 6/12*



234+ : Kren 45, plan 45, 655 images



235 : Hoffenreich 101, négatif IX, pose 7/12



236 : Khasaq 90, négatif VIII, pose 3/10



237+ : Khasaq 91, négatif VIII, pose 4/27



238 : Khasaq 92, négatif VIII, pose 5/10



239+ : Khasaq 93, négatif VIII, pose 6/10



240 : Khasaq 94, négatif VIII, pose 7/10



241 : Khasaq 95, négatif VIII, pose 8/10



242+ : Khasaq 96, négatif VIII, pose 9/10



243+ : Hoffenreich 102, négatif IX, pose 8/12



244 : Hoffenreich 103, négatif IX, pose 9/12



245+ : Khasaq 97, négatif VIII, pose 10/10



246+ : Hoffenreich 104, négatif IX, pose 10/12



247 : Kren 46, plan 46, aucune image



248+ : Kren 47, plan 47, 138 images



249+ : Khasaq 98, négatif IX, pose 1/10



250 : Khasaq 99, négatif IX, pose 2/10



251+ : Hoffenreich 105, négatif IX, pose 11/12



252+ : Hoffenreich 106, négatif IX, pose 12/12



253+ : Khasaq 100, négatif IX, pose 3/10



254+ : Kren 48, plan 48, 50 images



255+ : Kren 49, plan 49, 18 images



256 : Khasaq 101, négatif IX, pose 4/10



257 : Kren 50, plan 50, 23 images



258+ : Khasaq 102, négatif IX, pose 5/10



259+ : Khasaq 103, négatif IX, pose 6/10



260 : Hoffenreich 107, négatif X, pose 1/12



261+ : Hoffenreich 108, négatif X, pose 2/12



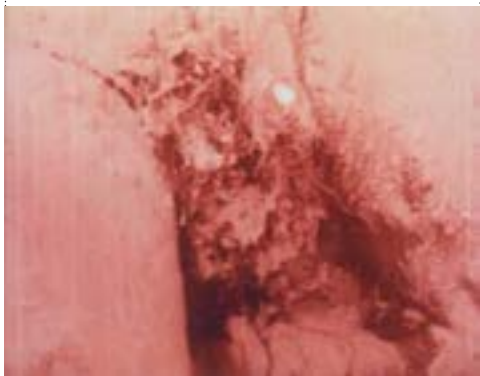
262+ : Hoffenreich 109, négatif X, pose 3/12



263 : Hoffenreich 110, négatif X, pose 4/12



264 : Hoffenreich 111, négatif X, pose 5/12



265 : Kren 51, plan 70, 47 images



266 : Kren 52, plan 69, 81 images



267+ : Khasaq 104, négatif IX, pose 9/10



268 : Khasaq 105, négatif IX, pose 10/10



269+ : Kren 53, plan 68, 81 images



270 : Kren 54, plan 67, 29 images



271+ : Kren 55, plan 66, 92 images



272+ : Hoffenreich 112, négatif X, pose 6/12



273 : Khasaq 106, négatif X, pose 1/10



274+ : Khasaq 107, négatif X, pose 2/10



275 : Khasaq 108, négatif X, pose 3/10



276+ : Kren 56, plan 65, 52 images



277 : Khasaq 109, négatif X, pose 4/10



278+ : Hoffenreich 113, négatif X, pose 7/12



279 : Hoffenreich 114, négatif X, pose 8/12



280+ : Hoffenreich 115, négatif X, pose 9/12



281 : Kren 57, plan 64, 51 images



282 : Khasaq 110, négatif X, pose 5/10



283+ : Kren 58, plan 63, 317 images



284+ : Hoffenreich 116, négatif X, pose 10/12



285+ : Khasaq 111, négatif X, pose 6/10



286 : Khasaq 112, négatif X, pose 7/10



287+ : Hoffenreich 117, négatif X, pose 11/12



288 : Khasaq 113, négatif X, pose 8/10



289+ : Khasaq 114, négatif X, pose 9/10



290 : Hoffenreich 118, négatif X, pose 12/12



291 : Kren 59, plan 62, 21 images



292 : Kren 60, plan 61, 105 images



293 : Khasaq 115, négatif X, pose 10/10



294+ : Kren 61, plan 60, 158 images



295 : Hoffenreich 119, négatif I, pose 11/12



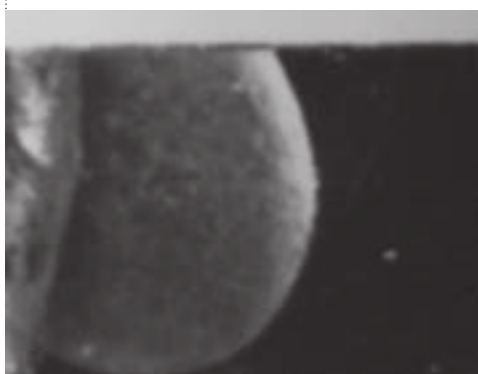
296 : Kren 62, plan 59, 13 images



297 : Kren 63, plan 58, 38 images



298 : Kren 64, plan 57, aucune image



299 : Kren 65, plan 56, aucune image



300 : Kren 66, plan 55, 18 images



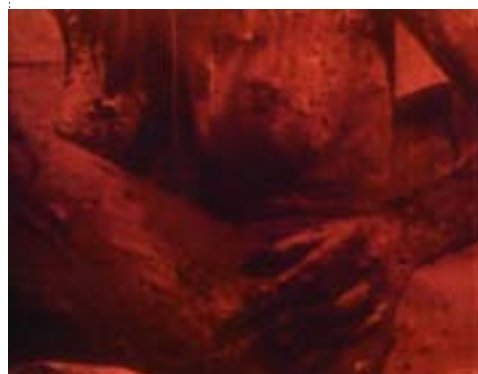
301 : Kren 66, plan 54, 32 images



302 : Khasaq 116, négatif XI, pose 1/9



303 : Khasaq 117, négatif XI, pose 2/9



304 : Kren 67, plan 82, 11 images



305 : Hoffenreich 120, négatif I, pose 12/12



306 : Khasaq 118, négatif XI, pose 3/9



307 : Khasaq 119, négatif XI, pose 4/9



308+ : Hoffenreich 121, négatif XI, pose 1/12



309+ : Khasaq 120, négatif XI, pose 5/9



310 : Khasaq 121, négatif XI, pose 6/9



311 : Hoffenreich 122, négatif XI, pose 2/12



312 : Khasaq 122, négatif XI, pose 7/9



313+ : Hoffenreich 123, négatif XI, pose 3/12



314 : Hoffenreich 124, négatif XI, pose 4/12



315+ : Khasaq 123, négatif XI, pose 8/9



316 : Hoffenreich 125, négatif XI, pose 5/12



317+ : Hoffenreich 126, négatif XI, pose 6/12



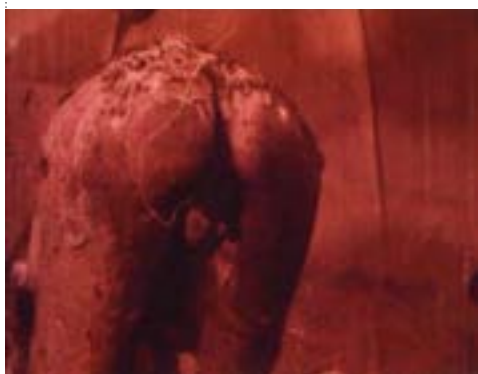
318+ : Khasaq 124, négatif XI, pose 9/9



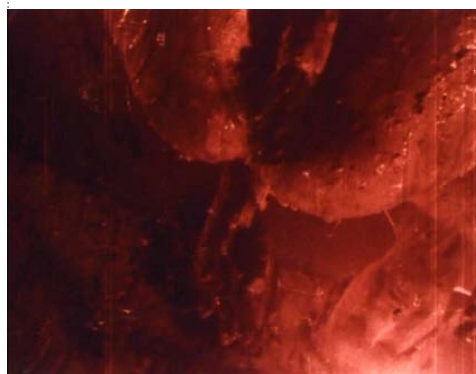
319 : Hoffenreich 127, négatif XI, pose 7/12



320 : Kren 68, plan 53, aucune image



321 : Kren 69, plan 52, 12 images



322+ : Kren 70, plan 51, 50 images



323+ : Hoffenreich 128, négatif XI, pose 8/12



324 : Kren 71, plan 81, 197 images



325 : Hoffenreich 129, négatif XI, pose 9/12



326+ : Khasaq 125, négatif XII, pose 1/10



327+ : Hoffenreich 130, négatif XI, pose 10/12



328 : Hoffenreich 131, négatif XI, pose 11/12



329 : Khasaq 126, négatif XII, pose 2/10



330+ : Kren 72, plan 80, 121 images



331 : Khasaq 127, négatif XII, pose 3/10



332 : Khasaq 128, négatif I, pose 4/10



333 : Khasaq 129, négatif XII, pose 5/10



334+ : Hoffenreich 132, négatif XI, pose 12/12



335 : Kren 73, plan 79, 82 images



336+ : Khasaq 130, négatif XII, pose 6/10



337 : Khasaq 131, négatif XII, pose 7/10



338+ : Hoffmanreich 133, négatif XII, pose 1/12



339 : Hoffmanreich 134, négatif XII, pose 2/12



340 : Hoffmanreich 135, négatif XII, pose 3/12



341 : Hoffmanreich 136, négatif XII, pose 4/12



342 : Khasaq 132, négatif XII, pose 8/10



343 : Khasaq 133, négatif XII, pose 9/10



344+ : Khasaq 134, négatif XII, pose 10/10



345 : Hoffenreich 137, négatif XII, pose 5/12



346+ : Hoffenreich 138, négatif XII, pose 6/12



347 : Hoffenreich 139, négatif XII, pose 7/12



348+ : Hoffenreich 140, négatif XII, pose 8/12



349 : Hoffenreich 141, négatif XII, pose 9/12



350 : Hoffenreich 142, négatif XII, pose 10/12



351 : Kren 74, plan 78, 79 images



352+ : Hoffenreich 143, négatif XII, pose 11/12



353 : Hoffenreich 144, négatif XII, pose 12/12



354 : Kren 75, plan 77, aucune image



355+ : Khasaq 135, négatif XIII, pose 1/10



356 : Kren 76, plan 76, aucune image



357 : Khasaq 136, négatif XIII, pose 2/10



358 : Khasaq 137, négatif XIII, pose 3/10



359+ : Khasaq 138, négatif XIII, pose 4/10



360 : Khasaq 139, négatif XIII, pose 5/10



361 : Kren 77, plan 75, aucune image



362 : Kren 78, plan 74, aucune image



363+ : Khasaq 140, négatif XIII, pose 6/10



364 : Kren 79, plan 73, aucune image



365 : Kren 80, plan 72, aucune image



366 : Hoffenreich 145, négatif XIII, pose 1/12



367 : Hoffenreich 146, négatif XIII, pose 2/12



368 : Khasaq 141, négatif XIII, pose 7/10



369 : Khasaq 142, négatif XIII, pose 8/10



370 : Khasaq 143, négatif XIII, pose 9/10



371 : Khasaq 144, négatif XIII, pose 10/10



372 : Khasaq 145, négatif XIV, pose 1/10



373 : Khasaq 146, négatif XIV, pose 2/5



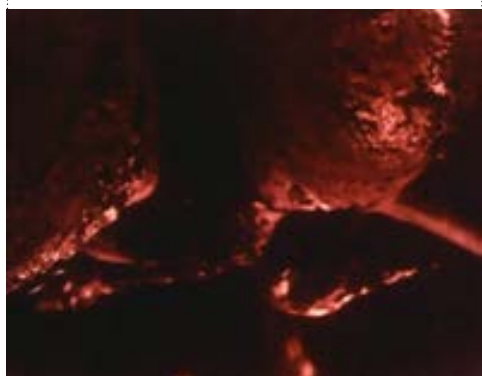
374 : Hoffenreich 147, négatif XIII, pose 13/12



