

# Montrez ce corps que je ne saurais voir

Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre



I a n G e a y

**D**ada doute de tout et surtout de l'objet d'art. D'ailleurs, il croit fermement à ce doute et cela ne fait que prouver que Dada n'a pas de principe... pas de principe lorsqu'il s'agit de fustiger la toile, de jeter son discrédit sur l'œuvre d'art ou de mépriser l'objet sur lequel un consensus dangereux repose depuis des siècles ; ce qui est tenu en respect sans jamais amener le doute ne peut être que méprisable car il est une insulte à l'humanité dans ce qu'elle a de vivant et d'organique. Néanmoins, l'objet d'art ne saurait être le seul ennemi et le groupe nantais de Jacques Vaché semble être resté bien loin lorsqu'en amont de l'œuvre demeure l'artiste, cette ordure, ce mythe. C'est dans un élan de destruction nietzschéenne que Dieu le père, le démiurge tout puissant, doit périr et c'est à cette tâche de démystification que s'attelèrent de nombreux et de nombreuses artistes depuis Duchamp, le tonsuré, jusqu'à Burden, le troué. Mais si aujourd'hui nous pensons l'art corporel contemporain en terme de rupture ou de révolution, c'est en occultant ce sur quoi s'est développé le *Body Art*, les *happenings* ou bien Fluxus dans les années cinquante, car la subversion extraite de son triptyque « art-corps-révolution » ne peut s'appliquer qu'aux formes primaires du traitement du corps, qu'aux prémisses du bouleversement.

C'est dans les années cinquante aux États-Unis, en France et au Japon qu'est apparu ce creuset artistique de la création corporelle autour de figures paradoxalement emblématiques telles que Pollock, Cage, Debord, Isou, Butô... Après Dada, qui exerça une influence considérable sur les artistes *post bellum* d'Europe et d'outre manche, le rapport au corps fut bouleversé : l'objet d'art est ridiculisé, l'artiste est atteint dans sa chair et se tourne dès lors vers ce matériau trop longtemps ignoré qu'est le corps, tantôt comme réceptacle, tantôt comme médium mais traité de plus en plus profondément, flirtant avec son essence, à travers tous ses sens... Pollock en 1950 se lance dans la peinture physique, l'*ac-*

1 – Guy Debord, *Mémoires*, Paris, Lebovici, 1989, Script du film *Hurllements...*

2 – Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971. « *La philosophie devient ainsi un acte destructeur et catastrophique : la pensée ici en service a pour propos de défaire, de détruire, de dissoudre - de manière générale, de priver l'homme de tout ce dont celui-ci s'est intellectuellement muni à titre de provisions et de remèdes en cas de malheur.* » (p. 10)

3 – L'art qui d'habitude participe à la « désincarnation » des individus n'est plus qu'une étape impalpable pour revenir brutalement à la réalité corporelle. Trop souvent cet aphorisme de Robert Filliou est détourné de sa signification virginelle.

4 – C'est pendant ses cours à la New School for Social Research que Cage enseigne entre 1956 et 1958 la musique expérimentale et livre aux étudiants cette théorie selon laquelle la composition est un acte spontané où l'œuvre et l'événement se fondent. L'acte artistique est liquéfié et se coule dans l'ambiant pour devenir fluide et aléatoire. Il devient « *ce qui va arriver* », genèse du concept de *happening*.

Günter Brus,  
*Kopfbernalung*, 1964



*tion painting*, pour évoluer avec Kaprow vers l'*all over painting*, peinture gestuelle spectaculaire où la tension de l'artiste éclate sur la toile. C'est l'origine paléolithique du *happening* car, enfin, le corps entre dans l'œuvre, y participe, débordant le « cadre » de l'artiste de toute part. L'année 52 sera l'année cruciale pour la génération d'artistes à venir car deux personnages éminemment subversifs s'exp(Lo)seront au monde de manière totale et radical : Debord et ses *Hurllements en faveur de Sade* ainsi que Cage et son *4'33''*. Pourtant le corps semble être totalement absent de ces deux œuvres, voire étranger. Projetée en 1952 au Musée de l'Homme, l'œuvre de Debord est un film sans image aucune où s'alterne écran blanc accompagné de dialogues et écran noir silencieux ; la séance fut interrompu au bout de vingt minutes par le départ et les insultes du public qui se substituèrent aux hurlements... cela ne fit qu'illustrer magnifiquement, figurativement chuchoterai-je, la devenue célèbre prédiction : « *Les arts futurs seront des bouleversements de situations ou rien* »<sup>1</sup>. Cette expérience enfantera le situationnisme et sa filiation de l'art destructeur. La référence à Sade n'est pas anodine-; génie de la destruction, philosophe terroriste comme aurait pu le qualifier Rosset<sup>2</sup>, Sade ne fut subversif que si nous considérons le néant comme étant subversif... après Sade, il n'y a plus rien – je serai tenté d'ajouter, après Debord non plus. Et pourtant, cette représentation reste le premier grand *happening* français qui illustra la sentence de Filliou : « *L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* »<sup>3</sup>, car la participation active du spect-acteur à l'œuvre avortée transforme une simple représentation cinématographique en acte artistique *total* et apporte au concept de *happening* ce qu'il a de plus essentiel : le concours des sens au service du corps tout entier ; c'est encore plus ressenti chez Cage et ses *4'33''* de silence.

