



HAL
open science

Christoph Schlingensief 1983-2003 : vers une œuvre d'art totale ?

Sira Luthardt

► **To cite this version:**

Sira Luthardt. Christoph Schlingensief 1983-2003 : vers une œuvre d'art totale?. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01147608

HAL Id: dumas-01147608

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01147608v1>

Submitted on 30 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sira LUTHARDT

Christoph Schlingensief

1983-2003 : Vers l'œuvre d'art totale ?

Volume I – Texte

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

sous la direction de Judith DELFINER

Année universitaire 2013/2014

SOMMAIRE

SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	4
PREMIERE PARTIE CINEMA (1983-1993).....	6
Chapitre 1.1 <i>Mon premier film</i> (1968).....	7
Chapitre 1.2 <i>Trilogie sur la critique du cinéma – Le Film comme névrose</i> (1983/1984).....	14
Chapitre 1.3 <i>Trilogie sur l'Allemagne</i> (1988-1992).....	19
DEUXIEME PARTIE THEATRE (1993-1997).....	26
Chapitre 2.1 <i>100 ans de CDU – Jeu sans frontières</i> (1993)	28
Chapitre 2.2 <i>Rocky Dutschke '68</i> (1996).....	37
Chapitre 2.3 <i>Talk 2000</i> (1997).....	45
TROISIEME PARTIE ACTION (1997-2003)	47
Chapitre 3.1 <i>Mon feutre, ma graisse, mon lièvre. 48 heures de survie pour l'Allemagne</i> (1997). 51	
Chapitre 3.2 <i>Passion Impossible. 7 jours d'appel de détresse pour l'Allemagne</i> (1997)	54
Chapitre 3.3 <i>Chance 2000</i> (1998).....	56
Chapitre 3.4 <i>Veillez aimer l'Autriche – Première semaine de coalition autrichienne</i> (2000)....	61
Chapitre 3.5 <i>U 3000 et Freakstars 3000</i> (2000).....	63
Chapitre 3.6 <i>Action 18 – Tuez la politique !</i> (2002)	65
Chapitre 3.7 <i>Church of Fear</i> (2003)	68
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE	73
LISTE DES ILLUSTRATIONS	80
REMERCIEMENTS.....	84
TABLE DES MATIERES	85
RESUME.....	87

INTRODUCTION

Au festival de Bayreuth de 2004, le cinéaste et metteur en scène allemand Christoph Schlingensiefel est choisi pour monter *Parsifal*, que le compositeur allemand Richard Wagner avait conçu en 1882 comme un « festival scénique sacré » (*Bühnenweihfestspiel*)¹. Avec cet opéra, le *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, que Wagner avait formulée dès ses premiers textes théoriques et systématisée dans son ouvrage *Opéra et Drame* de 1850/1851, atteint son premier accomplissement².

Avant même de travailler aux décors du *Parsifal* (ill. 1), Christoph Schlingensiefel avait nourri l'idée d'un projet en plusieurs parties et de grande envergure dans sa *Trilogie Atta*, de 2003, alliant pièces de théâtre, performances et séminaires avec des théoriciens. Dans la pièce qu'il monte immédiatement après la création de *Parsifal*, *Art et légumes. A. Hipler (Kunst und Gemüse. A. Hipler, 2004* ³), Schlingensiefel projette de fusionner concrètement les différentes disciplines qu'il utilise, en intégrant théâtre, opéra, film et actions les uns dans les autres, et de les libérer de l'« art pur » et de tout artifice, pour les soumettre à ses contemporains et à leurs mises en scène et rituels quotidiens, en dehors de l'espace de l'art, sous forme d'un *Animatographe*, une « machine de vie » (ill. 3-4). Ainsi, entre 2005 et 2006, il conçoit une série de cinq *Animatographes*, pour cinq lieux différents à travers le monde, qui sont tout d'abord une installation mobile, une scène tournante faite de matériaux de construction et d'accessoires ordinaires, qui offrent au visiteur, non plus seulement une vision frontale, mais un accueil de sa personne réelle (ill. 2). C'est pourquoi de nombreux critiques, et Schlingensiefel lui-même⁴, ont appliqué à son propre travail le concept wagnérien d'œuvre d'art totale.

¹ Voir le livret de l'opéra : Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, ill. par Hugo L. Braune, Leipzig, Siegel, 1909.

² Nous faisons référence notamment à ses ouvrages *L'Art et la Révolution* (1849), *L'œuvre d'art de l'avenir* (1950) et *Opéra et Drame* (1850/1851). Précisons que Richard Wagner conçoit le *Gesamtkunstwerk* tout d'abord comme un drame musical. Sa quête de la synthèse des contraires trouve toutefois d'autres réponses, notamment architecturale et institutionnelle avec le palais des festivals (*Festspielhaus*, achevée en 1874) et l'ensemble du protocole cérémonial à Bayreuth, et anthropologique avec l'invention d'un homme nouveau, dont « l'homme total » Parsifal représente l'accomplissement. Cf. par exemple Bastien Gallet, « Parsifal, l'homme nouveau ? », dans Jean de Loisy (dir.), *Traces du Sacré*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 2008), Paris, Centre Georges Pompidou Service Commercial, 2008, p. 166.

³ Je me permets de renvoyer à mon premier mémoire de master, soutenu en 2012 et intitulé « *Kunst und Gemüse. A. Hipler* (2004-2006), une analyse dramaturgique du spectacle de Christoph Schlingensiefel. Vers une compréhension de sa réception en France ».

⁴ Peu avant sa mort, il déclare qu'il ne peut « toujours pas prendre [ses] distances avec une notion comme le *Gesamtkunstwerk*. » Il relativise toutefois son propos dans la phrase suivante : « Ça s'est toutefois calmé, je crois, à cause de la maladie que je me coltine. Je ne peux plus autant rêver. Je dois devenir plus concret. Je veux qu'on obtienne des résultats. Et ainsi mon moteur romantique s'éteint lentement. » Christoph Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, éd. par Aino Laberenz, Kiepenheuer & Witsch, 2012, p. 166 : « Ich kann auch immer noch nicht ganz Abstand nehmen von so einem Begriff wie Gesamtkunstwerk. Das ist zwar durch den Realismus, den ich durch die Krankheit immer mehr an der Backe kleben habe, weniger geworden, glaube ich. Ich kann nicht mehr so viel träumen. Ich muss konkreter werden. Ich will, dass man zu Ergebnissen kommt. Und so geht mein romantischer Quirl langsam aus. »

Si elle s'impose en effet pour caractériser son œuvre de maturité, on peut toutefois se demander si la notion est déjà pertinente pour ses œuvres de formation et de jeunesse. Plusieurs de ses propres déclarations inclinent nettement dans la direction inverse. Ainsi Schlingensiefel affirme-t-il en 1998 à propos de son œuvre cinématographique : « la grande œuvre d'art totale n'existe pas chez moi, elle n'est à mes yeux plus du tout possible. J'ai besoin de l'inachevé⁵. »⁶

Entre les années 1983 et 2003, c'est-à-dire pendant les vingt années qui séparent ses vingt-trois ans de ses quarante-trois ans, Schlingensiefel se consacre successivement à des formes et des médias très différents les uns des autres, qui vont du cinéma aux actions, en passant par le théâtre et la télévision, sans jamais chercher à atteindre la moindre maîtrise artistique. Cette multiplicité formelle s'accompagne d'un goût de la provocation, d'une désinvolture, voire d'une violence qui semblent loin de l'harmonie initialement cherchée par Wagner. Devant le travail de Schlingensiefel, le public et la critique reproduisent la même fragmentation, entre ceux qui dénoncent la prétention, la nullité ou l'abjection de ses pratiques, et ceux qui au contraire reconnaissent en lui un des plus grands artistes allemands contemporains⁷.