375 : Hoffenreich 148, négatif XIII, pose 4/12



376+ : Hoffenreich 149, négatif XIII, pose 5/12



377+ : Kren 80, plan 71, 98 images



378 : Hoffenreich 150, négatif XIII, pose 6/12



379 : Hoffenreich 151, négatif XIII, pose 7/12



380 : Hoffenreich 152, négatif XIII, pose 8/12



381 : Hoffenreich 153, négatif XIII, pose 9/12



382 : Hoffenreich 154, négatif XIII, pose 10/12



383+ : Hoffenreich 155, négatif XIII, pose 11/12



384 : Khasaq 147, négatif XIV, pose 3/10



385+ : Khasaq 148, négatif XIV, pose 4/10



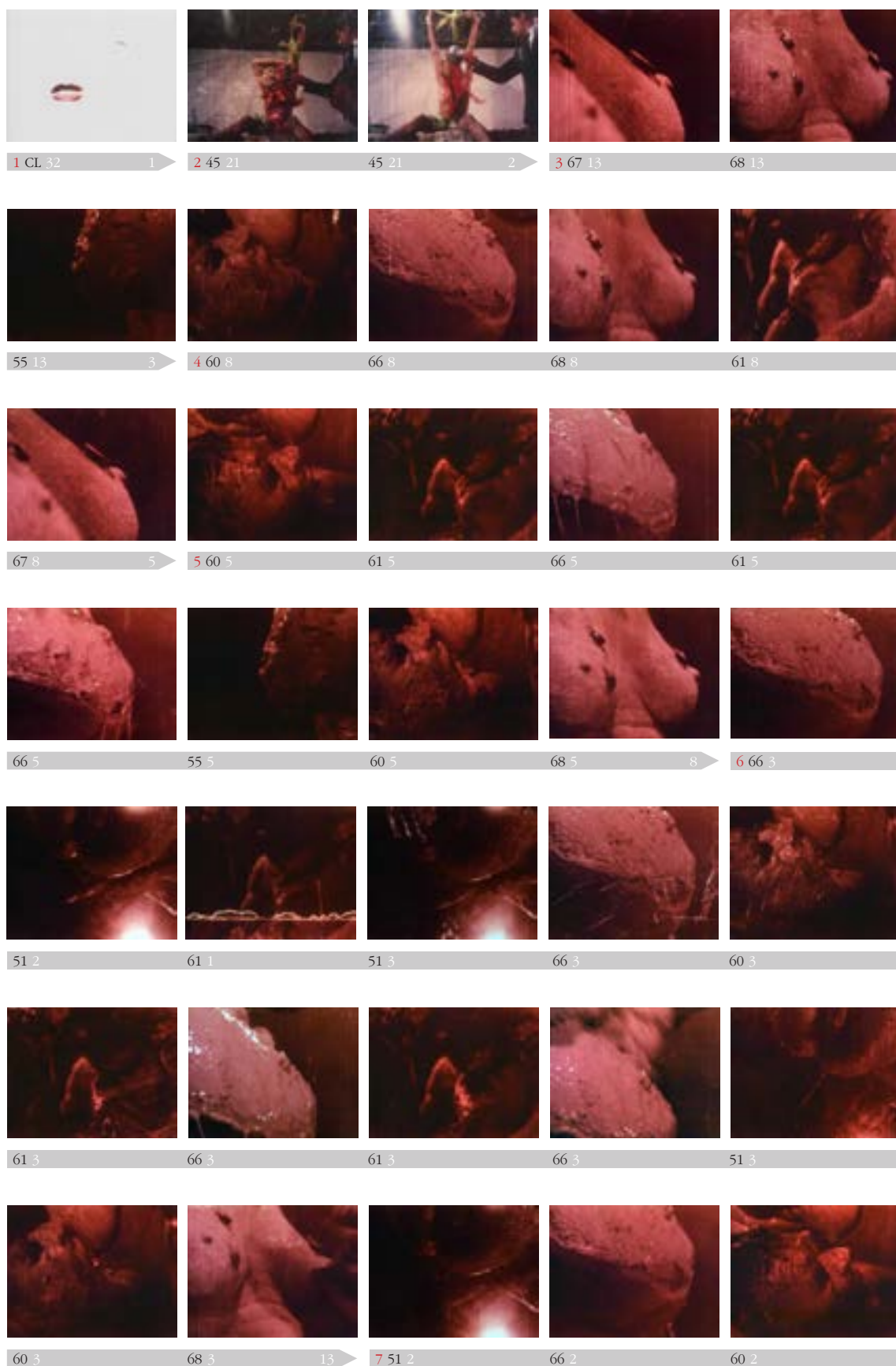
386 : Khasaq 149, négatif XIV, pose 5/10