Cage, à l'inverse de Debord, ne nous déstabilise pas en détruisant par exemple le langage ou les normes de signes, mais il nous recadre ; *4'33''* fut annoncé comme un concert d'avant-garde et les spectateurs purent observer sur scène le pianiste Tudor qui pendant quatre minutes et trente trois secondes ne fit rien sinon ouvrir et fermer le clavier à trois reprises pour symboliser les trois mouvements de sa symphonie aphone ; le vide sonore de la salle fut très vite comblé par la densité du silence qui devint presque matériel. Ce silence relatif qui pèse sur une salle est littéralement sensible car le corps fait alors l'épreuve de sa propre matérialité, de ses mouvements respiratoires, de sa lourdeur. En guise d'œuvre musicale élitiste, Cage offrit le spectacle du temps qui passe ; les fous rires, le froissement des pardessus dépités, le bruit sourd et lointain de la rue remplaçaient la représentation d'avant-garde attendue. Cage, à travers ce *pré-happening*, matérialise sa *theory of inclusion*<sup>4</sup> qui inspira tant d'artistes : l'action de l'artiste crée l'œuvre en même temps qu'elle crée l'événement. Belle définition si nous

nous reportons aux *happenings*. Cela induit que l'artiste n'existe plus en tant que mythe car il n'est plus que le témoin de phénomènes que nous négligeons. Mais, de toute manière, c'est dans le quotidien que réside l'œuvre d'art, et quoi de plus quotidien que le corps ? L'élite est renversée et l'art redevient celui du peuple grâce au corps commun (Bakhtine)<sup>5</sup>. C'est une véritable révolution copernicienne qui éclate durant ce début des années cinquante car l'œuvre d'art se meurt et le spectateur fait l'art, de par ses sens, à travers son corps. C'est là que réside le bouleversement et la naissance d'un véritable « art corporel ».

C'est à travers le cinéma, la poésie ou la musique que paradoxalement le corps s'est glissé, et la véritable rupture se trouve là où le corps a toujours été enchaîné ou tu : la poésie tait le corps derrière son objet, le cinéma le cache derrière le regard unique et la musique l'a toujours nié en ne privilégiant que l'ouïe. Lorsque les artistes rompent avec les normes de l'art officiel, ils s'aperçoivent que quelque chose de récurrent résiste : la présence du corps. Cette constatation se double de la destruction du statut de l'artiste qui permet enfin au corps de s'exprimer. Mais ce qui apparaît révolutionnaire aujourd'hui, ce sont des œuvres puissantes par l'énergie déployée : elles la doivent en grande partie au mouvement, sens généralement ignoré. Car le mouvement, comme l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher et la vue, est un sens. Ce sont les Japonais qui mirent puissamment en scène le corps à travers son mouvement. L'exposition Gotaï de Tokyo en Octobre 1953 reste emblématique de par l'attaque cérébrale de Murakami qui s'écroula après avoir traversé les six écrans de papier d'une fureur toute orientale. Symbolisant le passage de l'art conventionnel à l'art de la vie, elle rend au canular d'Yves Klein toute l'énergie du saut dans le vide par son essence : le geste même. Le corps a sensation du mouvement de par l'espace sensible qu'il pénètre. C'est en restant immobile que l'on fait l'expérience de ce sens, par défaut, écrasé par un environnement pesant, déformé par la gravité. C'est par ce processus que les spect-acteurs de Debord ou de Cage ont fait l'expérience de leur corporéité. Il restait à la mettre en mouvement. Le véritable apport des Japonais reste donc la théâtralisation de leurs actions, la mise en mouvement et la gestion mécanique de leurs corps avec tout ce que la mécanique nous réserve et nous gratifie de blocages ou de dérapages. Lorsque Ono et Hijkata fondent le groupe Ankoku Buto, leurs thèmes de prédilection sont la sexualité, la mort, la laideur et tout ce qui met en péril le corps intègre, sain, beau et luisant des sociétés ultra-libérales. Le mouvement participe à cette mise en péril car si le corps immobile, le corps lourd que révèle l'œuvre de Debord, par exemple, n'est qu'un passage nécessaire pour que ce corps devienne un moyen d'expression, pour que l'art s'interroge sur ses fonctions, sa portée créative, il n'en demeure que sans le mouvement et la