Pourtant, au cours de cette longue première période de son œuvre – au regard de la période ultérieure plus brève, divisée par le début de sa maladie du cancer en 2008 et brutalement interrompue par son décès en 2010 –, la transgression, la brutalité, la crudité se révèlent si constantes qu'elles sont déjà le signe d'une cohérence. Or, si un mouvement vers l'unité et un idéal d'authenticité sous-tendent le travail de ses vingt premières années d'activité, sans doute la succession des formes et le franchissement continu des limites conventionnelles, qu'elles soient artistiques ou morales, peuvent-ils être eux aussi interprétés comme les prémices de ce qui sera reconnu ultérieurement comme *Gesamtkunstwerk*.

⁵ Cette citation fait suite à son estimation qu'il doit rétrospectivement reconnaître « honnêtement qu'aucun de [ses] films n'est véritablement abouti » : « Je ne pourrais dire d'aucun d'entre eux qu'il forme une unité de langage, musique, forme, histoire et émotion. » C. Schlingensiefel, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », cité dans Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hambourg, Rotbuch-Verlag, 1998, p. 27 : « So blicke ich heute auf meine Filme zurück und muß mir ehrlich eingestehen, daß mir nicht ein Film wirklich gelungen ist. Von keinem könnte ich sagen, er bildet eine Einheit von Sprache, Musik, Form, Geschichte und Emotion. Das große Gesamtkunstwerk gibt es bei mir nicht, es ist in meinen Augen gar nicht mehr möglich. Ich brauche das Unfertige. »

⁶ Toutes les citations originales en allemand pour lesquelles il n'existe aucune traduction officielle ont été traduites en français par nos soins dans le corps du texte.

⁷ Ainsi, par exemple, a-t-il été choisi pour représenter l'Allemagne à la Biennale de Venise de 2011. Cf. Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensiefel. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011 et Bice Curiger et Carmine Giovanni (dir.), *Illuminations. La Biennale Di Venezia. 54th International Art Exhibition, Venise*, Marsilio Editori, 2011, « Germany Christoph Schlingensiefel », p. 360.

PREMIERE PARTIE | CINEMA (1983-1993)

Christoph Schlingensiefel débute sa carrière en tant que cinéaste. Jusqu'à l'âge de 32 ans, son catalogue d'œuvres comprend exclusivement des films, une cinquantaine de courts et longs métrages⁸. C'est seulement en 1993, après une dizaine d'années de pratique cinématographique, ou même une vingtaine si nous incluons ses travaux d'enfant, qu'il se confronte à un autre langage artistique, celui du théâtre. Comment la personnalité de l'artiste Christoph Schlingensiefel se construit-elle à travers cette période ? Quelle est son approche du cinéma et en quoi sera-t-elle déterminante pour la suite de son parcours ?

⁸ La filmographie de Christoph Schlingensiefel, publiée sur son site qui tient lieu d'archive officielle, liste 46 titres, voir en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/film.php> (tous les liens mentionnés dans ce mémoire ont été consultés en 2014). Notons à cette occasion que le catalogue de l'œuvre de Schlingensiefel est très bien connu puisque l'artiste, qui commence très tôt à établir ses archives, entretient depuis 2000 ce site internet (www.schlingensiefel.com) très professionnel et constamment actualisé (désormais par ses anciens collaborateurs), où est documenté l'ensemble des projets de l'artiste à travers notes d'intentions, descriptions, textes théoriques et critiques, revues de presse, iconographie (photographies, vidéos) etc. Il s'agit d'une de nos sources principales et nous renverrons fréquemment à elle.

CHAPITRE 1.1 | *MON PREMIER FILM (1968)*

Christoph Schlingensiefel fait débiter sa filmographie en 1968, par des films qu'il réalise à l'âge de sept ou huit ans. Cela ne veut pas dire qu'il se considère comme un artiste-né, mais plutôt qu'il se voit déjà entré à cet âge dans ce qui restera son activité et que son regard d'artiste prolonge son regard d'enfant.

La révolte contre son univers bien-aimé

Longtemps considéré plutôt « comme "cas" que comme producteur d'événements esthétiques⁹ », le cinéaste Christoph Schlingensiefel est souvent *expliqué* par sa biographie. Convoquée à de nombreuses occasions par l'artiste lui-même, cette dernière acquiert ainsi un statut « magique¹⁰ », malgré sa banalité. Né en 1960 à Oberhausen dans la région de la Ruhr, Schlingensiefel est le fils unique d'un pharmacien et d'une infirmière. Il dit avoir eu une enfance tout à fait heureuse, ayant grandi dans un environnement bourgeois, porté par les valeurs et rites catholiques. L'art y joue un rôle mineur.

S'il devient un « cas », c'est paradoxalement parce que son expérience n'a rien à voir avec les biographies traumatisées ou héroïques de la génération précédente, née dans l'immédiate après-guerre, dans les discours de laquelle la « grande histoire œdipienne » de l'Allemagne est omniprésente. Schlingensiefel n'est pas marqué, comme la génération qui l'a précédé, par un quelconque traumatisme lié au passé nazi ou à une famille oppressante. Le récit autobiographique que l'artiste développe à partir de cette expérience banale n'a rien à voir non plus avec celui construit par les membres de sa propre génération : il assume son enfance heureuse et il met en avant sa normalité. Tandis que pour les artistes nés autour de 1960 la rupture générationnelle, tant sur le plan politique qu'esthétique, est très importante, Schlingensiefel, au contraire, construit son œuvre, sinon dans la continuité, du moins *à partir* des données de base de sa biographie. Le fait qu'il assume son enfance heureuse serait donc bien « plus qu'un crochet sympathique de sa biographie » : Schlingensiefel aurait eu l'audace de « vouloir faire de l'art sans même avoir un traumatisme enfantin convenable », estime le critique Georg Seeßlen en 2010, et son art commencerait même « avec le fait qu'il se prononce pour lui-même. Pour son enfance heureuse, le fait d'être un petit bourgeois, un semi-intellectuel, un enfant de chœur catholique [...], un enfant de la télé [...]»¹¹.

Ce contexte autobiographique est de manière récurrente un point de départ et un motif des œuvres de Schlingensiefel, le plus souvent sous forme de représentations de ses

⁹ Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », dans Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hambourg, Rotbuch-Verlag, 1998, p. 40.

¹⁰ Georg Seeßlen, *ibid.*

¹¹ Georg Seeßlen, « Mein idealer Künstler zurzeit », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4 mars 2010, n°. 53, p. 38. L'article correspond à une version abrégée du panégyrique tenu par le critique de cinéma Georg Seeßlen à l'occasion de l'attribution du prix Helmut Käutner 2010 de la ville de Düsseldorf à Christoph Schlingensiefel.

parents ou des lieux de sa région natale. Cela ne l'empêche pourtant pas d'exprimer une forte révolte contre l'univers de son enfance, autant aimé que rejeté. En résulte un œuvre aux traits souvent tragi-comiques dans lequel « tout tend à ce qu'une famille fictive remplace la vraie famille insupportable et aimée », notamment à travers la troupe d'acteurs qu'il réunira autour de lui (voiren page 32 ci-dessous). Selon Georg Seeßlen, la tragicomédie du Christoph Schlingensief serait que son univers mental, « son ressenti esthétique et politique tourne autour de ces éléments que les "révolutionnaires" auraient tant aimé abolir : la patrie, la famille, la religion. Le fait d'être allemand¹². »

C'est la banalité de la biographie de Schlingensief et la revendication de celle-ci qui nous font appréhender la construction de son discours autobiographique comme une stratégie artistique – toutefois jamais proclamée ou théorisée comme telle par l'artiste. Son résultat est un œuvre que nous sommes tenus d'interpréter, paradoxalement, non comme une simple digestion, ou transcendance (ce qu'on nommerait *Verarbeitung* en allemand) de sa biographie, une manière d'apprendre à l'assumer, mais comme une *protestation* contre elle, dans le sens d'une violente remise en question. Il semble répéter la révolte de ses aînés de 1968. Mais si cette dernière a pris des allures héroïques, celle de Schlingensief prend bien souvent l'apparence de provocations, aux traits parfois comiques – ce qui n'est pas très loin de la farce, forme sous laquelle Karl Marx voyait se répéter l'histoire.

