

PAGE 10 – ANALYSE – LA DANSE DE L'OURS – PAR DIDIER OTTINGER

PAR OÙ COMMENCER POUR TENTER DE RENCONTRER L'AMÉRIQUE ? POURQUOI PAS, NAÏVEMENT, LA RECHERCHER DU CÔTÉ DE CEUX QUI ONT SU FAIRE DE SA NATURE UNE CULTURE ? DU CÔTÉ DE SES PEUPLES AUTOCHTONES.

Direction le Lower Manhattan, où est installé le Musée national des Indiens d'Amérique. On y annonce les derniers jours de l'exposition George Catlin (1796-1872). Sur les cimaises, dans un style qu'on peut hâtivement croire naïf, s'alignent les portraits de *Quatre Ours*, de *Dos de bison gras*, de *Tête d'œuf de pigeon*, et d'autres dignitaires : Pawnees, Black Foot ou Cheyennes. Au fil des tableaux s'impose l'étonnante maîtrise technique des peintures de Catlin. Rien de naïf en elles, mais une science consommée, un art à mi-chemin entre le document scientifique et le livre d'images pour enfants. Un style parfaitement accordé à la formation, aux intentions de Catlin.

L'histoire de ses étonnants tableaux commence dans les années 1820, du jour où, précisément, Catlin est confronté à une délégation d'Indiens des plaines venus présenter leurs doléances dans sa ville de Philadelphie. Comme Delacroix au Maroc, Catlin a soudain la révélation que Rome n'est plus dans Rome. Lui, que son père rêvait de voir en peintre d'histoire, est saisi par la dignité des émissaires indiens, par leur « beauté classique ». Il décide de vouer sa vie à leur cause, déjà pourtant désespérée. Entre 1830 et 1836, il visite plus de cinquante tribus. Il peint plus de cent portraits, autant de scènes de chasses au bison, d'autres encore de la vie quotidienne. « C'est pour l'originalité et la défense de ses nobles gens que je m'enthousiasme ; c'est à la défense de la pureté des mœurs de ses peuples que je veux consacrer ma vie. » À cette fin, il organise une « tournée » de ses tableaux dans les villes américaines (Pittsburgh, Cincinnati, New York). Devant l'indifférence de ses concitoyens, il décide de transporter ses œuvres en Europe. À Londres, Baudelaire note que Catlin a su saisir « la fierté, le caractère de noblesse et de liberté de ses magnifiques personnages ». Pour financer l'expo-

sition de ses œuvres, le peintre doit bientôt les accompagner par des danses d'ours vivants, puis par celles de ses modèles eux-mêmes, appelés à rejouer devant un public curieux leurs cérémonies rituelles.

Étrange culture que celle qui entretient la confusion entre le rituel sacré et le spectacle, entre le temple et la baraque de foire, pour laquelle des intentions politiquement et socialement nobles ne craignent pas de se mâtiner de mercantilisme. Étonnante peinture dans laquelle se mêlent naïveté et virtuosité, positiviste scientifique et recherche de l'effet.

L'Amérique réside plus sûrement dans les « shows » de Catlin que dans les parures de plumes de ses autochtones. Le peintre des Indiens des plaines compte indiscutablement au nombre des pionniers d'une vision « américaine » de l'art. Elle se caractérise par sa dimension morale, édicatrice. Elle vise un large public qu'elle ne craint pas de séduire par les voies du « spectacle ». Une conception qu'on aurait tort d'accabler au nom de réflexes chauvins et moralisateurs.

N'était-ce pas déjà une telle idée de l'art que partageaient Géricault en présentant son *Radeau de la Méduse* dans une baraque de foire, ou encore Courbet qui, aidé de son « sponsor » Bruyas, avait fait ériger un musée éphémère, ouvert, contre argent sonnante, au « peuple de Paris » ? Celui de Picasso, enfin, présentant *Guernica* au public d'une Foire internationale ?

La fin, qui justifiait la mise en scène spectaculaire de *Guernica*, pouvait être juste du point de vue politique (la défense de la République espagnole), mais des moyens semblables, quelques pavillons nationaux plus loin étaient mis au service de la propagande stalinienne et nazie.