5 – Bakhtine dans son essai remarquable *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, 1970) montre le rôle révolutionnaire du corps dans le subversif *Gargantua* et développe le concept de corps commun.



Günther Brus, *Malaktion* (Paint action), 1964-1965



danse, le corps ne serait resté qu'un réceptacle de sensations ou un simple médium. Après le groupe Gotai, il devient véritable *locus* artistique, offert à la vivisection : on travaille le corps et on l'inquiète, on l'informe, on le libère. En 1963, Hijkata crée *The Masseur*, un spectacle alliant performances et lectures de textes de Genet, Mishima et Sade : et peut-on encore parler de Sade sans que le corps ne tremble ?...



Rudolf Schwartzkogler, *Action 2*, 1965. Photo : Ludwig Hoffenreich

Parallèlement aux expériences japonaises ou américaines, l'usage du corps se répand et de nombreux *happenings* ont lieu en France sous l'impulsion de Jean-Jacques Lebel ou d'Isou, par exemple. Mais si le corps se trouve au centre des activités *happening*, tout cela reste essentiellement ludique et la subversion est celle de l'art dans ce qu'il a de conceptuel, d'officiel, de bourgeois. Nous sommes passés des objets *ready made* de Duchamp aux sons *ready made* de Cage puis aux actions *ready made* des *happenings*. Mais comme le dit Otto Mühl, rien de « thématique » dans tout cela <sup>6</sup>. C'est Fluxus qui donnera aux *happenings* une fonction plus sociale qu'esthétique ou ludique. Pour Maciunas, Fluxus n'est qu'une parenthèse, une transition entre le développement du non-art et la destruction totale de l'art. Mais Fluxus n'est subversif que dans ce que l'art a de social car même si on s'intéresse au corps, même si on le travaille, c'est lui qui subvertit l'art et non le contraire.

Jusqu'au début des années soixante, l'objet de destruction pour l'artiste ou l'intellectuel reste l'art ; on occulte ainsi la réalité du corps dans ce qu'il est *locus* de dominations et de pouvoirs. C'est à cette époque qu'un petit groupe d'artistes et de critiques s'attaque de front à la réalité corporelle et va, dans une dialectique dionysiaque accomplir un deuxième mouvement dans la campagne de subversion : non plus celle de l'art mais celle du corps. Les Actionnistes viennois développent dès 1963 un travail obsessionnel de destruction corporelle basé sur le corps mutilé, la manipulation de sang, de matières fécales, de cadavres, de nourriture et les scènes réelles ou simulées de castration, de sacrifices ou d'autres mutilations visant à corrompre jusque dans la chair la société post-fasciste viennoise. Jamais corps, art et subversion n'auront aussi intimement été liés qu'à travers les œuvres de Nitsch, Brus, Mühl et Schwarzkogler qui pendant quelques années vont utiliser les symboles de la répression du corps comme le sang ou les artifices religieux et reproduire dans une tentative cathartique les scènes de destruction et d'atteinte au corps. «-*La simple variante viennoise du happening*-», comme le décrivent les critiques de l'époque, soucieux de taire la portée politique de l'actionnisme, fut mené par Mühl, *a priori* le plus engagé politiquement. Il s'intéressa très vite à la sexualité qui lui apparut comme étant le domaine où la répression des sociétés capitalistes d'après-guerre s'abattait le plus violemment. Sa réflexion politique évolua vers la pensée de Wilhelm Reich et en 1971, après avoir rompu avec l'actionnisme, il se consacra de manière beaucoup moins politique à l'expérience communautaire et sexuelle de la commune de Friedrischhof. Il limita la libération sexuelle au domaine hétérosexuel et génital occultant de fait les rapports de domination entre État et individus au sein même des corps <sup>7</sup>. Mühl est aujourd'hui en prison pour sexualité abusive <sup>8</sup>. Nitsch et Brus avaient une démarche beaucoup plus

6 – Cf. Otto Mühl, « Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist », in *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 209-219.