La « biographie magique » du cinéaste Schlingensief

Au-delà de références récurrentes à sa biographie dans ses œuvres, Schlingensief a donc aussi construit un discours autour de ses souvenirs d'enfance qui n'explique son parcours qu'en apparence. Cette « biographie magique » se constitue à travers un certain nombre d'histoires à caractère anecdotique qui fondent sa vocation, voire son obsession cinématographique¹³. Parmi ces histoires se trouve celle qu'il appelle sa « scène originelle [*Urszene*] » et qu'il date non sans hasard en 1968, « année de la révolution qui nous préoccupe toujours et qui semble ne jamais, jamais pouvoir être portée à sa fin¹⁴ ». Cette scène se serait passée au moment du visionnage d'un film de famille que son père avait tourné en amateur passionné des dernières techniques cinématographiques avec une caméra Double 8 : comme il avait retourné la pellicule une fois de trop, le film avait été exposé deux fois, ce qui eut pour résultat qu'on pouvait voir des gens marcher sur le

¹² Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », *op. cit.*, p. 49.

¹³ Il raconte ces histoires devenues quasi-mythiques, chargées d'une forte symbolique, à de nombreuses occasions, par exemple lors d'interviews avec d'influents curateurs tels que Klaus Biesenbach ou Hans Ulrich Obrist, qui l'ont interrogé de manière très détaillée sur sa pratique cinématographique et la genèse de sa vocation d'artiste précoces. Cf. Klaus Biesenbach, « Ich wollte alles in Bilder fassen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Klaus Biesenbach », et Hans Ulrich Obrist, « Vervielfältigungen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011 (cette référence sera abrégée par la suite en *Deutscher Pavillon 2011*), respectivement p. 139-154 et p. 297-308. Durant les derniers mois de sa vie, Schlingensief a enregistré des monologues sur ses souvenirs, pensées sur l'art et espérances qui ont été publiés après sa mort par sa femme. Cf. Christoph Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, éd. par Aino Laberenz, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2012.

¹⁴ C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op.cit.*, p. 42.

ventre du jeune Christoph Schlingensief et de sa mère, allongés sur la plage. L'artiste se souvient avoir été consterné, fasciné par cet effet visuel qui contredit la perception habituelle des choses. C'était donc « précisément en 1968 [qu'a eu lieu] pour [lui] la révolution, la révolution de l'irritation¹⁵ ». Schlingensief dira plus tard que c'est cette image de « ces gens sur nos ventres » qui lui vient à l'esprit, quand il réfléchit sur ce qui le motive « dans la vie et dans l'art » :

Peut-être ce moment est-il ma scène originelle, c'est là que j'ai saisi que les choses ici sur terre ne vont pas se passer si aisément que comme on l'avait imaginé dans le ventre maternel. [...] Et puis, soudainement, le Big Bang, on sort, on rentre dans la vie et on file, on court par ci et par là et au bout d'un moment on se rend compte que l'on ne devient pas celui que l'on voulait être, on ne peut pas le devenir car le flou rentre en jeu et parce qu'on est exposé constamment à nouveau. Ou parce qu'on a déjà été pré-exposé au moment où l'on veut démarrer¹⁶.

Il fera à de nombreuses occasions de tels parallèles entre le film et la vie et il dira que « la technique du film a beaucoup à voir avec la vie¹⁷ ». Dans sa conception, l'une devient métaphore de l'autre.

D'après le récit de Schlingensief, à partir de ce moment fondateur en 1968, à l'âge de huit ans, il commence à manipuler lui-même la caméra et à réaliser des films avec l'aide de son oncle (ill. 5-6). La filmographie qu'il considère comme officielle débute en cette année. Son premier film, *Le film du lanceur de drapeau (Der FahnenSchwenkerfilm)*¹⁸, est daté de 1968, suivi la même année par *Mon premier film (Mein 1. Film)*, ill. 9), d'une durée de dix minutes, qui comporte déjà une construction en trois parties : 1. *Une petite histoire policière*, 2. *Un court tournage avec Christoph Schlingensief*, 3. *Toutes sortes de choses* (1. *Eine kleine Kriminalgeschichte*, 2. *Kurzer Dreh mit Christoph Schlingensief*, 3. *Allerlei Sachen*). À partir de là, il réalisera environ un film par an jusqu'en 1983/1984, date de son premier long métrage. La filmographie répertorie pour cette période, qui couvre son activité jusqu'à l'âge de 23 ans, vingt courts-métrages d'une durée comprise entre deux et 37 minutes.

Le statut de ces films est discutable : s'agit-il de jeux d'un enfant ou d'œuvres à prendre en compte dans notre étude ? Ils revêtent un certain intérêt en raison de leur inventivité, mais aussi parce que Schlingensief lui-même les intégrera dans ses mises en scène plus tard (ill. 7-8)¹⁹. Le fait que la plupart de ces films sont conservés et un certain nombre d'entre eux sont édités et commercialisés²⁰ leur confère également un statut

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸ Tous les titres originaux des œuvres en allemand sont traduits en français par nos soins dans le corps du texte, suivis, lors de leur première occurrence dans le texte, par le titre original en allemand entre parenthèses.

¹⁹ Voir par exemple le montage cinématographique *Kinderfilme (Diagnose)*, 4'30", 2008 (à voir en ligne : <http://www.peter-deutschmark.com/works/film/kinderfilme.php>) qui sera projeté en 2008 lors de son *Fluxus-Oratorium, Une Eglise de la Peur de l'Etranger en moi (Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus-Oratorium für Christoph Schlingensief)*, voir le site du projet en ligne

²⁰ La *Filmgalerie 145*, structure de production, d'édition et de prêt de films d'auteur, distribue l'édition complète des films de Schlingensief en douze DVD. Le premier DVD de la collection comprend trois courts métrages tournés en 8 mm entre 1968 et 1977 (ill. 11) ; le deuxième DVD rassemble sept courts métrages tournés en 16 mm entre 1982 et 1986 (ill. 12). Voir la liste complète des films publiés de Schlingensief, en ligne :

d'œuvre qui nous permet de les considérer ici, sans toutefois les intégrer dans le corpus des œuvres pris en compte dans notre étude.

La « biographie magique » du cinéaste Schlingensiefel à la vocation précoce est encore illustrée par une dissertation qu'il a dû écrire en 1975, à l'âge de quinze ans, et qui est publiée dans ses mémoires. Il y fait l'exposé de ce qu'il attend de son futur métier, celui de réalisateur en l'occurrence. Dans la dernière phrase de son essai, Schlingensiefel, manifestement très sûr de ses talents, cite un certain Imhoff, réalisateur, qui aurait dit : « Christoph, tu es complètement en train de devenir réalisateur²¹ ». Et en effet, de ses récits ressort qu'il a poursuivi sa passion avec beaucoup de sérieux : à l'âge de dix ans, il fonde un club de cinéma, nommé « Amateurfilm Company 2000 » (ill. 13 et 14) avec les membres duquel il tourne ses films, assumant lui-même systématiquement le rôle de l'unique réalisateur en chef décidant de tout – une méthode de travail fondée sur le collectif et sur une présence « omnipotente » qu'il appliquera tout au long de sa carrière. Il se documente également beaucoup sur les techniques cinématographiques, les caméras²² et la création d'effets spéciaux, et il installe une petite salle de cinéma ainsi qu'un studio de son dans la maison de ses parents.