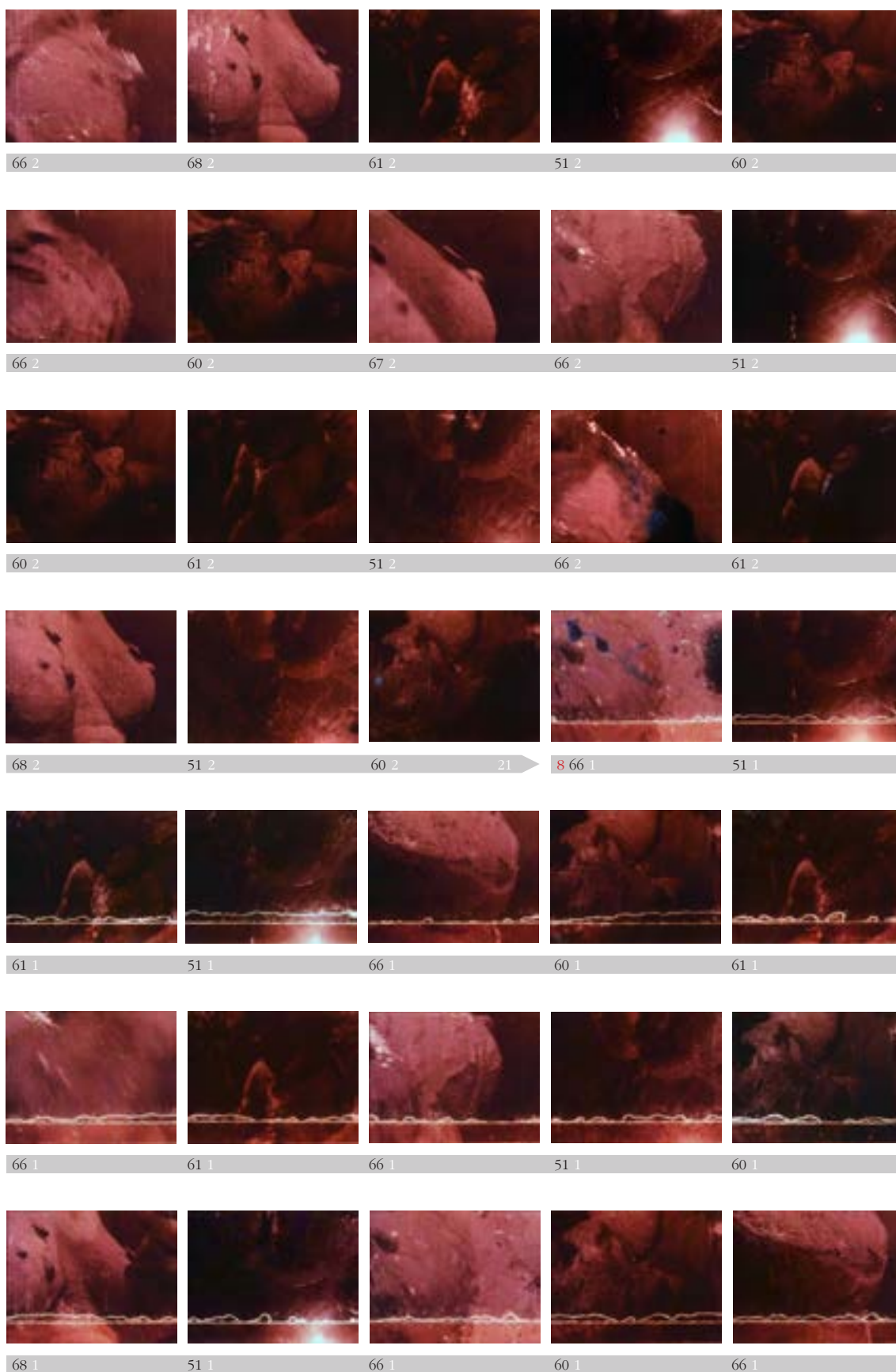
LE MONTAGE DU FILM DE KURT KREN

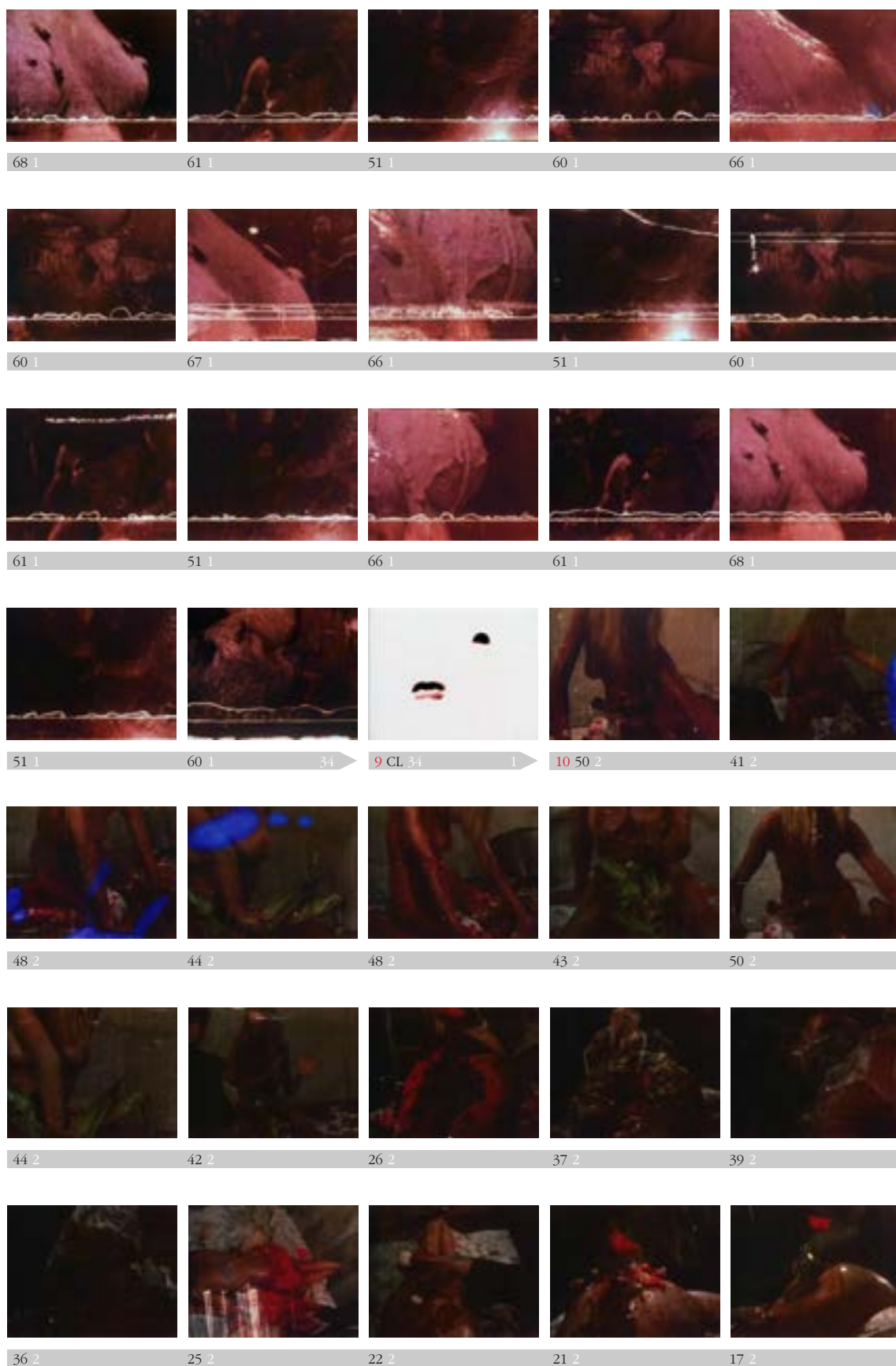
La recherche de la chronologie des gestes de Maman et Papa, telle qu'elle peut apparaître dans les photographies de Khasaq et d'Hoffenreich, a pris aussi appui sur les images du film de Kurt Kren : *6/64 Mama und Papa*. Il a fallu pour cela démonter entièrement les trois minutes cinquante-sept du film, image par image, en les redistribuant dans l'ordre du tournage. C'est ainsi qu'est apparu le mouvement propre à quelques gestes de l'action.

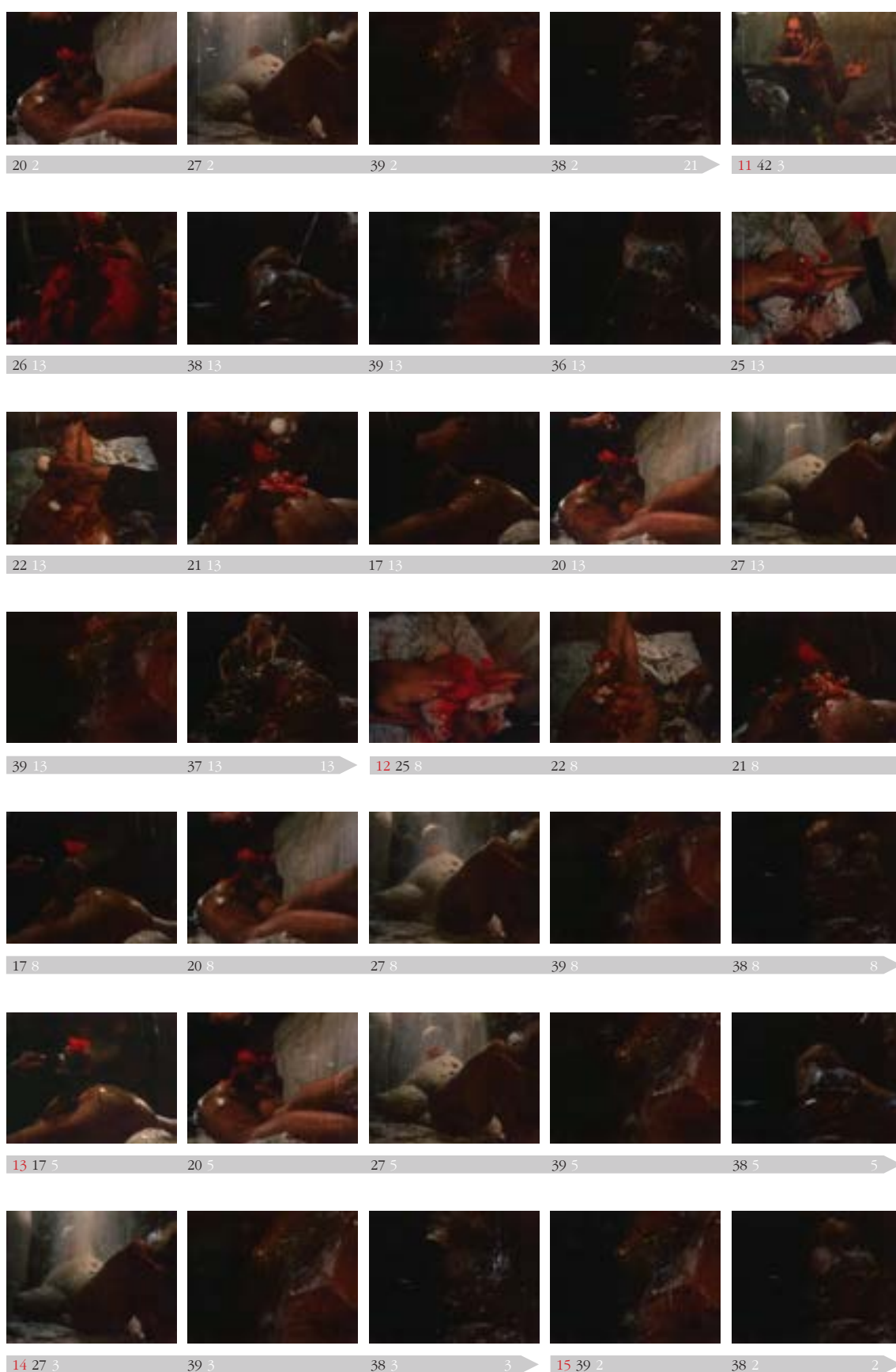
La présentation des séquences, ici, telles qu'elles sont montées dans l'ordre de la «partition» préalable du film (LIV, p.662), et telles qu'elles détruisent la chronologie du tournage, laisse apparaître la construction rythmée, répétitive, du montage.

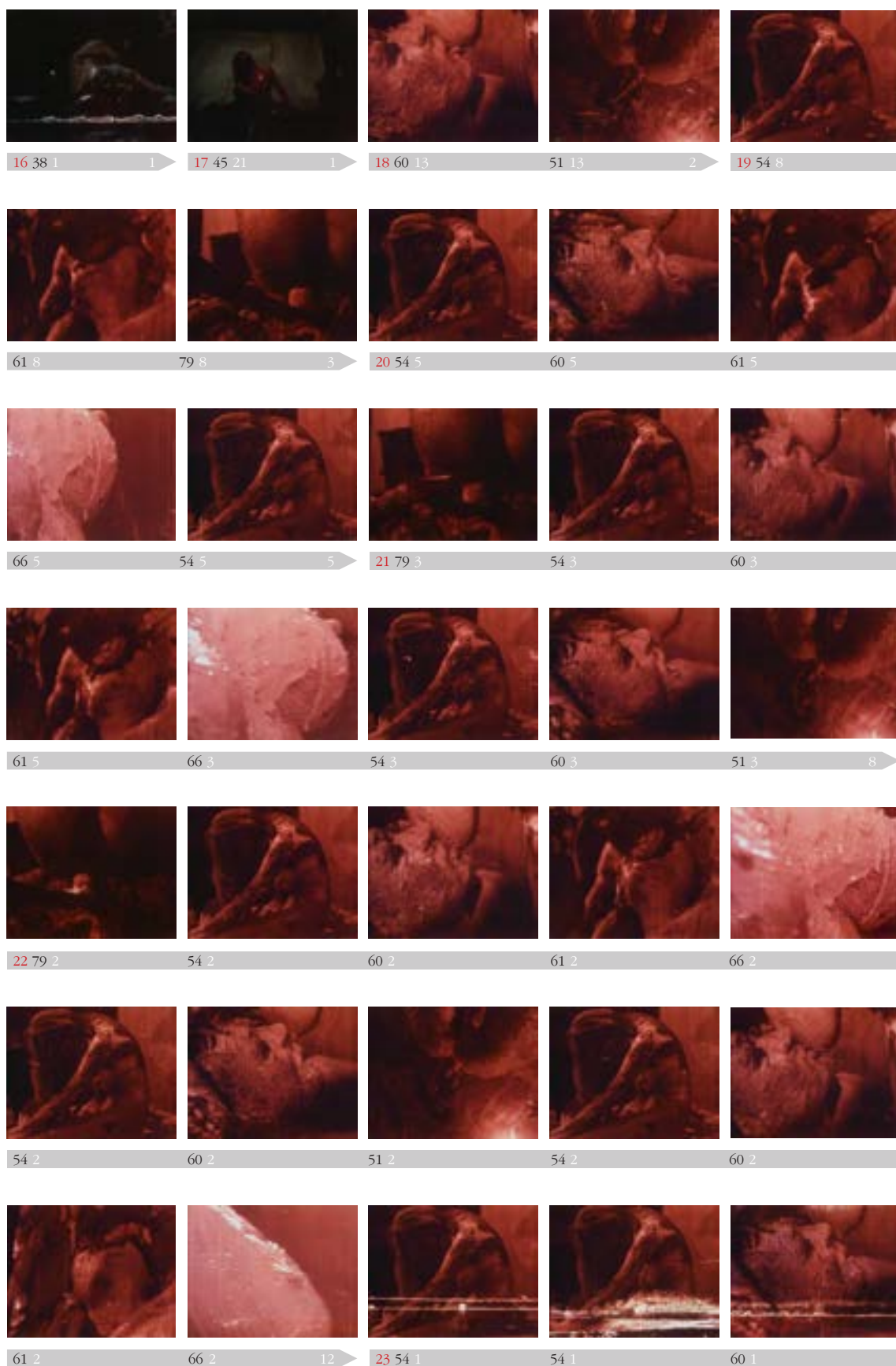
Le découpage d'un plan tourné en plusieurs courtes séquences, montées à la suite les unes des autres en les alternant, produit un mouvement évocateur d'aller-retour à l'intérieur du même geste. Cette alternance est aussi bien utilisée pour le numéro dans lequel Maman et Papa s'accouplent (séquences 85 à 87, 91), que dans la saynète de l'allaitement de leur progéniture (110 à 112). La rapidité de ces aller-retour fait ainsi «clignoter» le geste en lui ôtant une part de son *pathos*. Cet exemple nous indique que la méthode du montage de Kren se saisit de la *Materialaktion* pour la porter à une extrémité que le geste vivant ne pouvait atteindre.

