

Encrages
Cahiers d'esthétique 2001

*Le corps est-il
toujours à la mode ?*

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2001
ISBN : 2-7475-1281-9

Sommaire

Editorial par Michèle Atchadé, Laurent Drouard et Fabien Rafowicz.		6
Alain Monvoisin	Klaus Rinke, l'élémentarisation du corps	8
Fabien Rafowicz	Le corps sera t-il toujours à la mode ?	24
Gabriella carbone	Le corps dans les oeuvres du Land Art : Un voyage indéfini	32
Jooyoung Kim	Performance et Installation en Mongolie	36
Fanny Marin	De la personne et de l'intime à la fin du seizième siècle en France : approches d'un impossible discours dans les <i>Mémoires Journaux des règnes</i> <i>de Henri III et Henri IV de Pierre de L'Estoile</i>	47
Mathieu Georges	Fragments d'un discours sur l'érotique éléments d'une 'pataphysique des corps chez Alfred Jarry	62
Entretien avec Henri Meschonnic par Michèle Atchadé (2ème partie)		84
Catherine Chrétien-Maffre	Parcours du corps... route des cubes	107
Ancrages sur...		116
Orlando Jimeno-Grendi	Raom&Loba, l'œil pluriel de l'auteur unique	118
Raphaël Olbert	Mathieu Rouget, un regard sur la Grande Guerre	126
Raphaël Olbert	Patrick Crossonneau, une cartographie nébuleuse	130
Raphaël Olbert	Yolande Guérout, la texture de l'espace	134
Achara Petpuang et Petibom Schmarakkul		138
Table des illustrations		139
Parutions		140



Le corps est-il toujours à la mode ? fait suite à notre premier numéro *Entre le corps et l'écrit*. Nous avons souhaité poursuivre dans cette seconde partie le débat engagé sur les enjeux des représentations du corps en France et en Allemagne depuis 1945.

Ce second numéro prolonge donc, autant qu'il questionne cette perspective dont nous sommes partis pour tenter d'appréhender la notion de corps dans l'art. Penser le "corps", de ce point de vue, c'était vouloir établir un lien entre un moment de l'histoire, la Seconde Guerre mondiale et le champ artistique contemporain. Et, au fur et à mesure de notre réflexion, nous avons vu émerger et se développer au cours des *Rencontres* et dans l'espace de l'écriture, une réflexion plurielle.

Autour de ces questions sur le corps, nous sommes passés de la relation des artistes à l'histoire, à une interrogation sur leur pratique elle-même et ses enjeux.

Qu'en est-il de notre relation au corps, sujet ou objet, que nous nous approprions par le langage ? A l'instar d'Henri Meschonnic, nous cherchons à comprendre "ce qu'il reste du corps dans l'écrit", et dans l'œuvre.

Dans ce numéro, nous avons de nouveau requis la participation de différents auteurs et de plasticiens. Certains avaient déjà collaboré au premier numéro d'*Encrages, cahiers d'esthétique*. Nous les retrouvons pour clore ce thème : les rapports entre judéité et germanité à travers les écrits de trois écrivains et penseurs avec Henri Meschonnic. Un artiste allemand après 1945, un corps vu à travers un miroir d'eau (*Klaus Rinke, l'élémentarisation du corps* par Alain Monvoisin) ; la vie se recrée dans des repères fictifs, un corps prend vie dans l'espace de la fiction (Catherine Chrétien-Maffre, *Parcours du corps... Route des cubes*).

Fabien Rafowicz s'est, lui, penché sur l'historique du corps-machine (le corps rescapé des camps sortira-t-il vivant des usines ?).



Déambulation du corps à travers des œuvres du *Land art* : Gabriella Carbone met en scène un parcours du corps dans sa relation à l'espace.

Et c'est jusqu'aux confins de la Mongolie que nous suivons Jooyoung Kim pour un voyage initiatique et artistique, femme-chaman, du geste simple dans une plaine infinie.

Nous ferons aussi place au temps d'un poète de la Renaissance avec Fanny Marin et au récit inattendu de Matthieu Georges.