Selon l'artiste, l'objectif de sa première pratique cinématographique était de « tourner de vrais films²³ » qui devaient ressembler à ce qu'il connaissait à l'époque, c'est-à-dire aux séries télévisées de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Pour autant, ses films ne ressemblent pas à des objets conventionnels, et ne sont ni grandiloquents ni parfaitement travaillés. Il s'agit plutôt de petites formes qui trahissent avant tout son impulsion première, celle de « tout saisir en images²⁴ ». Schlingensiefel dira qu'il a « toujours voulu être quelqu'un qui a la possibilité d'enregistrer quelque chose avec une caméra, c'est-à-dire de jouer, de mettre en scène ». Il n'envisage donc pas de construire de grandes œuvres bien finies. Il semble plutôt se servir des moyens (techniques notamment) qu'il a à sa disposition pour enregistrer le flux continu de ses impressions, pour représenter son imagination. Il s'agit là de l'approche fondatrice de Christoph Schlingensiefel du cinéma, mais elle caractérise en quelque sorte toute sa démarche artistique.

Le jeune Schlingensiefel fait donc une expérience très directe de la nature toujours *construite* de l'image. Sa sensibilité à ce phénomène semble être tout à fait spontanée, intuitive, presque innée. L'artiste dira à la fin de sa vie qu'il a l'impression qu'il avait la maîtrise de la création des images et notamment des procédés de leur superposition avec une caméra « dans le sang et que c'est donc enraciné²⁵ » en lui. Ce récit de soi se conjugue avec l'impression de virtuosité qui se dégage de la manière dont les images sont

<http://www.filmgalerie451.de/en/dvd/regisseure/schlingensiefel/>.

²¹ C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 193-195.

²² Suivant les dernières avancées en la matière, il utilise d'abord la caméra double 8 de son père, puis à partir de 1972 une super 8. Filmant d'abord en 8 mm, il passe en 16 mm à partir de 1982 (au plus tard).

²³ Cf. Klaus Biesenbach, « Ich wollte alles in Bilder fassen. Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Klaus Biesenbach », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 143.

²⁴ *Idem.*, p. 141 et 145 respectivement.

²⁵ Cf. Hans Ulrich Obrist, dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 304-305.

construites, manipulées et mises en scène dans ses films et dans l'ensemble de ses créations ; ainsi peut émerger l'image de l'« artiste total » Christoph Schlingensief, d'une personnalité artistique qui dominerait son œuvre dans une maîtrise géniale, sans calcul ni formation technique particulière. Face au mythe indistinct du génie, nous nous sommes attachés à décrire les stratégies spécifiquement artistiques de Schlingensief. Elles se constitueront au cours des années 1980 à partir d'une formation professionnelle non-universitaire, faite de rencontres et d'autres influences, comme un complément à l'intuition et à la pratique amateur du jeune Schlingensief.

La formation dans les années 1980

Après ses études secondaires, vers 1981, Schlingensief emménage à Munich pour y candidater deux fois sans succès à l'école de cinéma, son seul objectif. Au lieu d'étudier à l'université, où il s'était inscrit par défaut, il passe beaucoup de temps à voir des films et à fréquenter les studios de Bavaria Film où il noue quelques contacts dans le milieu du cinéma²⁶. Il se joint également au cercle gravitant autour de Thomas Meinecke (né en 1955), musicien et écrivain, où il entre en contact avec une certaine avant-garde littéraire et musicale « pop » et « postmoderne » active depuis la fin des années 1970. Dans ce contexte, Schlingensief publie notamment trois courts textes dans la revue *Mode & Désespoir* (*Mode & Verzweiflung*, 1978-1986)²⁷ et fonde un groupe de musique, un trio, au sein duquel il prend le rôle d'un artiste solo qui produit de simples mélodies du répertoire de divertissement sur un orgue de chambre. Thomas Meinecke remarque que « c'était une sorte de musique de variétés [*Alleinunterhaltungsmusik*] à une époque où la réception ironique de ce type de prestation n'existait pas encore²⁸ ». Tout en fréquentant et en se nourrissant de ce milieu intellectuel et artistique, Schlingensief ne s'y fait pas tout à fait une place, ce qui est un trait caractéristique de son rapport aux différents milieux qu'il sera amené à traverser au cours de sa vie. Par ailleurs, il ne semble pas avoir produit de film durant cette période.

Schlingensief considère ses années munichoises comme une partie importante de sa formation. Mais, frustré « que les choses ne décollent pas tout à fait²⁹ », il se résout, fin 1982, à rentrer dans sa région natale. Âgé de 22 ans, il s'installe dans la ville de Mülheim an der Ruhr, et commence à travailler en tant qu'assistant du cinéaste expérimental Werner Nekes (né en 1944) qu'il venait de rencontrer. Les trois années passées aux côtés de cette figure majeure du cinéma d'avant-garde sont une autre étape importante de la formation non-universitaire de Schlingensief et ont une influence majeure sur sa conception et sa pratique artistiques. Même s'il n'était pas toujours d'accord avec son

²⁶ Cf. C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 208-211. Et Michaela Meliàn et Thomas Meinecke, « Lesen Texte von Christoph Schlingensief aus *Mode & Verzweiflung* und singen ein Lied von Vier Kaiserlein », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 271-277.

²⁷ Michaela Meliàn et Thomas Meinecke, *op. cit.*, p. 273-276. A propos de la pratique de l'écriture de Schlingensief voir note 56 ci-dessous.

²⁸ Michaela Meliàn et Thomas Meinecke, *op. cit.*, p. 273.

²⁹ Cf. C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 214-215.

mentor, qui appartient à la génération des cinéastes avant-gardistes qui marquent dans les années 1960 le dit *Nouveau Cinéma allemand*, c'est lui qui lui aurait passé « le virus contre le *mainstream* », dira Schlingensief plus tard (ill. 16).

Son regard expérimental était vraiment important pour moi, sinon j'aurais probablement passé mon temps à essayer désespérément de faire des films avec une vraie histoire [*ordentlicher Ploß*], des caractères bien construits et une belle fin. Nekes m'a expliqué que l'on pouvait faire des films autrement, c'est de lui que j'ai entendu pour la première fois le credo de Godard, selon lequel début-milieu-fin ne doivent pas forcément se dérouler dans cet ordre³⁰.

S'intéressant de manière très poussée et quasi-scientifique à l'« histoire de la création d'images³¹ », Werner Nekes a composé, à côté de la réalisation de ses propres films (une centaine depuis 1965), une des collections privées les plus importantes documentant la préhistoire du film et de la télévision depuis la Renaissance. Constituée de nombreux objets et modèles, tels des anamorphoses, une *laterna magica*, une *camera oscura*, des « jouets séditieux », un myographe ou encore des chronophotographies d'Etienne Jules Marey, la collection illustre une « histoire des médias de la modernité³² ». Fréquentant ces objets dans les locaux de Werner Nekes et aidant au montage des expositions que ce dernier organise, Schlingensief hérite directement de la curiosité de Werner Nekes pour les phénomènes de la perception, leur réalisation, leur fixation et leur projection techniques³³.