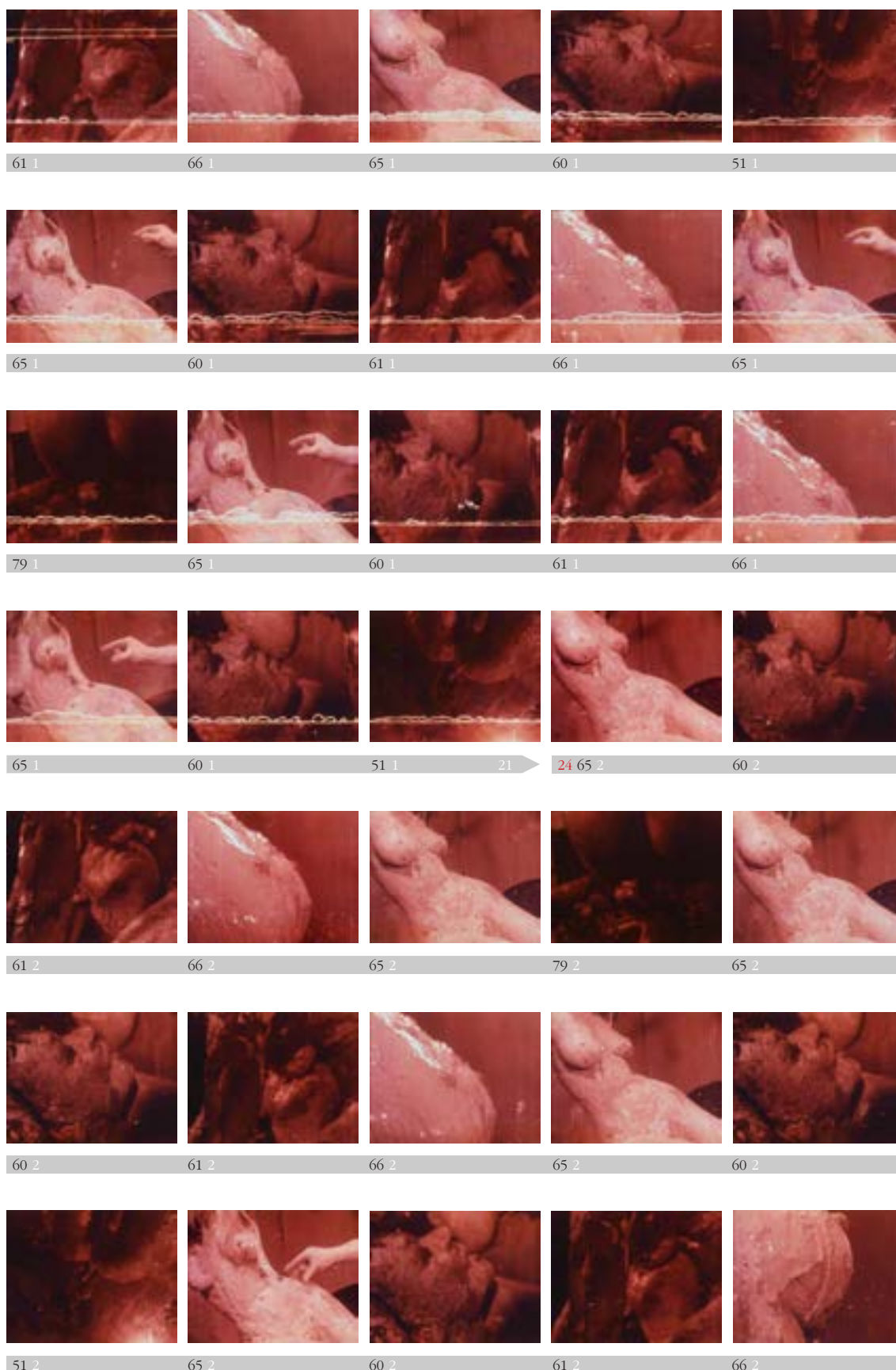


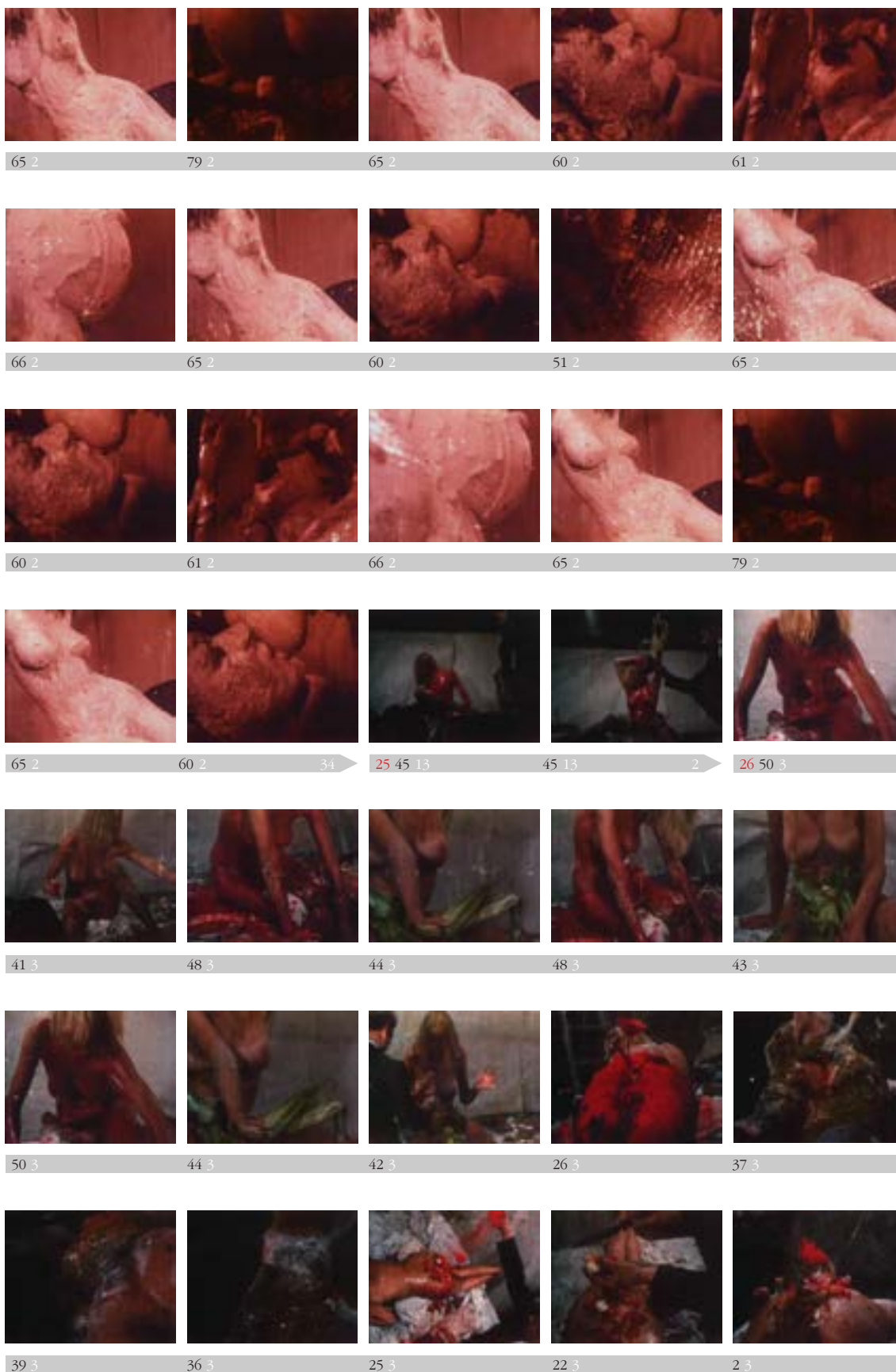


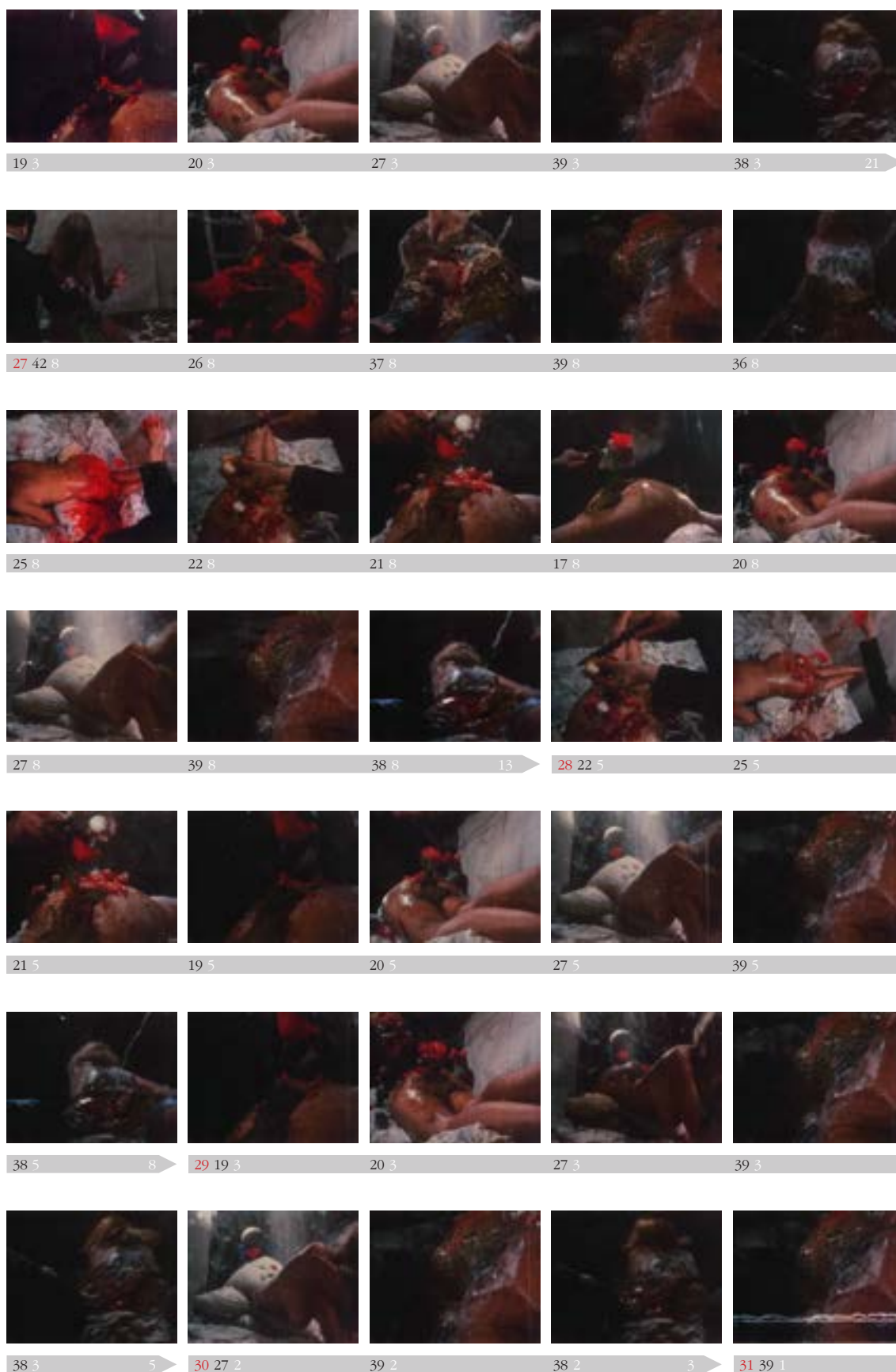


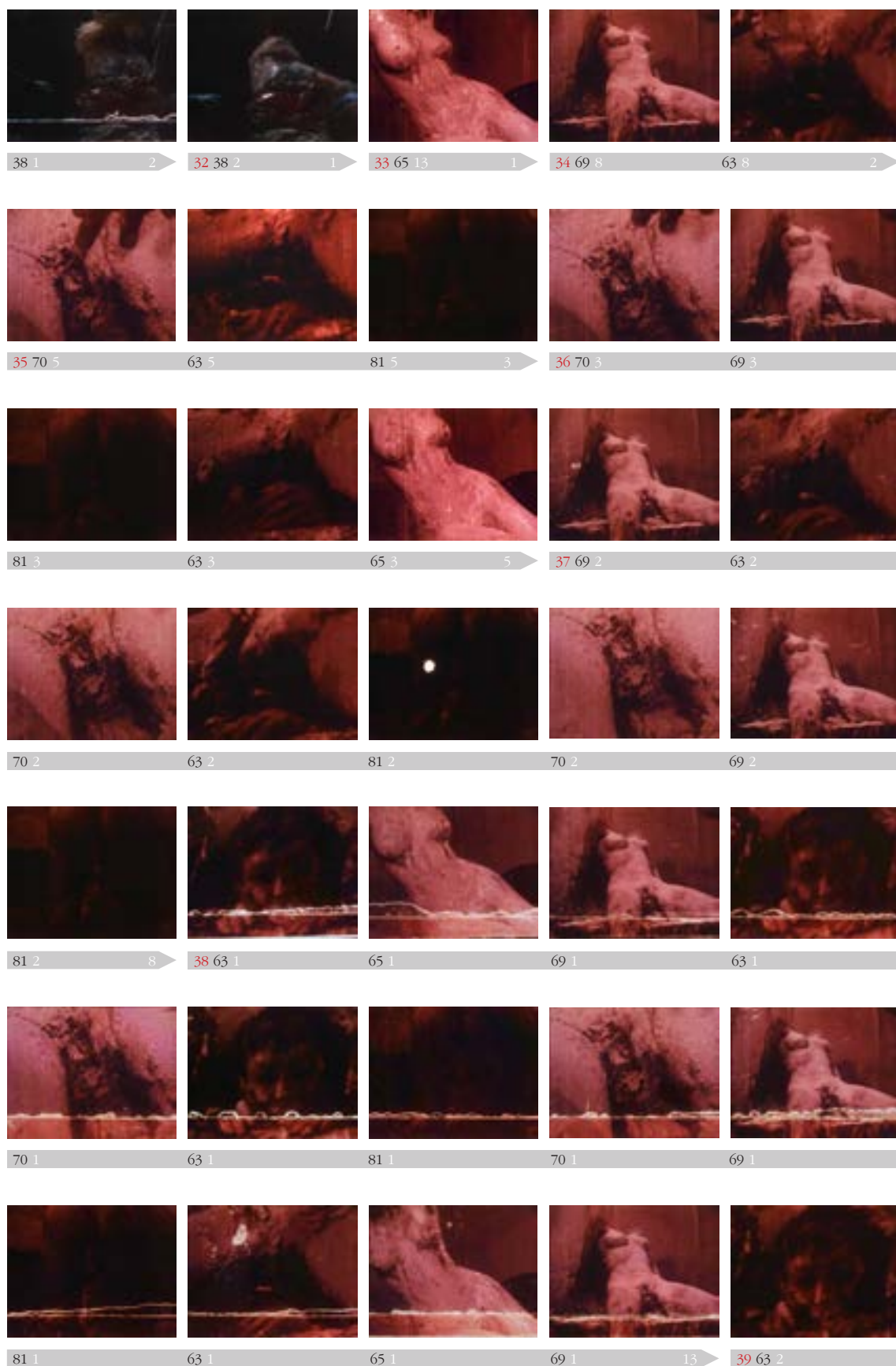