Encrages, cahiers d'esthétique s'enrichit d'une nouvelle rubrique, consacrée à de jeunes auteurs et plasticiens. En leur ouvrant cet espace, nous vous invitons à découvrir les leurs, vastes et poétiques.

Dans le prochain numéro nous nous demanderons ce que c'est que d'être contemporain.

Ce travail est déjà amorcé par une nouvelle "rubrique", **ancrages sur...** qui nous permet, par de brèves présentations, de nous arrêter sur la création contemporaine. Ecriture, cinéma, théâtre, manifestations artistiques présents et à venir nous paraissent, par la suite, pouvoir rendre compte des arts vivants dans toutes leurs dimensions et de la perspective dans laquelle **Encrages, cahiers d'esthétique** souhaite s'inscrire.

Par Michèle Atchadé, Laurent Drouard et Fabien Rafowicz,
coresponsables d'**Encrages, Cahiers d'esthétique**.



Klaus Rinke

L'élémentarisation du corps

Alain Monvoisin

A la fin des années cinquante et au début des années soixante apparut sur la scène artistique allemande un certain nombre d'artistes nés soit peu avant la guerre, soit pendant celle-ci. Ils furent en tout cas trop jeunes, même pour les aînés de cette génération, pour avoir participé de façon active aux exactions fomentées par le III^{ème} Reich et le régime nazi. Ils ne firent que subir les violences et les absurdités de la guerre, dans la totale ignorance de leurs nécessités ou de leurs justifications, à un âge où se construisent, affectivement et sensiblement, les relations de l'être au monde, où se tisse, fantasmatiquement, la trame complexe des images fondatrices et où, en conséquence et éventuellement, s'enracine le trauma originel, ce qu'Artaud nomme "*l'effondrement central*".

L'après-guerre, si elle éloigna le bruit et la fureur, ne put en oblitérer ni les échos, ni les conséquences. C'est dans le chaos des ruines, au milieu de la violence civile, dans la pauvreté et l'isolement culturels que ces artistes durent, à l'instar de millions de leurs concitoyens, effectuer leur éducation et leur apprentissage et, sans doute par-dessus tout, reconstituer le récit du cauchemar qui les avait traversés. Souvenirs, témoignages, images, tout dut leur être précieux. Les écrivains durent en trouver les mots, les artistes les formes. En quête d'une nouvelle identité, certains ne cherchèrent qu'à exorciser le mal, d'autres en endossèrent, consciemment ou non, la responsabilité, mais tous s'affrontèrent à la matière de cet héritage.

Ces artistes venaient d'ici et d'ailleurs, de l'est et de l'ouest de l'Allemagne : Gerhard Richter, né à Dresde en 1932, Georg Baselitz, né à Deutschbaselitz en 1938, Ralph Winkler, alias A.R. Penck, né à Dresde en 1939, Markus Lüpertz, né à Liberec en 1941, Sigmar Polke, né à Ols sur Niedeschlesien en 1941, Anselm Kiefer, né à Donaueschingen en 1945, parmi les plus connus, cherchèrent



dans des stratégies picturales les moyens de reconstituer cette identité, individuelle et collective, perdue dans le vide culturel qu'avait provoqué l'idéologie nazie. Ces peintres, formés dans les ateliers qui étaient tenus par des professeurs dont l'enseignement, soit reprenait celui du Bauhaus, soit prônait une abstraction lyrique, soit encore, dans la partie est du pays, exaltait les vertus d'un réalisme socialiste, tentèrent de se défaire de leurs influences, ainsi que des modèles de l'École de Paris ou du Pop-Art américain en s'engageant dans des voies figuratives personnelles, capables de communiquer, plus facilement selon eux, leur sentiment sur la question allemande. Cette communication fut frontale, directe, souvent violente : il faut se souvenir de l'*Uncle Rudi* de Richter (1965), laissant apparaître, malgré le flou significatif du traitement pictural, le portrait d'un officier de la Wehrmacht, de *Der Übergang* (Le Passage) de A.R. Penck (1963) montrant un personnage idéogrammatique franchissant un gouffre sur une corde en feu, de la série *Dithyrambe* de Lüpertz (à partir de 1963), sortes de vanités à base de casques et autres symboles guerriers, ou de *Die grosse Nacht im Eimer* (La grande nuit dans le seau) de Baselitz (1962-1963), objet de scandale montrant un de ces "héros" de guerre devenus personnages errants, meurtris, hagards ("ils n'ont plus de boutons, avancent avec leurs parties génitales en évidence, avec une impudeur trahissant l'oubli des notions morales")¹. Il faut se souvenir également de l'accueil le plus souvent hostile qu'ils reçurent de leurs propres compatriotes. Pour autant, si cette peinture rendait compte du traumatisme laissé par cette guerre, elle ne permit pas l'expression d'une pathologie plus complexe et plus profonde, comme le firent des modes expérimentaux encore non éprouvés et non parvenus à un degré de maîtrise suffisante.