7 – Au fond, amour libre et sexualité génitale sont des notions construites par les adultes qui apparaissent comme castratrices de la sensibilité corporelle vécue par les enfants et que tentera de prolonger et de développer Brus. Arnulf et Franziska Mainfert développent cette idée dans leur article intitulé « Gunter Brus, je suis, donc j'essaie de me faire », in *Günter Brus*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.

8 – Mühl semble s'être autorisé un droit de cuissage sur les jeunes filles de la communauté, ce qu'il dément, jetant un discrédit sur l'ensemble de son travail conceptuel.

individualiste que celle de Mühl qui transforma l'*action painting* de Pollock en *Materialaktion* en intégrant dans l'action le corps de l'artiste, ceux des participantEs et divers biens de consommation, du sang ou des excréments. Ils voulaient par l'utilisation de ses diverses substances atteindre l'« *excès originaire* » selon Nitsch, sorte de catharsis de la répression sexuelle. Dès 1964, Brus commence les scènes d'automutilations qui seront de plus en plus violentes jusqu'à la célèbre action *Zerreissprobe* (épreuve de résistance) de 1970 après laquelle Brus décide de ne plus produire d'action où son corps est mis en scène. Contrairement aux autres qui travaillent avec des modèles, Brus agit sur sa propre personne et tente de pénétrer ce que Nietzsche appelle « *le corps intérieur* » ; il essaie à l'inverse peut-être de Nitsch, trop mystique, et de Mühl, trop superficiel, de déceler dans le corps les éléments de contrôle de l'État, imageant ainsi les futurs thèses de Michel Foucault à propos de la sexualité ; les rapports de domination et de pouvoir s'inscrivent dans le corps et l'État appuie son pouvoir sur ceux qui le constituent. Brus écrira dans une longue tirade contre l'État que ce dernier « *n'arrive à faire tenir son corps qu'en m'ordonnant de prendre des béquilles* »<sup>9</sup>.

9 – Günter Brus, *Patent urinator*, 1968.

Brus, et en somme le travail des actionnistes dans leur ensemble (même si la volonté de leurs protagonistes n'est pas toujours celle-là même), démonte le pouvoir dans son caractère omniprésent, car celui-ci, par essence, s'étend. Au fond, l'État et l'individu ne font qu'un et la volonté de différencier la politique de la sexualité revient à nier l'exercice du contrôle des peuples à travers leur corps. L'analyse politique de Brus semble être la plus pertinente des quatre « actionnistes »<sup>10</sup>.

10 – Et la plus cohérente.

À partir de 1966, Schwarzkogler développe ses performances d'auto-mutilations sexuelles et de castration. Son travail est beaucoup plus introspectif et emprunt d'orientalisme dans un goût prononcé pour l'ascétisme. Il est le lien entre l'actionnisme viennois et le *Body Art* par la mise en scène de ses actions et le rôle de la photographie, mettant en exergue une certaine approche esthétique corollaire de cette démarche ascétique.

En 1963 Nitsch et Mühl organisent une *fest des psycho-physischen naturalismus* où Nitsch éventre un agneau et se place en dessous des viscères pendants. La police interrompt l'acte transgressif. Ils multiplient par la suite les actions en public où ils défèquent, urinent, fouettent, éventrent et copulent à tout va dans une dimension orgiaque et théâtrale qu'ils définissent comme « *œuvre d'art totale* ». Très nietzschéens dans le renversement de toutes les valeurs, ils subvertissent l'art et le corps brutalement : les actions ne sont pas une réappropriation de leurs corps mais une acceptation de l'autre en soi par l'anéantissement de tout sentiment et de toute valeur normative. Le sang, les matières fécales, le sperme et toutes les humeurs symbolisent tantôt la féminité tantôt la mascu-

linité mais toujours l'extérieur, en somme le danger de l'altérité. Cette mise en scène de dilacérations mêlées aux actes copulatoires, masturbatoires ou masochistes éclatent le corps de manière définitive et, comme après Sade, il n'y a plus rien si ce n'est un trou noir ouvrant vers l'inconnu. C'est là que réside toute la puissance de l'œuvre actionniste et nous ne pouvons que tourner une page après cet épisode viennois.