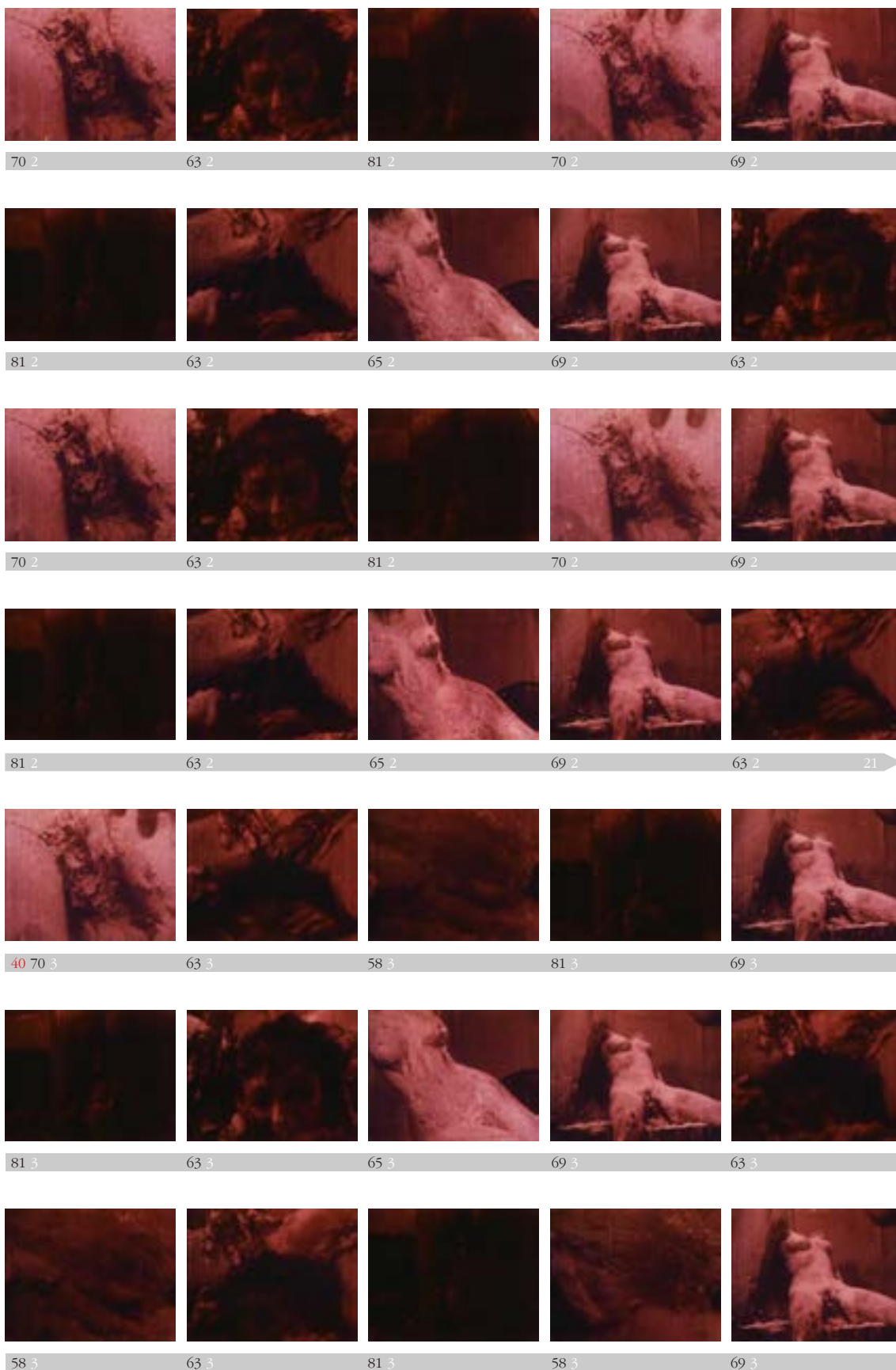


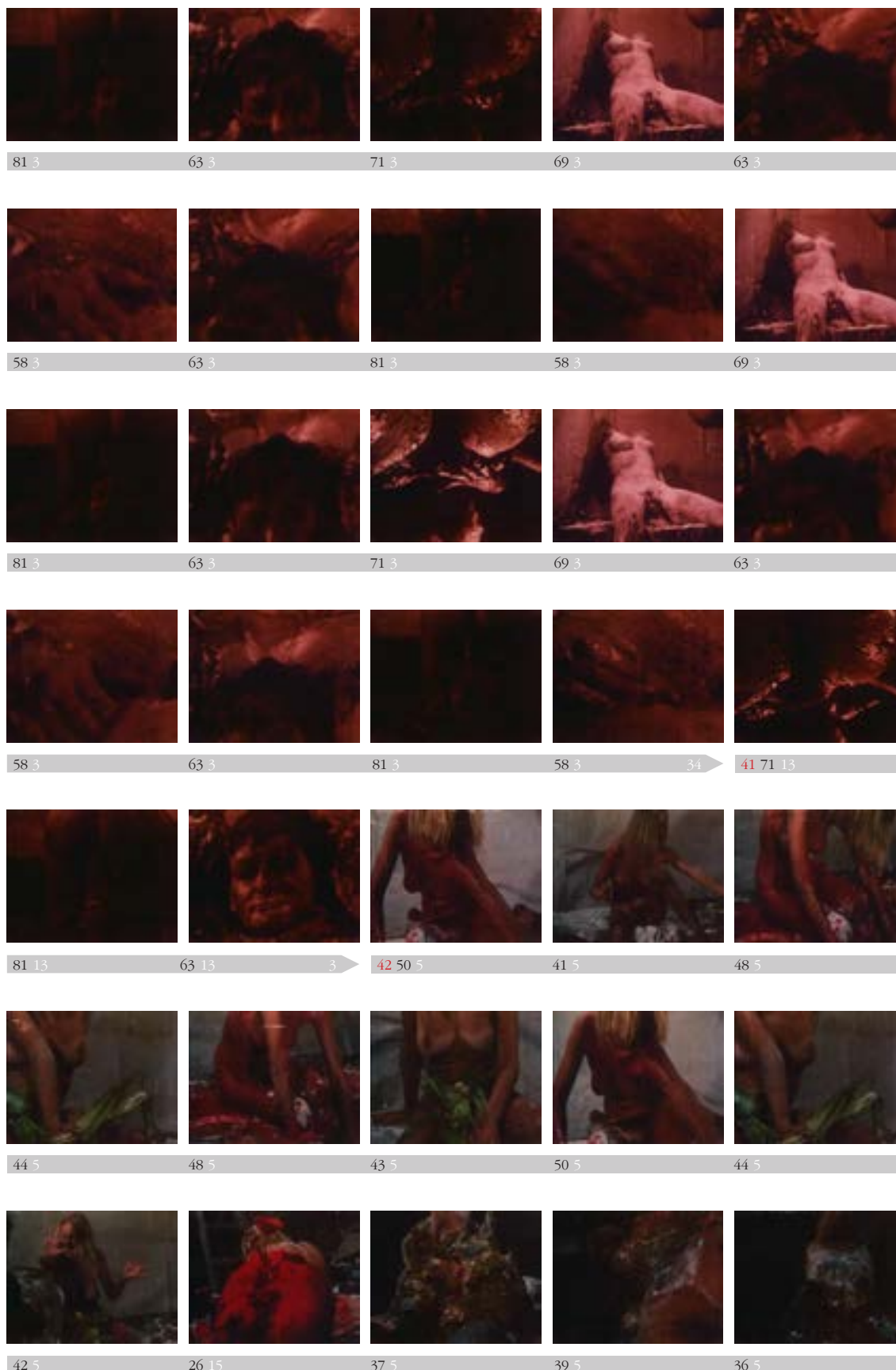


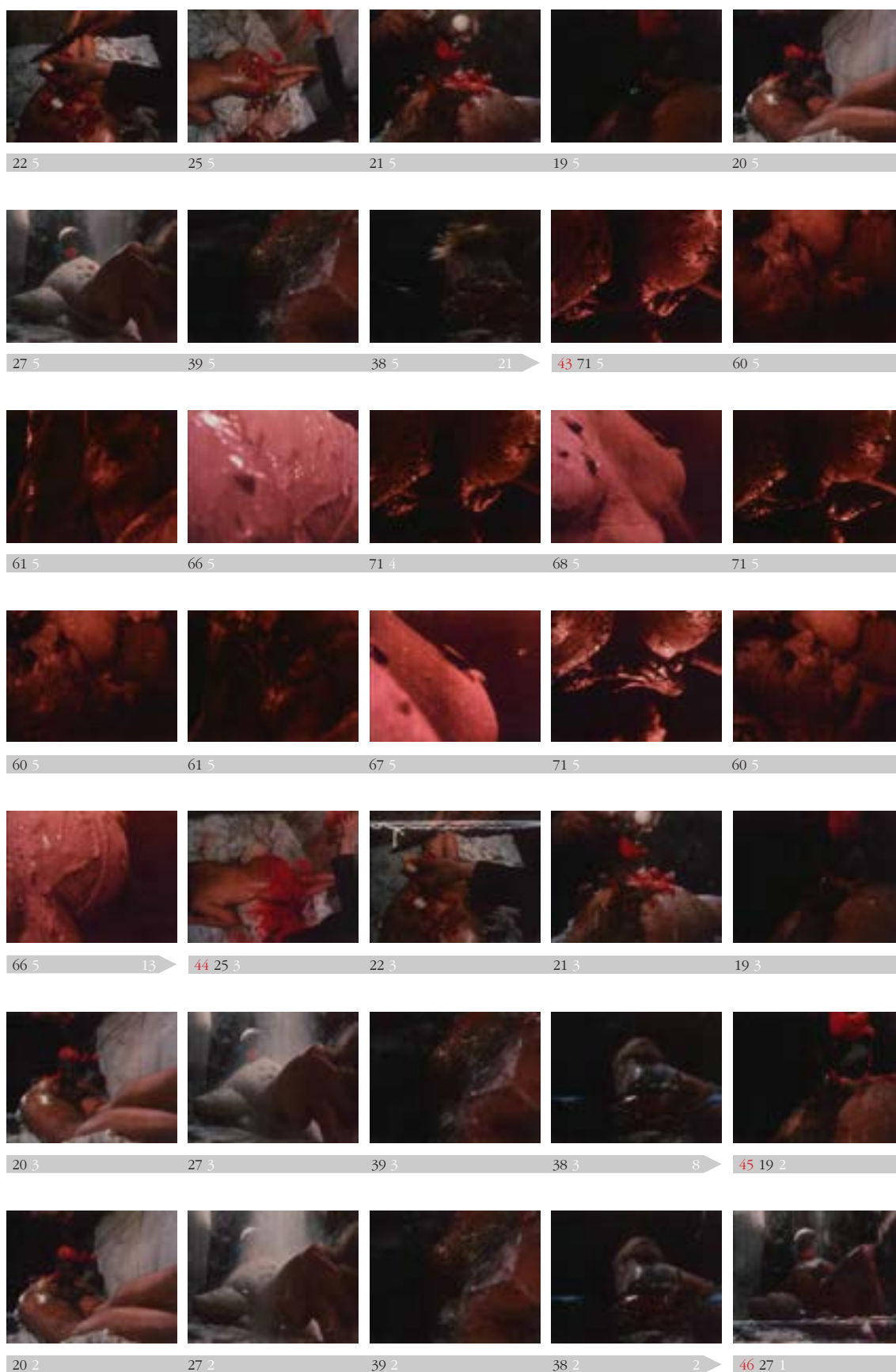


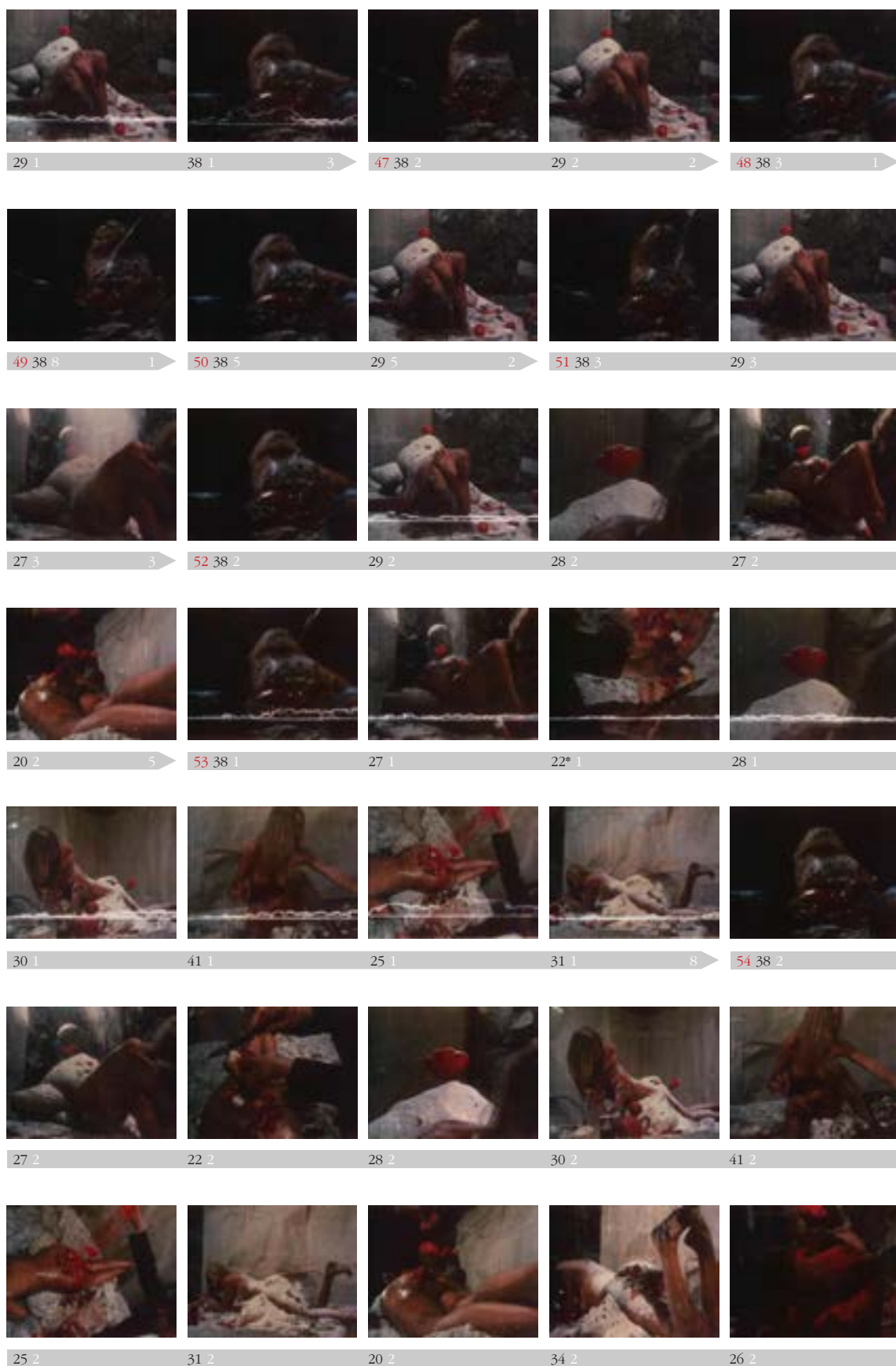