Ce fut le cas pour Joseph Beuys, mais son statut particulier, sa naissance en 1921 et sa participation active à la guerre, le place un peu à part dans cette étude : "Était-ce être à l'avant-garde que d'être dans un Stuka ?"², s'interroge Klaus Rinke à son sujet, un de ceux justement, qui, avec Franz Erhard Walther, ressentirent la nécessité

¹ Fabrice Hergott, "Figurer l'infigurable : Un aspect de l'art des artistes allemands nés sous le nazisme", in cat. *Face à l'Histoire, 1936-1996*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Flammarion, Paris, 1996, p. 387.

² Klaus Rinke, in "Klaus Rinke le voyageur", Interview avec Catherine Millet et Jacques Henric, *Art Press* n°42, nov. 1980.



de questionner, après des débuts aux prises avec la peinture abstraite, la validité de toute peinture. Ils furent deux des rares artistes de cette génération à ne pas faire mention ou référence directes, dans leur pratique, à l'héritage de cette guerre et pourtant leur travail apparaît comme dramatiquement sous-tendu par ce legs. Et c'est à travers la mise en scène et en actes de leur propre corps, phénomène relativement rare dans l'art allemand de cette époque, donc suffisamment significatif, que se profilent les symptômes d'un mal-être consécutif à une guerre à laquelle ils n'avaient pas participé. J'ai tenté de montrer cet aspect du travail de Franz Erhard Walther dans un texte récent intitulé "L'instrumentalisation de l'oubli"³, en particulier à travers son *1/Werksatz*, ensemble réalisé entre 1963 et 1969. Je ne m'attacherai donc ici qu'à l'analyse de celui de Klaus Rinke.

L'exposition de Tübingen de 1972⁴, intitulée *Zeit, Raum, Körper, Handlungen* (Temps, Espace, Corps, Transformations), est un excellent point de départ pour cette analyse de la vision du corps chez Rinke : elle regroupe en effet un corpus de photographies où celui-ci apparaît dans ses états les plus significatifs. Une remarque préliminaire de Rinke figure dans l'introduction : "*Ce livre est, tout comme l'exposition même de Tübingen, une tentative d'explication de mon travail. Il est la réponse visuelle aux questions que me pose le public. J'en ai conçu le déroulement des pages de telle façon qu'elles opèrent comme un film statique, comme une réalité congelée. Le spectateur recevra de moi, directement, une parole et des signes.*"⁵ Ces photographies, prises par Monika Baumgartl, proviennent d'actions réalisées à la Kunsthalle de Baden-Baden, à la galerie l'Attico de Rome et à la galerie Reese Pailey de New-York. Ce qu'en dit Rinke, c'est qu'il en a conçu le déroulement comme un film dont chaque photographie est assimilable à un de ses photogrammes. L'image de la "réalité congelée" (eingefrorene Realität) insiste d'emblée sur son refus de tout illusionnisme et sur une œuvre élaborée sur le principe du flux.

³ Dans le premier numéro d'*Encrages, cahiers d'esthétique, Entre le corps et l'écrit*, L'Harmattan, décembre 1999, p. 8-19

⁴ *Klaus Rinke : Zeit, Raum, Körper, Handlungen*, Götz Adriani, DuMont Int. Verlag, Tübingen, 1972, TdA.