Werner Nekes possède également une archive de films d'avant-garde que Schlingensief était chargé d'entretenir. Elle contient entre autres un grand nombre de documents des actionnistes viennois, qui deviendront une des références historiques importantes des futures œuvres de Schlingensief³⁴. Werner Nekes lui a aussi permis, entre 1983 et 1986, de faire ses premières expériences d'enseignant à l'université d'Offenbach

³⁰ *Idem*.

³¹ La présentation de la collection lors de son exposition se structure la plupart du temps en six chapitres : « ombres et *laterna magica* », « perspective et anamorphose », « *camera oscura* et transparence », « animation et montage », « jouets visuels », « sciences », « film et photo ». Cf. le site de l'artiste www.wernernekes.de et les catalogues de ses expositions, p. ex. la dernière en date *Schaulust. Die Kunst des Sehens und des Täuschens*, Krems, Kunsthalle, 2008.

³² Cf. Peter Weibel, « Die Sammlung Nekes. Apparative Wahrnehmung », dans Werner Nekes (dir.), *Die Wunderkammer des Sehens – Aus der Sammlung Werner Nekes*, cat. exp. (Graz, Landesmuseum Joanneum, 2003), Graz, Universalmuseum Joanneum, 2003.

³³ Notons que la future conception intermédiaire de la mise en scène et du décor théâtral, et quelques-uns de ses projets parmi ceux s'apparentant le plus à une expérimentation autour de l'idée de l'œuvre d'art totale, notamment son *Animatographie* de 2004, en portent indubitablement l'empreinte (cf. ill. 1 et 2).

³⁴ Pour ne nommer que deux exemples parmi tant d'autres : en 2008, il réalise un montage intitulé *Günter Brus Aktion* (à voir en ligne : http://www.peter-deutschmark.com/works/film/brus_aktion.php) ; et le film *Fremdverstümmelung* de 2007 porte le sous-titre *dedicated to Günter Brus / Kurt Kren* (à voir en ligne : <http://www.schlingensief.com/arbeiten/a001/freaxfilm.html>). L'esthétique des films de Schlingensief montre en effet une forte influence des « films structurels » du cinéaste expérimental Kurt Kren qui filme les actions des actionnistes viennois à partir de 1964. Voir aussi la programmation de la projection « Schlingensief and Kren » que le MoMA organise à New York le 21 mai 2014, en ligne : <http://www.moma.org/visit/calendar/films/1471>.

où Werner Nekes enseignait le cinéma et où Schlingensiefel rencontre parmi ses étudiants quelques-uns de ses futurs collaborateurs³⁵.

L'année même où il devient l'assistant de Werner Nekes, en 1983, Schlingensiefel commence à élaborer une trilogie de films qui s'attaque au cinéma d'avant-garde tout en donnant forme pour la première fois à sa propre conception de l'art cinématographique. Le dernier volet de cette trilogie est le premier véritable long métrage de Schlingensiefel et semble être le résultat direct de son temps de formation chez le cinéaste avant-gardiste Werner Nekes.

³⁵ Cf. Chris Dercon, « Kameraden », Werner Nekes, « Splitter der Erinnerung » et Hans Ulrich Obrist, « Vervielfältigungen. Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist », tous dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, respectivement p. 173-182, p. 291-296 et p. 297-308 ainsi que C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 215-226. En 2003, il sera professeur invité à la Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, en 2005 et 2008 à la Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Cf. Teresa Kovacs, « Schlingensiefels Arbeiten – Ein Überblick », dans Pia Janke et Teresa Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, Vienne, Preasens, 2011, p. 51-59.

CHAPITRE 1.2 | *TRILOGIE SUR LA CRITIQUE DU CINEMA – LE FILM COMME NEVROSE (1983/1984)*

La *Trilogie sur la critique du cinéma – Le film comme névrose* (*Trilogie zur Filmkritik – Film als Neurose*, 1983/1984, ill. 17)³⁶ est, comme le titre le laisse entendre, le commentaire de Schlingensiefel sur la situation du cinéma allemand au début des années 1980. Aux deux premières parties, les courts-métrages *Phantasiaus doit changer* (*Phantasiaus muss anders werden*, 1983) et *What happened to Magdalena Jung?* (1983) de 10 et 13 minutes respectivement, succède un film de 75 minutes. Il s'agit du premier d'une dizaine de longs métrages que Christoph Schlingensiefel réalisera au cours de sa vie. Il est tourné à partir de novembre 1983 dans sa ville natale Mülheim et diffusé en avant-première le 28 septembre 1984 dans une salle municipale, puis pour la première fois le 25 octobre 1984 au festival *Filmtage* à Hof. D'autres projections publiques suivront, notamment à l'Abaton-Kino de Hambourg dans le cadre d'une série intitulée « Des films inconnus de jeunes réalisateurs allemands inconnus ». Le film qui connaît à la fois un rejet et une reconnaissance critiques, recevra le prix du meilleur producteur du Land de la région de la Ruhr (*Nordrheinwestfälischer Produzentenpreis*).

L'autonomie de l'image filmique

Dans cette dernière partie de la trilogie, intitulée *Toungouska – Les boîtes sont là* (*Tunguska – Die Kisten sind da*, 1983/1984)³⁷, Schlingensiefel abandonne le réalisme cinématographique et se libère des normes et contraintes liées aux formes d'art traditionnelles. Il est en conséquence très difficile de résumer ce film qui ignore une construction narrative. D'après son réalisateur, *Toungouska* « est l'histoire d'un couple d'amoureux échoué et de trois explorateurs d'avant-garde névrosés qui sont au bord de la crise de nerfs et en route vers le pôle nord pour présenter des films d'avant-garde aux esquimaux et les torturer à mort³⁸ ». Le couple, désemparé en terrain étranger, devient une image du spectateur, livré à la merci des spécialistes surexcités qui lui imposent leurs solutions et ne lui laissent aucune liberté de réfléchir par lui-même à une sortie possible de la situation. Les « boîtes » du titre, amenées par les « explorateurs d'avant-garde allemands » à Toungouska en Sibérie, semblent symboliser chacune une image filmique (ill. 18). Il s'agit de les ouvrir et de les charger d'un nouveau contenu, ce qui, selon l'interprétation de

³⁶ Notons que l'allemand ne dispose pas comme le français de deux termes pour *film* et *cinéma*: le mot allemand de *Film* désigne à la fois le film et l'art cinématographique. Le mot le plus proche de cinéma serait *das Kino*, moins utilisé.

³⁷ Voir la documentation disponible en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=f020>.

³⁸ C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 221. Le lien entre avant-garde et mort n'est pas anodin : pour Schlingensiefel, l'un signifie l'autre, être en avance sur ses contemporains signifie être mort. Voir quelque chose qui serait inconnu des autres, ce que prétendent les artistes avant-gardistes, ne serait possible que dans la mort. Lui-même se distingue de ce positionnement, il veut « rendre visible l'invisible » (*ibid.*, p. 46) et faire des films qui se rapportent à la vie, à la société.

Chris Dercon, ne serait possible que « lorsque le langage pictural et le plan de projection de l'image filmique sont élargis³⁹ ».