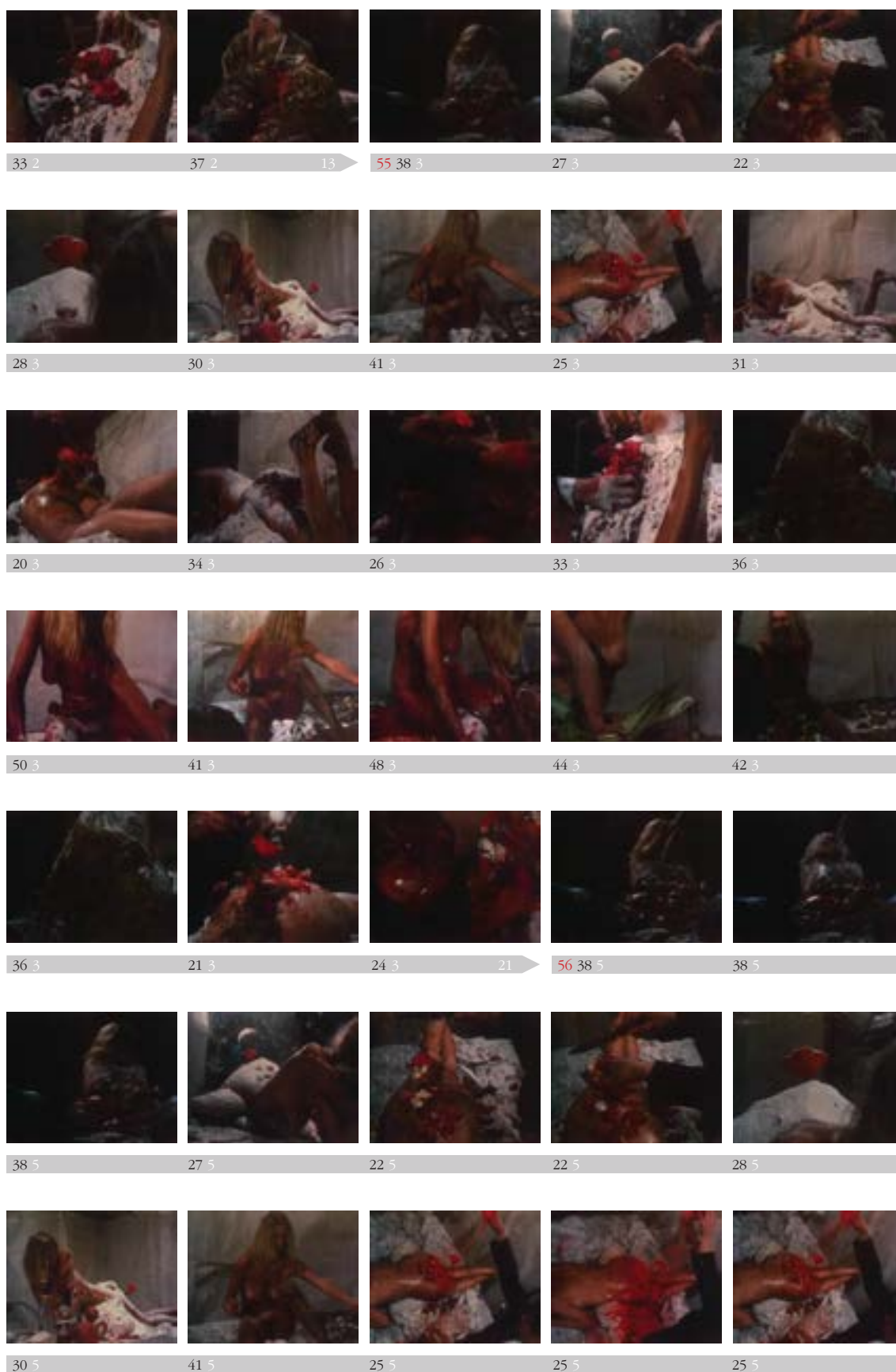


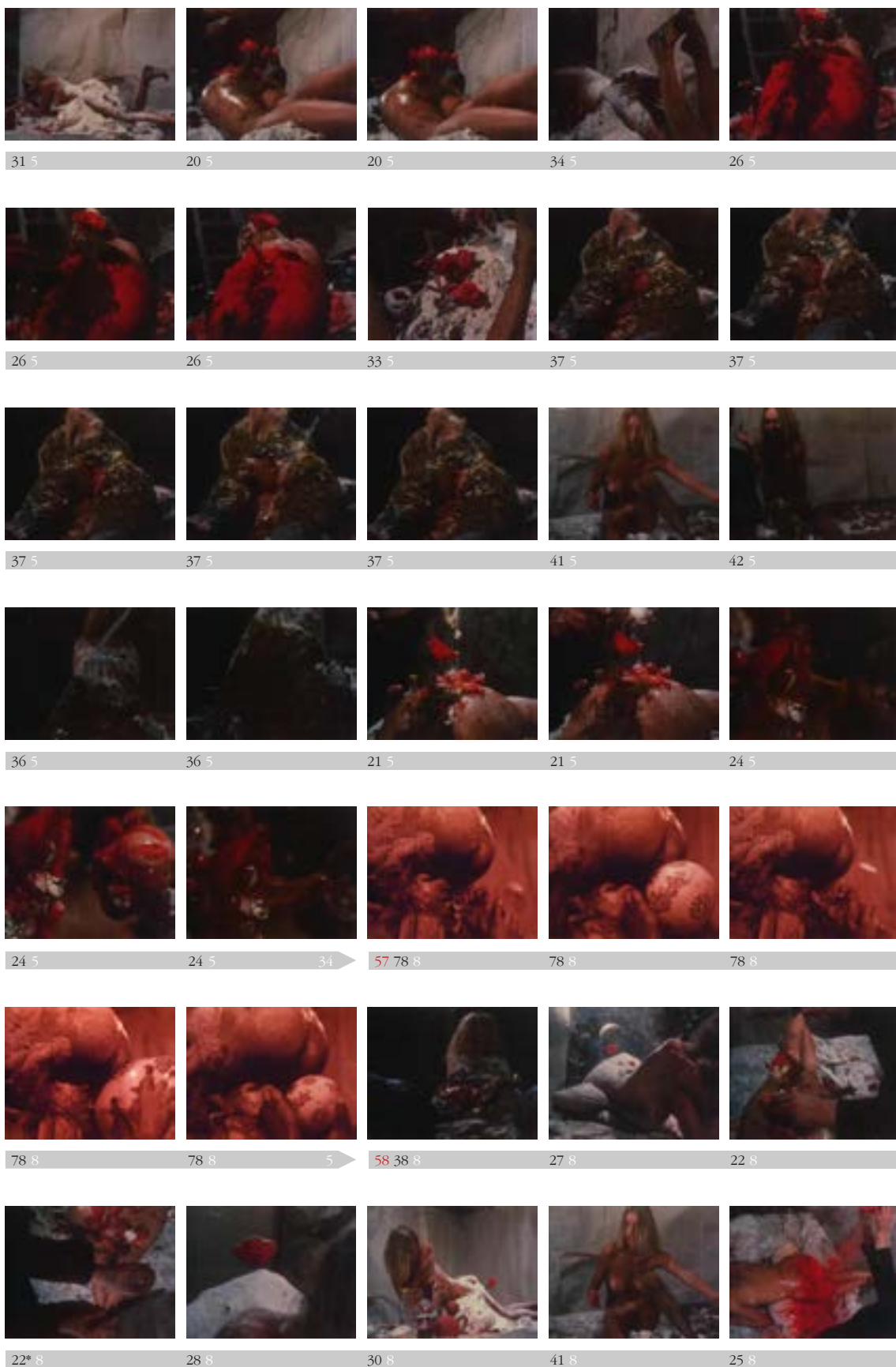


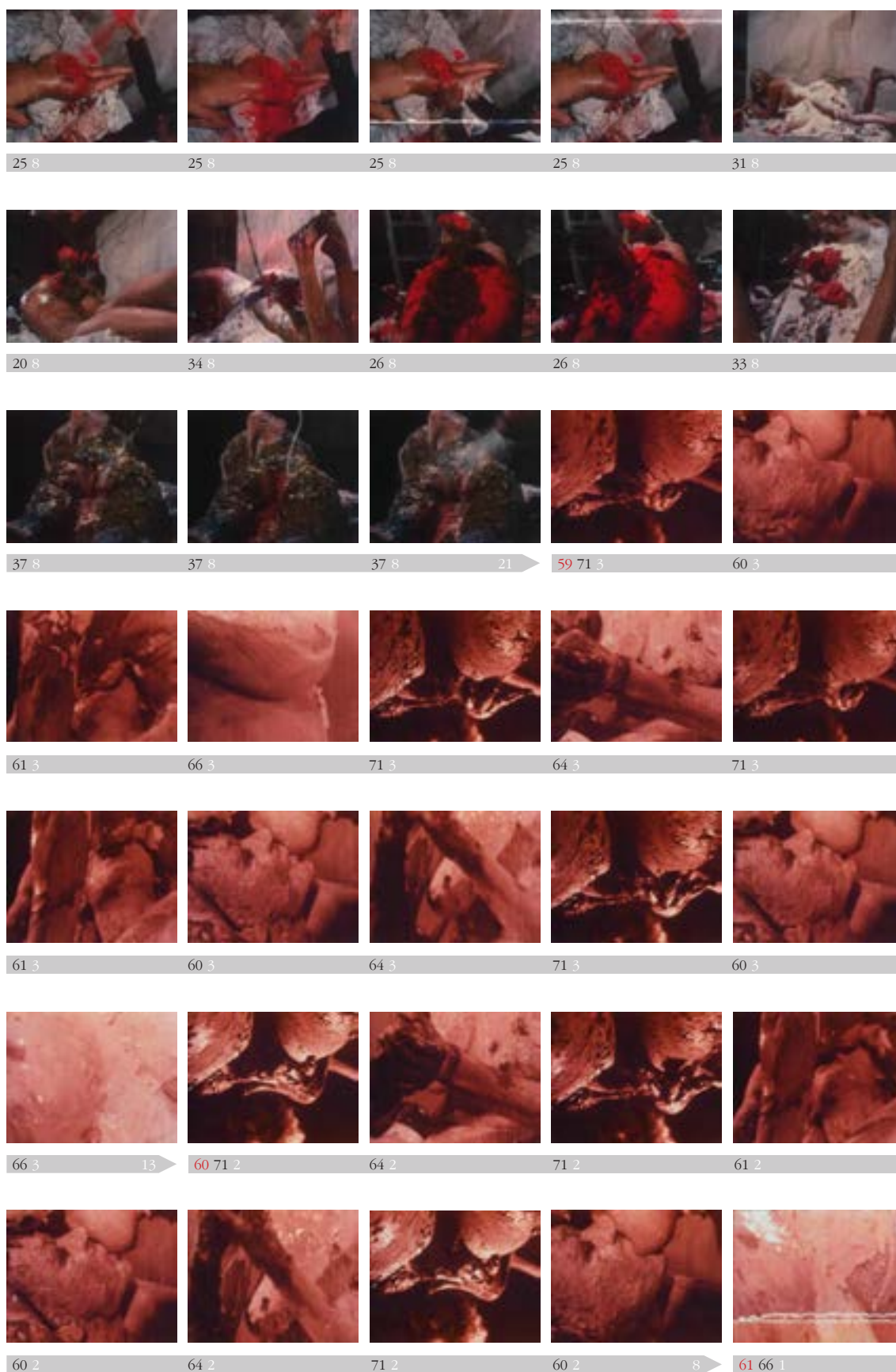