⁵ Id.



Il est tout d'abord nécessaire de s'interroger sur ce qui a amené l'artiste à prendre son propre corps comme médium de représentation. Klaus Rinke, né en 1939, fréquente la Folkwang Schule à Essen de 1956 à 1960, où il reçoit l'enseignement de Max Burghartz, un ancien élève du Bauhaus. *“Un an plus tard”,* écrit-il, *“en 1957, comme je me promenais dans la vieille ville de Düsseldorf, je suis tombé par hasard dans le vernissage d'une exposition de peintures monochromes. Il y en avait des vertes, des bleues, des roses, des ors, des grandes et des petites. C'était l'ouverture de la galerie Schmela avec Yves Klein⁶. J'étais furieux car pour moi ce n'était pas de l'art. Dans l'enseignement de base du Bauhaus, la première chose que l'on faisait, c'était de peindre des monochromes. Je me disais : “moi je commence comme ça, et ça c'est la dernière des avant-gardes ?!”⁷* Cette incompréhension vis-à-vis de ce décalage trouvera son explication : *“Après un artiste comme Yves Klein, qui a réalisé des surfaces absolues, une peinture qui est une situation et qui ne s'arrête pas au cadre, ça n'a pas de sens de réaliser des variations de formes. Il faut l'accepter, trouver autre chose. Pour moi, ce fut la réalité tactile, le contraire de l'illusionnisme et pour cela les philosophes allemands m'ont beaucoup aidé.”⁸* Ce que Rinke refuse dans l'enseignement qu'il reçoit de la peinture, c'est un certain formalisme qui enferme l'œuvre d'art dans un statut autonome et la coupe de la réalité concrète. A l'issue de ses études à Essen, persuadé que l'abstraction et l'objectivité peuvent fusionner en une forme de “nouveau réalisme”, il cherche dans le voyage, dans un rapport plus étroit avec la nature, des solutions à ses problèmes. En Norvège d'abord, à l'automne de l'année 1957 : *“Je suis allé en Norvège, du bateau je voyais les vagues qui s'identifiaient l'une à l'autre, se confondaient les unes aux autres, cela ne finissait jamais. Je voyais aussi les lignes de pluie mouvantes, qui se suivaient les unes les autres. Mes images de ce temps n'étaient que lignes.”⁹* Et en Grèce, en 1958, où il développe ses idées sur une peinture monochrome

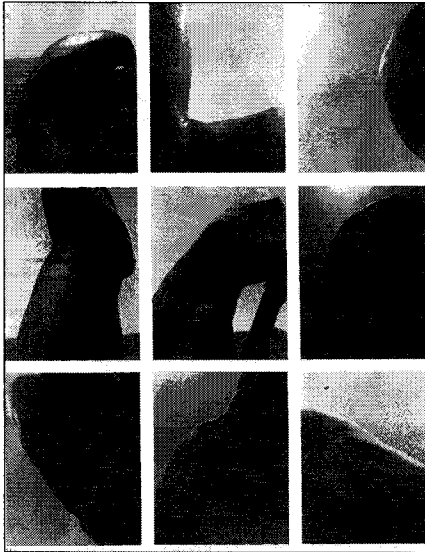
⁶ Le vernissage de cette exposition eut lieu le 31 mai.

⁷ *“Klaus Rinke le voyageur”,* id.

⁸ *“Klaus Rinke le voyageur”,* id.

⁹ Cité par Hans-Werner Schmidt, *“Über den Ursprung der Kunst”,* in cat. *Klaus Rinke, Skulpturen und Zeichnungen, Klaus Rinke im Neandertal*, Neandertal und Museum, 6 mai-31 juillet 1984, p. 11, TdA





Klaus Rinke, Sensuels désirs éveillés au soleil couchant, la peau, dorée, brûlée ou Mouvements de corps dans la nature, 1960