Cette « esthétisation de la politique », dans laquelle Walter Benjamin avait vu le symptôme du totalitarisme, se devait d'être combattue par le confinement de l'art, par le retour programmatique à sa tour d'ivoire. C'est à Clement Greenberg que revient le fait d'avoir érigé les digues retenant l'art dans son champ « spécifique ». En 1939, au plus fort de la menace nazie, il publie un article choc dans *Partisan Review*, « Avant-garde et kitsch ». Pour sauver l'esthétique de son instrumentalisation politique, il y prône la « pureté » de l'art, y dénonce le kitsch – son usage

« L'AMÉRIQUE RÉSIDE PLUS SÛREMENT DANS LES "SHOWS" DE CATLIN QUE DANS LES PARURES DE PLUMES DE SES AUTOCHTONES. LE PEINTRE DES INDIENS DES PLAINES COMPTE INDISPUTABLEMENT AU NOMBRE DES PIONNIERS D'UNE VISION "AMÉRICAINNE" DE L'ART. ELLE SE CARACTÉRISE PAR SA DIMENSION MORALE, ÉDICATRICE. ELLE VISE UN LARGE PUBLIC QU'ELLE NE CRAINT PAS DE SÉDUIRE PAR LES VOIES DU "SPECTACLE". UNE CONCEPTION QU'ON AURAIT TORT D'ACCABLER AU NOM DE RÉFLEXES CHAUVINS ET MORALISATEURS. »

social, sa vulgarisation. Pour l'art américain et, bientôt, pour l'ensemble de l'art d'avant-garde, c'en est fini de l'art politique (fût-il le véhicule des meilleures intentions). Après « Avant-garde et kitsch », un discrédit durable pèse sur toutes les formes de sollicitation du public, sur toutes les danses de l'ours.

Quelques années plus tard, lorsque Salvador Dalí fait ériger son *Temple de Vénus* sur le site de la Foire de New York, il ne peut plus être qu'un « Avida Dollar ». Pour les critiques d'avant-garde, *Les Massacres de Corée* de Picasso ne peuvent plus être qu'une image complaisante, une peinture de commande.

Passée la rigueur greenbergienne, l'art américain et l'art international après lui renouent graduellement avec les valeurs de Catlin. Le pop art ne craint pas de puiser ses formes du côté des images de masse.

Les musées sont encore aujourd'hui partagés. Certains, derrière des murs austères, veulent encore isoler l'art du tumulte du monde. D'autres, chaque jour plus nombreux, donnent à leurs façades les déhanchements d'une nouvelle danse de l'ours.

PAGE 10 – HOMMAGE – BARBARA CARTLAND À LA LÉGION

OTTO MUEHL, L'« ACTIONNISTE VIENNOIS », A 81 ANS, IL EST MALADE ET IL TRAVAILLE TOUJOURS. SON ŒUVRE FOISSONNANTE ET PARADOXALE PROPOSA DANS L'APRÈS-GUERRE UNE ALTERNATIVE À LA « RÉALITÉ » AUTRICHIENNE. VOICI QUELQUES ÉLÉMENTS DE SON ACTUALITÉ.

Otto Muehl a été un roi assis sur un tas d'ordures. C'est désormais un vieil homme, invalide et borgne, qui prolonge son éclat de rire jusqu'à ses dépens (sur des photos on le voit faire des grimaces avec son dentier). Son bras tremble (Parkinson) comme ceux de Renoir et de Matisse à la fin, mais il peint encore : de grands paysages à l'huile aux couleurs vives (sa touche évoque Van Gogh) ; des « tableaux à l'ordinateur » ; des requins qui ont la mâchoire ouverte.

Il vit en Algarve entouré de 28 personnes au sein d'une petite communauté qu'il a recréée après sa sortie de prison en 1997 et la fermeture du *friedrichshof*, la grande communauté de Vienne. Un enfant à 3 ans, Otto Muehl en aura 81 cette année, neuf des adolescents qui l'entourent ont un groupe de jazz, le *Baby Jazz Band*, qui rentre de tournée. « Otto Muehl est heureux, dit Danièle Roussel, la responsable de ses archives et membre de la communauté. Il est notre grand-père gâteau ».

C'est un artiste merveilleux, sauvage, qui allie le vice et la naïveté. Mike Kelley vient de lui acheter une toile à Los Angeles, prouvant que s'effectue un passage de témoin. De même, il y a plus d'un siècle, Toulouse-Lautrec, le peintre du music-hall et des plaisirs parisiens, lorsqu'il s'agenouilla pour déféquer sur la plage du Crotoy (quatre photographies de Maurice Joyant, 55 x 85 mm, 1898-1899), ouvrit une direction à Muehl. Un contemporain de Lautrec, Gustave Hervé, fut un même avant-courrier : en 1901, ce révolutionnaire préconisa aux militaires d'aller planter le drapeau impérial français « dans le fumier »¹. Muehl réalise peut-être sans le savoir, la synthèse avec l'action « Kunst und Revolution » (1968), qui le vit, alors peintre et artiste connu, fouetter un homme et chanter l'hymne national pendant qu'Hermann Brus chait sur le drapeau de l'Autriche. Deux mois de prison. A titre de comparaison, et l'on retrouve la brûlante actualité, Jean-Pierre Raynaud est allé en Corée du Nord, se faire photographe devant des bâtiments officiels du régime en train de soulever le drapeau de l'Etat totalitaire. Dithyrambique, Philippe Dagen en parle comme d'une « provocation » (*Le Monde* 2, 28 janvier 2006), et on se demande bien pourquoi. Le vent a bel et bien tourné en guise d'anarchie ! Surtout « pour réaliser la synthèse d'un pays et de son drapeau »...