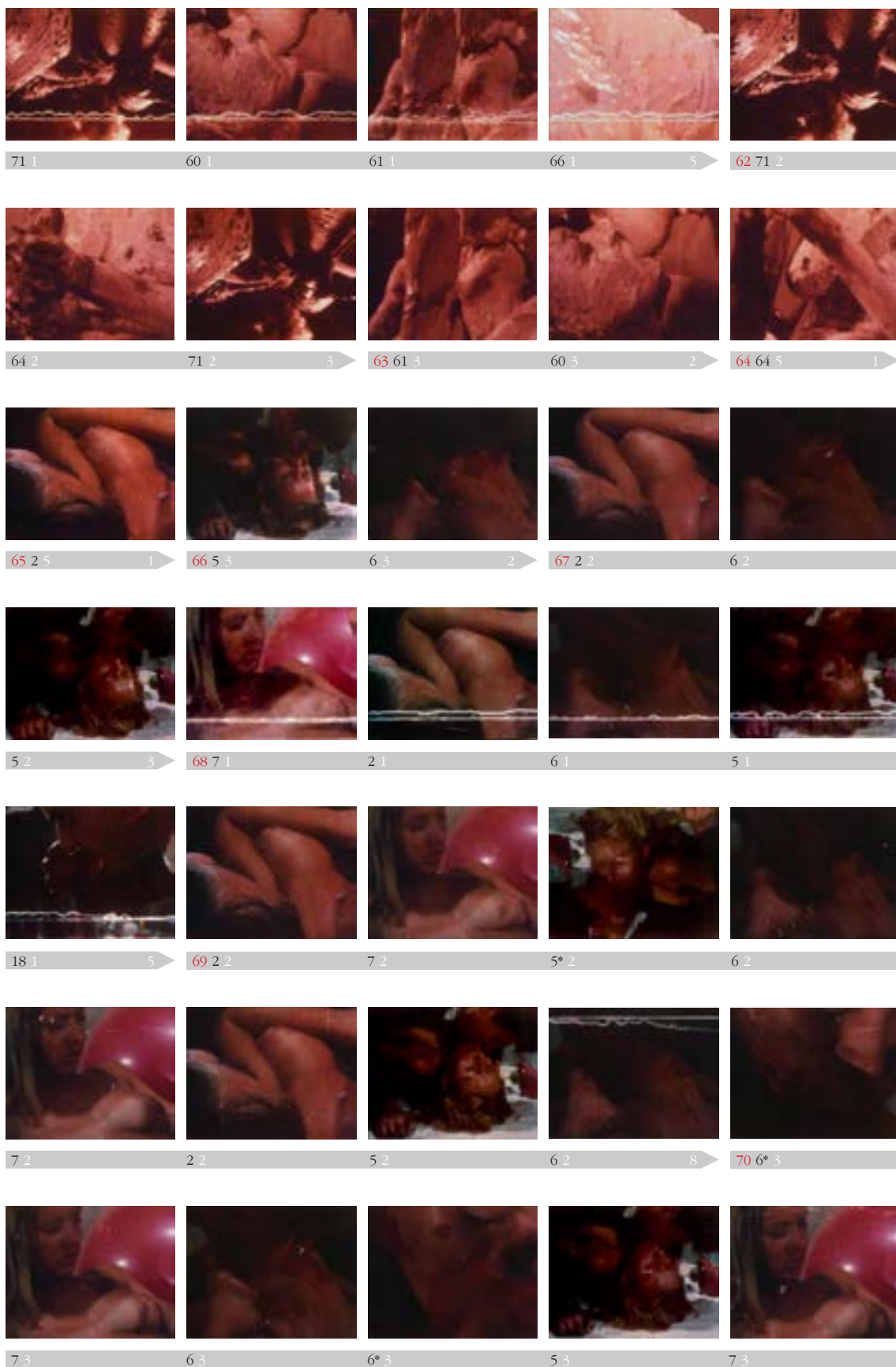


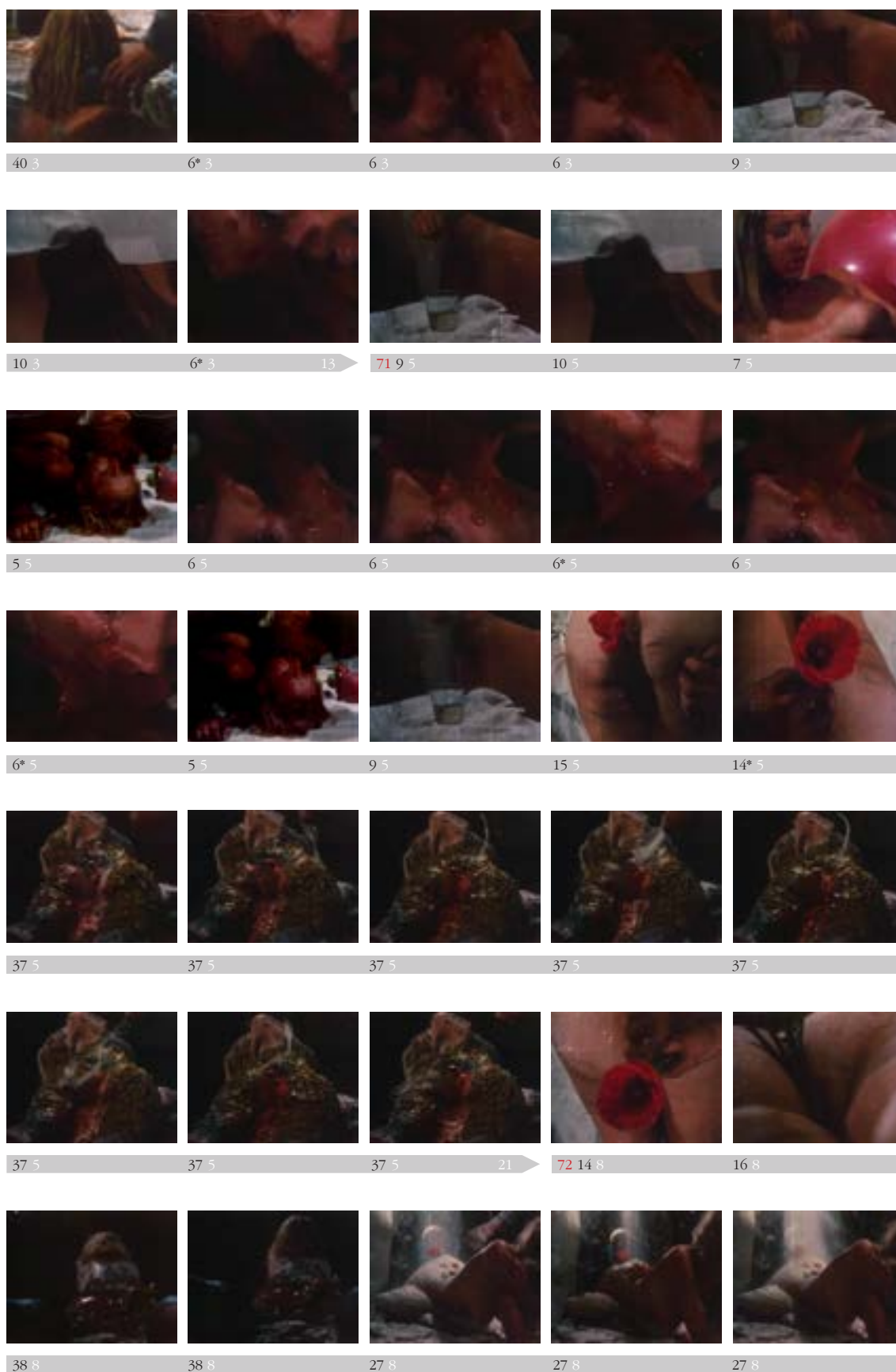














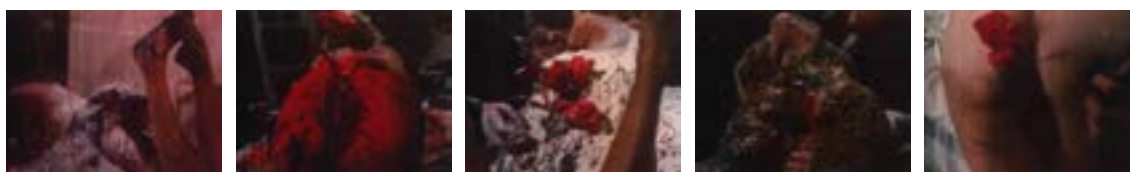
27 8 27 8 22 8 28 8 30 8



42 8 43 8 48 8 44 8 48 8



42 8 25 8 31 8 20 8 20 8



34 8 26 8 33 8 37 8 15 8



36 8 36 8 36 8 49 8 36 8



21 8 24 8 34 → 73 63 8 64 8 69 8



71 8 63 8 5 → 74 81 3 64 3 69 3