Cet élargissement se passe chez Schlingensiefel au niveau des images qui indiquent un autre regard sur le cinéma que celui véhiculé par l'histoire de *Toungouska* : elles semblent être détachées, indépendantes du contenu plus ou moins narratif du film ; à l'oppression du spectateur par les avant-gardistes expérimentaux, elles opposent leur autonomie. Dans une sorte de collage cinématographique, une multitude de motifs fantastiques puisés autant dans la culture populaire, la mythologie germanique et l'histoire du cinéma d'animation s'enchaînent les uns après les autres, à la manière d'un Rimbaud dans les *Illuminations*⁴⁰. A travers l'utilisation de scènes tirées d'un film abstrait de 1935, *Composition en bleu / Concert de lumière n° 1 (Komposition in Blau / Lichtkonzert Nr. 1)* d'Oskar Fischinger, les inventions techniques des premiers cinéastes avant-gardistes sont citées, renvoyant à l'implication expressionniste de l'histoire du cinéma. Cet univers iconoclaste est habité par des personnages déguisés tenant des discours improvisés sans lien direct les uns avec les autres. Ce foisonnement force le spectateur à se frayer son propre chemin à travers une appréhension toujours singulière et partielle du film. C'est ainsi que Schlingensiefel invente et applique ici pour la première fois ses propres règles du jeu : « saisir des images de film sans compréhension préalable, les rendre opérables et les utiliser à ses propres fins⁴¹ », selon le critique Dietrich Kuhlbrodt qui a écrit la première critique d'un film de Schlingensiefel à l'occasion de la projection de *Toungouska* à Hambourg⁴². Il s'agit d'une œuvre qui provoque de nouvelles manières de voir. Un effet spécial crée l'impression très réaliste que la bobine prend feu – un coup de force radical qui indique l'autonomie de l'image.

Critique de l'avant-garde

Malgré l'esthétique opaque du film, Schlingensiefel ne dissimule pas ses intentions, il les communique ouvertement : dans le générique de *Toungouska* est lu un manifeste qui formule l'intention de découvrir et d'explorer de nouveaux aspects du *Zeitgeist*, de

³⁹ Chris Dercon, « Kameraden », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁰ Cf. Arthur Rimbaud, « Délire II, Alchimie du verbe », dans *Une saison en Enfer*, publication à compte d'auteur, 1873 : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » Au sujet du lien entre Arthur Rimbaud et Schlingensiefel voir p. ex. Dietrich Kuhlbrodt, « Eine Zufallsbekanntschaft », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensiefel. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 248.

⁴¹ Dietrich Kuhlbrodt, « Portrait Christoph Schlingensiefel », *EPD-Film*, n° 8, 1989, p. 43.

⁴² Dietrich Kuhlbrodt, « Schlingensiefel, der Rimbaud des neuen deutschen Films », *Frankfurter Rundschau*. Depuis leur première rencontre durant la projection de *Toungouska* à Hambourg, Dietrich Kuhlbrodt et sa femme Brigitte Kausch font partie de la « famille » de Schlingensiefel. Ils participent à plusieurs de ses productions et Kuhlbrodt publie des articles sur ces dernières. Cf. Dietrich Kuhlbrodt, « Eine Zufallsbekanntschaft », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 247-250 et le site de Kuhlbrodt : <http://www.dkuhlbrodt.de/Schlingensiefel.html>. C'est d'ailleurs aussi à l'occasion du film *Toungouska* qu'un des premiers interviews de Schlingensiefel est publié : « D. Benman : Zeitgeist in Kisten » (interview), *Ortszeit*, Oberhausen, septembre 1983, cf. la bibliographie citée dans « Christoph Schlingensiefel – Regisseur », dans Hans-Michael Bock (dir.), *CineGraph Filmlexikon*, Munich, édition text + kritik, 1989.

« l'esprit du temps » et du langage filmique. Il s'agirait de dévoiler l'hystérie du Nouveau Cinéma allemand, pourtant en état d'agonie vingt ans après ses débuts et de reconnaître que ses utopies politiques et esthétiques ne sont plus que mascarade.

Quel rapport Schlingensiefel entretient-il avec ce mouvement cinématographique, la « dernière avant-garde » dont le renouvellement des principes esthétiques a entre-temps instauré les nouvelles conventions ? Notons tout d'abord que le Nouveau Cinéma allemand – puisqu'il est une autre impulsion, une autre référence majeure et ainsi une autre porte d'entrée dans son œuvre – est devenu lui aussi un chapitre de la « biographie magique » du cinéaste Schlingensiefel. Il y est ancré à travers la ville d'Oberhausen, lieu de naissance de Schlingensiefel en 1960 et lieu de signature du manifeste qui marqua le début de ce qui est aussi appelé le *Jeune Cinéma allemand* [*Junger Deutscher Film*] en 1962. Le 28 février 1962, un groupe de jeunes cinéastes y signe, à l'occasion du 8^e Festival international du court métrage d'Oberhausen, ce manifeste dont les premières lignes proclament : « Le cinéma de papa est mort⁴³. » Les 26 signataires, dont Alexander Kluge, protestent contre la production cinématographique allemande de l'époque et proclament leur volonté de lancer son renouveau. Il sera incarné par des metteurs en scène tels que Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg, Wim Wenders, Werner Herzog ou encore Rainer Werner Fassbinder.

Bien trop jeune pour faire partie de cette génération née dans les années 1930-1940, Schlingensiefel connaît pourtant leurs œuvres, notamment grâce au festival d'Oberhausen qu'il fréquente pendant sa jeunesse dans les années 1970, de manière irrégulière toutefois, et sans enthousiasme particulier. Dans une citation révélatrice de sa relation à cette esthétique avant-gardiste, l'artiste déclare qu'il se situe

dans la tradition du Nouveau Cinéma allemand. Celui-ci avait démarré jadis avec la résolution de faire des films sur l'Allemagne, d'être innovant, mais il est devenu geignard par la suite. L'auteur s'écrie *Mea Culpa*, et les critiques acquiescent. Et pourtant, je me vois dans cette tradition, mais je crois que ma seule légitimité se fonde en ce moment dans le *drastique* : 75 minutes avec le poing sur l'écran⁴⁴.

Schlingensiefel annonce ici un radicalisme nouveau qui place la destruction au cœur même de son travail. De quel concept de destruction s'agit-il ? David Ashley Hughes parle, à la suite de Georg Seeßlen, d'une véritable « esthétique de la destruction⁴⁵ » qui règnerait dans les films de Schlingensiefel des années 1980. Nous allons voir émerger « le *drastique* », tendant franchement à la violence, dans ses films de la fin des années 1980. Il ne s'agit néanmoins pas du concept moderne de destruction promu par les premières avant-gardes du début du XX^e siècle, qui visait à faire table rase du passé. Schlingensiefel ne cherche pas

⁴³ Pour la traduction française du dit *Manifeste d'Oberhausen*, signé à l'occasion des 8^{èmes} Journées Ouest-allemandes du Court Métrage d'Oberhausen, voir par exemple Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinzler, *Le cinéma en République Fédérale d'Allemagne : le nouveau cinéma allemand, des commencements à notre époque avec un supplément sur le cinéma de la RDA. Un manuel*, Bonn, Inter Nations, 1994, p. 9.

⁴⁴ Cité dans Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », dans Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hambourg, Rotbuch-Verlag, 1998, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 52 et David Ashley Hughes, *Reinventing the Left: Radical Responses to German Reunification*, thèse en *German Studies*, Duke University, 2006, chapitre 2, « Radical Destruction: the Films of Christoph Schlingensiefel », p. 100.