élaborée en rapport avec le paysage : il y laisse les rares pluies déposer des traces de gouttes sur leur surface. Ces deux types d'expérience picturale montrent sa volonté d'extraire la peinture abstraite de son cadre autonome et de l'inscrire, à l'instar d'un Yves Klein, dans une relation élémentielle et situationnelle. C'est d'ailleurs là qu'il réalisera, lors d'un deuxième voyage sur l'île de Santorin, en 1960, ses premiers travaux dans lesquels le corps, le sien propre, est mis en

situation. Des photographies qui témoignent d'un rapport triangulaire en passe de s'installer entre la peinture, les éléments naturels et le corps, telles les séries intitulées *Sensuels désirs éveillés au soleil couchant, la peau, dorée, brûlée ou Mouvements de corps dans la nature*. Ce sont des corps offerts aux rayons du soleil, aux caresses de l'eau et du sable, saisis dans le flou sableux de mouvements, ou des gros plans qui captent la matière de la peau. *Mouvements de corps dans la nature* (*Bewegungsabläufe in der Natur*) montre en particulier le gros plan d'un dos dont la surface ressemble à s'y méprendre au frémissement de vagueslettes à la surface de l'eau. Ces photographies sont sans doute les prémices de son abandon de la peinture qui interviendra en 1964, à la fin du séjour qu'il effectuera à Paris et à Reims, à partir de 1960.

Pour autant la décision de mettre en scène son propre corps n'intervient pas immédiatement. Ce n'est qu'à partir de 1969 que le corps sera utilisé comme nouveau médium de représentation. Il faut cependant remarquer sa constante présence dans les travaux qui précèdent. Lorsque Rinke revient à Düsseldorf en 1964, il réalise ses premiers objets tridimensionnels en polyester,



des formes fonctionnelles - cylindres, perches, colonnes, cuves et containers -, qui sont ses ultimes tentatives picturales, ce qu'il nomme "peinture plastique dans l'espace". Tout détail descriptif en est absent. Mais en 1968, ces éléments de polyester resurgiront, cette fois sous une forme identifiable : *Badezimmer und schwimmendes Bett*¹⁰ (Salle de bains et lit flottant). Lavabo, baignoire, bidet et lit ressemblant à un demi-tonneau, tous objets de polyester jaune moulé sur une structure de béton cellulaire, ils apparaissent à la fois comme les objets d'un rituel de purification du corps et comme les contenants qui donnent forme à l'eau. Cette eau qui, sur les photographies de Grèce, épousait les formes de son corps transformé en rocher, cette eau qui sera quasiment le seul matériau de Rinke durant toute la période qui précédera l'irruption de son corps sur la scène, cette eau qui lui vaudra le surnom de "sculpteur d'eau".



Klaus Rinke, Salle de bains et lit flottant, 1968

Que représente-t-elle ? Un élément essentiel à la survie de l'homme ? L'élément d'un fantasme de l'origine ? Certes. Cela et tout ce que la pensée commune et l'imaginaire collectif peuvent y projeter. Mais pour Rinke il semble qu'elle soit plus encore. Revenons un instant à ces photos de Grèce : ce qui frappe dans la volonté de l'artiste de fondre ces corps, par la posture ainsi que par la texture, aux éléments naturels, de les faire exister en tant que rocher, eau, sable, c'est leur totale absence d'identité signifiée par un cadrage les privant de tête.

Ce doute sur l'identification du sujet s'éclaire à la vue d'une autre photographie que l'artiste fait figurer en tête du catalogue de sa première exposition personnelle à Leverkusen intitulée *Operation Poseidon / Ein Museum wird umfunktioniert*¹¹, en regard d'une

¹⁰ Exposé au Schloss Casparbroich de Solingen en 1967-1968.

¹¹ Cat. de l'exposition Klaus Rinke, *Opération Poseidon / Ein Museum wird umfunktioniert*, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1970.





Klaus Rinke, A. Rinke + A. Hahn = Klaus Rinke

photographie du mariage de ses parents, et prise, elle, à Majorque en 1970 : elle montre un Klaus Rinke, cette fois formellement reconnaissable par la boule de cheveux frisés qu'il arborera jusqu'au milieu des années 70, habillé, versant dans la mer l'eau contenue dans un cylindre de métal qu'il tient entre ses jambes. Le titre, sibyllin en apparence, en est : *A. Rinke + A. Hahn = Klaus Rinke*. Il signifie, outre l'évidence génétique, que cette manipulation de l'eau relève d'un acte procréateur, que l'union de ces deux eaux est encore

une eau, c'est-à-dire un corps prenant toutes les formes selon ce que l'on pourrait appeler les conditions de l'expérience.