Une luxueuse boîte recouverte d'une toile rose vif qu'envierait Barbara Cartland – adepte comme on le sait des Rolls-Royce rose bonbon – mais frappée sur le dessus du nom d'Otto Muehl et d'un titre *Cosinus Alpha*, vient d'être réalisée par l'un des meilleurs façonniers de Paris. La boîte est le numéro un d'un portfolio qui sera édité à 12 exemplaires. A l'intérieur, une grande feuille de papier Arches avec deux textes, puis dix photographies noir et blanc 40 x 40 cm (tirages irréprochables) glissées dans des passe-partout. Les images représentent une « action sur l'amour lesbien » : deux femmes nues s'enlacent, Otto Muehl en costume les ligote et les recouvre de matières et d'aliments. Les photos sont signées *Muehl 2006*, elles ont été prises par un certain Ludwig Offenreich en 1964. Celui-ci a photographié, jusqu'en 1973, les trente « actions matérielles » de Muehl, lesquelles



constituent le cœur de « l'actionnisme viennois ». Aujourd'hui, les photographies les plus emblématiques sont tirées en grand (150 x 150 cm) par l'ancien tireur d'Helmut Newton et marouflées. Le travail de Muehl a toujours attaqué l'histoire de l'art : le tableau classique et moderne, la statuaire, la sculpture, et par extension les valeurs traditionnelles de la société européenne. Une pratique dans son œuvre est toutefois épargnée par le chaos : celle de l'image fixe ; des photos-témoignages documentent les actions et Muehl leur accorde paradoxalement un statut d'œuvre. Pour paraphraser Michel Gauthier, il s'est agit pour lui comme pour Steven Parrino « ou bien de prendre le risque que la dimension vandale des actions ne soit pas perçue ou bien en accréditant cette dernière, préserver la [photographie] de l'attentat ». Gardons à l'esprit que le chaos où Muehl a toujours souhaité se diriger constitue un « événement » – l'expression est de lui – dont la violence demeure intacte aujourd'hui, aussi actuel que *Salammô* (oui !) le roman inouï et hors-limite de Flaubert.

Cosinus alpha (novembre 1964) : « 1 / deux corps de femmes A et B, debout dans une caisse en bois, s'étreignent ; 2 / ils sont aspergés d'huile et de colle ; 3 / couverts de farine de blé ; 4 / hors de la caisse B a mis un slip, A met la main dans le slip de B et y écrase trois tomates [etc.] ; 16 / A et B s'étendent dans la caisse (ouverture vers l'avant), sont aspergées de couleur bleue ; 17 / on perfore la paroi arrière de la caisse on passe des ballons à travers les trous obtenus et on les gonfle au-dessus des femmes étendues. A et B, au sol, seront saupoudrées de : 1kg de farine, 1kg

de pigment jaune, 1kg de pigment rouge, 1kg de pigment vert, 1kg de pigment noir ». Commentaire de Muehl : « Le vieux Hoffenreich, joua le désespéré, tout en étant fasciné, et s'écria : "non, non, je ne photographierai pas cela, non, ça ne se fait pas." ».

Le jour de Noël 1945, Muehl secoue la neige de son uniforme de la Wehrmacht. Il est au milieu d'une forêt ensoleillée. Il a dormi dehors. Il est aussitôt repéré par des tireurs américains postés dans les arbres. Il court en zigzag, et s'arrête 500 mètres plus loin : « La vue qui s'offrait à moi était celle d'un train fantôme : de nombreux morts, gelés et recouverts de neige. C'était un conte d'hiver, beau et effroyable... je tombais soudain devant une tête sans corps. Rien ne m'effrayait plus, des mains et des pieds arrachés, des corps déchirés, ouverts, du sang et de la chair gelés... Ce méchant bois de sorcières, envoûté, rouge et blanc, fut l'événement artistique le plus fascinant que j'aie jamais vécu et que je dus vivre jamais. Ce soldat mort, à moitié enneigé, tout harnaché, le casque percé, tenant embrassé le tronc d'un pin était un monument de folie indépensable ».

Pour voir l'œuvre de Muehl cette année, il faudra faire le voyage à New York, le centre culturel autrichien lui consacre une exposition.

PAR GUILLAUME LEINGRE

¹ CITÉ PAR VINCENT LABAUME, LOUIS PERCEAU, LE POLYGRAPHE, JEAN-PIERRE FAUR ÉDITEUR, PARIS 2005
PHOTO : OTTO MUEHL, IDENTIFICATION AVEC LE « REJETÉ », 1964