à ignorer le cinéma de ses prédécesseurs dont il reconnaît l'héritage. La destruction chez Schlingensief devient plutôt un motif en soi, ce qui le placerait dans la tradition d'une certaine avant-garde des années 1960, des actionnistes viennois⁴⁶ ou de « l'art auto-destructif⁴⁷ » d'un Gustav Metzger. Ces artistes travaillaient cependant avec un concept de destruction qui visait à transformer, transcender ou compenser l'impact destructif de la modernité. L'esprit révolutionnaire, utopique des premières avant-gardes historiques étant encore fort dans ces années, ils utilisaient leur « art destructeur » pour marginaliser la violence et viser la formation d'une nouvelle société. Dans la mesure où ce type de processus destructeurs vise à la construction de quelque chose de nouveau, ils sont encore liés à la pensée « moderne ». Schlingensief, dans les années 1980, ne semble pas chercher à produire de tels gestes héroïques, bien au contraire : ses œuvres sont « *drastiques* », violentes, attaquant les conventions et les systèmes, que ce soit la famille, la morale chrétienne, la pensée 1968 ou le cinéma d'avant-garde, jusqu'à provoquer la « catastrophe » dont il dit avoir « la nostalgie parce qu'elle [la catastrophe] a pour conséquence de faire commencer des transformations, parce qu'ensuite on s'attend au pire, on attire le pire, afin que le pire advienne⁴⁸ ». Ces transformations ne sont néanmoins jamais définies par lui, mais laissées ouvertes. David Ashley Hughes remarque que cette vision montre une proximité avec les théories de Bertolt Brecht et Walter Benjamin, l'un argumentant que le spectacle pourrait être utilisé à des fins de changement social, l'autre considérant que le progrès est possible seulement à travers un désastre. La vision du monde que les œuvres de Schlingensief révèlent n'est, de loin, pas aussi cataclysmique que celle de Benjamin. Pour notre artiste, la destruction serait un geste politique direct qui commencerait, nous l'avons vu, à travers le film *Toungouska*, avec le démontage des prétentions avant-gardistes de la génération précédente⁴⁹.

Si face à « l'agonie », c'est-à-dire à la fin du cinéma d'avant-garde allemand des années 1960 et 1970, Schlingensief éprouve le besoin d'agir – comme il le laisse entendre dans le manifeste de son premier long métrage –, c'est avant tout « une envie criminelle de faire un film⁵⁰ » qui le pousse à créer. En conséquence, et malgré la véhémence des propos de ce manifeste, sa trilogie se veut « moins une déclaration de guerre aux représentants du cinéma strictement narratif, qu'une invitation à la lutte pour

⁴⁶ Cf. aussi note 34.

⁴⁷ Gustav Metzger, artiste juif né en 1926 en Allemagne et exilé en Angleterre en 1939, un des principaux organisateurs du festival *Destruction In Art Symposium* à Londres, rassemblant en 1966 les Actionnistes viennois, les membres de Fluxus international et d'autres avant-gardistes, psychologues etc. Si la destruction demeure l'élément central de son œuvre, celle-ci ne peut exister sans envisager les conditions de son renouvellement créatif. Dans la suite logique de son « art auto-destructif », Gustav Metzger envisage dès 1961 la technique des cristaux liquides comme médium d'un « art auto-créatif ». Cf. par exemple Mathieu Copeland (dir.), *Gustav Metzger. Auto-creative Art/Supportive, 1966-2011*, cat. exp. (Lyon, MAC, 2013), Mathieu Copeland Editions/MAC Lyon/Les Presses du Réel, 2013.

⁴⁸ Cf. C. Schlingensief, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », dans Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hambourg, Rotbuch-Verlag, 1998, p. 28.

⁴⁹ Cf. David Ashley Hughes, *Reinventing the Left: Radical Responses to German Reunification*, op. cit., p. 100.

⁵⁰ Cette expression renvoie à un article-manifeste que Schlingensief publiera quelques années plus tard. Cf. Christoph Schlingensief, « Die verbrecherische Lust, einen Film zu machen », *Filmwärts*, n° 7, mai 1987, p. 4-7.

l'indépendance contre les prescriptions du réalisme filmique⁵¹ ». Car Schlingensief se semble particulièrement tenir à mettre en évidence la position passive et soumise du public et à inciter ce dernier à une confrontation plus active et personnelle avec le médium du film. Cette approche du public et de son autonomie restera fondamentale tout au long de son œuvre. A travers ce thème de la libération de l'individu et de l'autonomie du moi, Schlingensief se place dans une longue tradition artistique qui débute avec la philosophie des Lumières⁵².

Pour conclure sur le rapport de Schlingensief au Nouveau Cinéma allemand, notons qu'il se définit d'une manière semblable au rapport de l'artiste à sa famille : entre reconnaissance et rejet, il entretient l'ambiguïté de son lien aux références culturelles de son univers, qu'elles soient familiales ou artistiques, qu'il s'agit de ses parents ou du cinéma dit d'avant-garde. Il semble que Christoph Schlingensief cherche la confrontation directe et conflictuelle avec les conventions contemporaines. Profondément reliées à elles, il cherche en même temps la mise à distance pour questionner leurs fondements, leur *justesse* ; il les attaque pour les ébranler, pour permettre la mise en place d'une morale plus *juste*.

⁵¹ Cf. la note d'intention du film, disponible en ligne, <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f020>.

⁵² Cf. par exemple Antje von Graevenitz, « L'Art en tant que catharsis », dans René Block (dir.), *Art Allemagne Aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République Fédérale d'Allemagne*, cat. exp. (ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981), Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p. 63-70. « L'autonomie du moi » est abordée par l'auteur comme un des thèmes capitaux chez Richard Wagner et Joseph Beuys qu'elle compare dans cet article.

CHAPITRE 1.3 | TRILOGIE SUR L'ALLEMAGNE (1988-1992)

Après la *Trilogie sur la critique du cinéma*, Schlingensiefel réalise, avec très peu de moyens, d'autres films, et notamment les deux longs métrages *Menu Total* (1985-1986)⁵³ et *Egomania – L'Ile de l'espoir* (*Egomania – Die Insel der Hoffnung*, 1986)⁵⁴. Il s'endette tellement avec la production de ce dernier film qu'il prendra un travail alimentaire en tant que chef opérateur de la série télévisée très populaire *Lindenstraße* entre octobre 1986 et mars 1987⁵⁵. Il commence également à publier des textes à caractère de manifeste⁵⁶. En 1988, il s'attelle à une nouvelle trilogie, cette fois sur l'Allemagne, dont l'histoire et le présent comptent parmi les thèmes de prédilection (ill. 19).

Entre *reenactment* et *happening* : une mise en scène de la mort de Hitler

C'est avec le premier film de la *Trilogie sur l'Allemagne*, intitulé *100 ans d'Adolf Hitler – La dernière heure dans le bunker du Führer* (*100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker*, 1988/1989, ill. 20) que Christoph Schlingensiefel se fait connaître d'un public plus large. Tourné le 28 novembre 1988, ce long métrage d'une durée de 60 minutes est montré pour la première fois le 18 février 1989 à Berlin⁵⁷.

100 ans d'Adolf Hitler met en scène une version imaginaire et excessive du décès d'Adolf Hitler et de ses proches partisans. Tourné en l'espace de seize heures avec un minimum de moyens et pour seul décor un bunker près de la ville natale de Schlingensiefel⁵⁸, cette œuvre porte autant les traits d'un événement historique filmé en

⁵³ Voir la documentation du film, en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=f027>.

⁵⁴ Voir la documentation du film, en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=f029>.