A y regarder de plus près, l'on pourrait discerner dans le passé de Rinke des signes aptes à conforter l'égide aquatique sous laquelle il se place : son lieu de naissance d'abord, Wattenscheid, dont le nom pourrait glisser vers Wasserscheide, ligne de partage des eaux, le nom de la rue où habitaient ses parents, Watermannsweg, mot à mot chemin du Verseau, ou encore la mention qui est faite par Hans-Werner Schmidt¹² de la fascination qu'exerçait sur lui son grand-père paternel charpentier et surtout bedeau et pompier bénévole, c'est-à-dire maître, ou plutôt serviteur, de l'eau, bénite et salvatrice. Mais ceci n'explique rien, ne fait qu'étayer l'édifice fantasmatique de l'artiste, comme le montre le titre de cette première exposition, *Operation Poseidon*, qui ne réfère qu'indirectement à la statue grecque du cap Artemision :

¹² « *Et puis il y a la manipulation de l'eau, que ce soit l'eau bénite dans l'église ou l'eau extinctrice dans les dispositifs de lutte contre l'incendie* ». Hans-Werner Schmidt, cat. *De Neandertal*, op. cité p. 15, TdA.



le surnom que lui donnaient, en raison de ses qualités de nageur et de plongeur, les pêcheurs de l'île de Santorin où il effectua de nombreux séjours, devient le nom de code d'une opération stratégique à la résonance militaire dans laquelle il est question de détourner la fonction du Musée.

L'eau apparaît donc dans la genèse de l'œuvre de Rinke d'abord non seulement comme un élément autobiographique mais, assimilée étroitement au corps et à l'expérience, comme une sorte d'autoportrait permanent dont il use comme d'un vecteur critique, à la fois de l'attitude du spectateur devant l'œuvre d'art et vis-à-vis de l'institution muséale.

C'est dans cette optique qu'il faut interpréter les installations de cette période, plus que comme une volonté de considérer l'eau comme un matériau proprement sculptural. En juillet 1968, participant à l'exposition *Environments* organisée à la Kunsthalle de Berne, Rinke en occupe l'entrée par de grandes "vaches à eau" : les spectateurs, après avoir franchi cet obstacle où leur marche était déstabilisée, reprenaient leur équilibre sur un tapis de gymnastique. Entre 1968 et 1970, cinq installations semblables furent produites¹³.

Une autre étape est franchie lorsque Rinke ressent la nécessité de mettre l'eau en mouvement. Il ne se considère plus comme un simple obstacle posé dans l'espace et opposé à la vision traditionnelle de l'œuvre d'art ainsi qu'au fonctionnement non moins traditionnel du musée. Il lui faut proposer de nouvelles solutions, installer de nouvelles relations entre l'art et la réalité concrète. Lors de l'exposition *14 x 14* à la Kunsthalle de Baden-Baden, en juin 1969, il pompe l'eau de la rivière Oos jusque dans le musée ; lors d'une action à Munich en octobre 1969, il dirige un jet d'eau contre la vitre d'une fenêtre ; à *l'Intermedia 69* de Heidelberg, il dirige un jet d'eau sur une verticale d'environ six mètres de haut. Ce qu'il expérimente là, par ce subterfuge identitaire né du fantasme, ce sont non seulement les effets physiques de l'eau, ceux de

¹³ *Environments* à la Kunsthalle de Berne, juillet-septembre 1968, *Wasserbecken mit 16 Schwimmtonnen* au Gymnasium Benrath, janvier 1969, *9000 l. begebbares Wasser* à la galerie Konrad Fischer, février 1969, *Wassersack* au forum Leverkusen, septembre 1969, *Baubolzfläche, möbiliert* au Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1970.