L'après 68 verra se populariser les *happenings* et éclore le *Body Art* sur ce terreau fertile qu'aura été l'après-guerre. Ce sont dans ces expériences que réside une véritable rupture car comme le remarque Pierre Restany <sup>11</sup>, toutes les déviations culturelles fécondes et subversives sont devenues une culture de la déviance avec tout ce que la notion de culture comporte de bourgeois et de conventionnel. Heidegger constatait que l'œuvre d'art se mourait dans un musée : exposer un actionniste viennois dans un musée mortifère est contre-révolutionnaire. Le musée réabsorbe l'humour et fige le corps déliquescents. Ce n'est pas tuer l'actionnisme viennois que de l'exposer dans un musée, c'est le détourner et enfermer le corps détruit et éclaté dans une nouvelle norme constitutive, régénératrice et déformante... C'est en somme réintroduire la notion de propriété dans un mouvement qui semblait l'avoir totalement déconstruite, si ce n'est abolie.

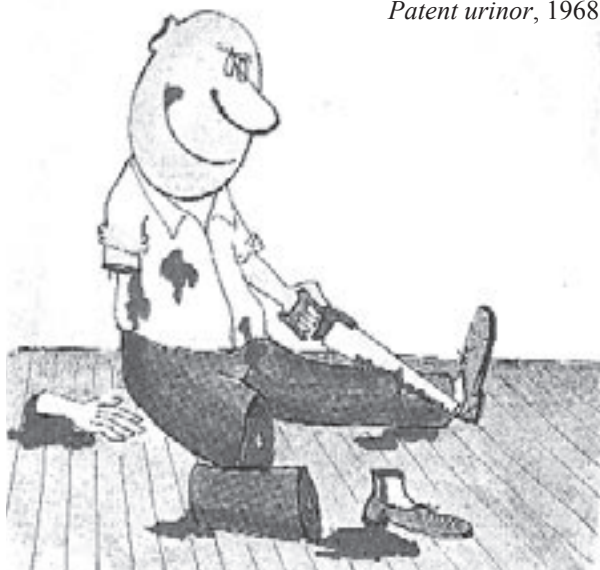
11 – Pierre Restany,  
« 1960 : l'année hors limite »  
in *Hors limites*, Paris, Éditions  
du Centre Pompidou, 1994.

*Ian Geay*

## Je suis enfant de l'État et je me bats contre ça !

L'État n'arrive à faire tenir son corps qu'en m'ordonnant de prendre des béquilles. Je dois penser pour lui, prendre ses devoirs en charge, essayer sa morve et faire des exercices à ses intestins. En retour, il me chie dessus, devant et derrière, m'écrase de dettes avec ses impôts, désespère de ma considération, me déplace et m'oblige à payer le transport. L'État me construit des parcs où je peux penser aux arbres, mais aussi des usines de poison à rat où je dois travailler pour lui. Il plante des toilettes et des écoles d'enseignement supérieur sur mon chemin, afin que je chie dedans et me trempe dans le chocolat pour me vendre. L'État m'engraisse au bœuf, me rabotte la couenne des os, m'apprend des histoires d'enfant et est d'accord avec moi lorsque je lui crie dans les oreilles. L'État s'abat sur moi, élimine mon seul calcul rénal, presse ma vessie jusqu'à ce que je réussisse à attraper un nouveau schilling. Il couronne mon travail et me soude sur un socle, il écarte mes cuisses et me jette une pute dans l'âme, me cherche des histoires, jusqu'à ce que j'éclate [...]. L'État veut me manger, me rôtir, me lèche, me baiser, me congeler, me décongeler, m'inventer. L'État ne connaît pas d'heure de fermeture pour mes glandes. Il maintient mon anus fermé, déchire mes cicatrices, dévore mes poulets. [...] Je dors chez l'État, mais l'État dort aussi dans ma chaleur sympathique, tire sur la couverture de ma sous-peau et se creuse la tête à chercher comment il pourra couler du béton dans mon œsophage. [...] L'État veut que je dise « santé », que je collectionne les trèfles, que j'extermine les mouches, que j'honore l'archevêque, que je rase les paresseux. L'État fait la connaissance de ma fiancée, lui rend sa liberté et la poudre dans ses instituts de recherche. L'État transplante mes pensées dans ses conserves, les met sous protection et injecte en échange du glucose dans mon huile de foie de morue. J'ai averti l'État. Mais il me cherche des histoires. Eh bien il va voir.

**Günter Brus**  
*Patent urinator, 1968*



Siné,  
*Haut-le-cœur, 1965*