⁵⁵ David Ashley Hughes suppose d'ailleurs que cette expérience de télévision *prime time* grand public lui fournit une nouvelle méthode de travail : « la destruction par affirmation ». Schlingensiefel dira qu'« il faut utiliser les choses jusqu'à ce qu'elles soit abîmées, anéanties. » Cela a à voir avec ce qu'on indiquait déjà plus haut, à savoir qu'il prend au mot les prétentions des différents systèmes, qu'il pousse leurs principes jusqu'au bout, pour révéler leur vanité. Cf. David Ashley Hughes, *Reinventing the Left: Radical Responses to German Reunification*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶ Parmi ses premières publications : « Manifest des deutschen Underground Films », *Filmfaust*, n° 54, septembre/octobre 1986, p. 35 ; « Die verbrecherische Lust, einen Film zu machen », *Filmwärts*, n° 7, mai 1987, p. 4-7 ; « Wie man Filme macht! », dans *Filmförderung in Selbstverwaltung. Die kulturelle Filmförderung des Landes Nordrhein-Westfalen*, Mülheim, Filmbüro NW, 1988, p. 86-91 ; « Wie man wieder ins Gleichgewicht kommt. Ein religiöser Beitrag », dans Werner Petermann et Ralph Thomas (dir.), *Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino*, Munich, Trickster, 1988, p. 150-168 ; « Nichts Besonderes » (lettre de lecteur en réaction à l'article « Darf's noch ein Tabubruch sein »? » de Christa Thelen du 19 août 1989), *Die Tageszeitung*, Hambourg, 22 septembre 1989. Ces références sont tirées de l'entrée « Christoph Schlingensiefel – Regisseur », dans Hans-Michael Bock (dir.), *CineGraph Filmlexikon*, Munich, édition text + kritik, 1989. Schlingensiefel publiera sporadiquement des articles durant toute sa carrière. Ainsi, le site de l'artiste contient une catégorie « Chroniques », mais elle n'est pas complète, reportant seulement neuf références du début des années 2000.

⁵⁷ Voir la documentation du film, en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=f035>.

⁵⁸ Le film est tourné entre 8h30 le 28 novembre 1988 et 2h30 le lendemain, avec un budget de 14.000 DM (environ 7.000 €), somme citée par Dietrich Kuhlbrodt, « Portrait Christoph Schlingensiefel », *op. cit.* Schlingensiefel a découvert ce bunker grâce à son premier mentor Werner Nekes à qui on propose ce lieu, finalement trop humide, pour sa collection, cf. Werner Nekes, « Splitter der Erinnerung », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensiefel. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 293. On retrouve ici le contexte autobiographique dont on

direct que d'un happening (ill. 21). Les images en noir et blanc, réalisées dans de mauvaises conditions lumineuses avec une petite caméra mobile, affichent ostensiblement leur mauvaise qualité ; cette esthétique amateur et dilettante est pourtant parfaitement maîtrisée par le professionnel Schlingensief. Sa caméra s'approche au plus près des acteurs pour offrir une intimité maximale aux spectateurs sur l'écran. La sexualité est très présente, ici notamment à travers le personnage joué par Volker Spengler qui fornique tout au long du film. Cette manière de mettre en scène de personnages historiques diabolisés par la société allemande abolit toute limite entre politique et intimité. Les éléments qui dominent l'action sont toutes sortes d'excès, des drogues aux intrigues, en passant par inceste, suicide et blasphème. Le tout est intentionnellement peu correct d'un point de vue politique. Schlingensief, qui s'intéresse depuis toujours davantage au point de vue des coupables et des méchants qu'à celui des victimes⁵⁹, semble procéder ici à une identification avec la personne d'Adolf Hitler. Ce que le film semble révéler – le fait qu'Hitler n'est qu'une catastrophe parmi d'autres catastrophes humaines, mais qui devint, par son accession au pouvoir, une catastrophe pour l'humanité – choque le public et la critique⁶⁰. Mais la position de Schlingensief consiste précisément en un refus de commenter l'histoire, de prescrire une interprétation plutôt qu'une autre ou de donner des conseils en général :

Nous sommes tous à la recherche d'images qui nous donnent des points de référence à une époque où on nous a tout expliqué. Dans ce contexte, les choses qui n'expliquent rien – qui se présentent à nous à notre libre disposition – sont formidables. Formidable est la monstration qui montre quelque chose que nous ne savons pas⁶¹.

Au lieu d'expliquer, Schlingensief fait donc le choix de passer à l'action, c'est-à-dire d'incarner ce qui met mal à l'aise, de le conjurer dans le but de surmonter et dépasser les appréhensions. Ce que Schlingensief met en œuvre dans *100 ans d'Adolf Hitler* est proche du *reenactment*, une forme de reconstitution d'événements historiques qui se place dans la tradition du happening, de la performance, des situationnistes et actionistes des années 1960. Georg Seeblen appelle cela un « art conceptuel de l'incarnation » dans lequel il n'importerait ni de montrer ni de documenter. Ne cherchant pas non plus ni à

parlait plus haut ; Georg Seeblen va d'ailleurs jusqu'à dire que « dans chaque film de Christoph Schlingensief on voit jouer l'enfant d'Oberhausen ». Georg Seeblen, « Kunst im Film ? Nein. Kunst als Film », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁹ Cf. C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁰ Ceci correspond pourtant à une tendance actuelle en Allemagne, qui correspond au besoin des allemands de ne plus traiter Hitler comme « phénomène du mal » pour arriver à l'exclure, en quelque sorte, du temps présent. Début 1989, le magazine *Der Spiegel* publie l'édition spéciale « 100 Jahre Hitler » dans lequel paraît l'article « Hitler bin ich » (« Hitler, c'est moi ») d'André Glucksmann. Le titre fait référence à la thèse du philosophe qui revient à dire que le problème Hitler ne consisterait pas en ce qu'il a fait, mais dans le fait qu'on l'a laissé faire ; dans ce sens, « Hitler, c'est moi » signifie que chacun a rendu Hitler possible. L'identification avec la personne d'Adolf Hitler à laquelle Schlingensief procède dans son film *100 ans Adolf Hitler* est proche de cette thèse. Cette confrontation avec le passé se place dans le contexte culturel général des années 1980, qui amènent à une reconsidération de l'histoire, de la mémoire, de l'historiographie. Cf. à ce sujet par exemple Henry Rousso, *La dernière catastrophe : l'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.

⁶¹ Citation dans Dietrich Kuhlbrodt, « Portrait Christoph Schlingensief », *EPD-Film*, n° 8, 1989, p. 43.

transmettre des idées ni à créer des images de distanciation, son but serait d'objectiver ces dernières.

Entre forme artistique et documentation d'un fait réel, le film *100 ans d'Adolf Hitler* trahit déjà « la nécessité de dépasser les frontières » qui deviendra un trait caractéristique de « l'artiste total » Schlingensief. Au regard de son passage au théâtre en 1993 au bout d'une pratique exclusivement cinématographique, Georg Seeßlen observe :

Comme il existe des metteurs en scène pour qui la scène devient trop petite, le potentiel des illusions et désillusions y étant trop limité, et qui doivent à tout prix arriver au film, Schlingensief, lui, est un cinéaste pour qui le cinéma était dès le début trop froid et distancié, qui tend, de manière consciente ou inconsciente, vers la confrontation directe, le théâtre et la performance⁶².

Comme l'ensemble des films de Schlingensief, *100 ans d'Adolf Hitler* n'est facile ni à voir ni à saisir ni à commenter. Il provoque une gêne réelle. Cette gêne est due non seulement à la violence représentée concrètement, mais aussi et surtout au fait que Schlingensief y met en scène des conflits fondamentaux : la non-réconciliation de la société allemande avec son passé ; l'autonomie de l'image cinématographique face à son besoin de documenter et de commenter l'histoire ; l'indistinction entre les (im)pulsions personnelles, artistiques et politiques de l'artiste. Le fait que Schlingensief ne semble pas chercher à résoudre ces conflits, mais au contraire à les faire apparaître au grand jour en les exposant tels quels, provoque une expérience déstabilisante rare qui met le spectateur mal à l'aise. Formellement, ces problèmes sont traduits par une composition qui juxtapose des éléments apparemment contradictoires, paradoxales : *100 ans d'Adolf Hitler* puise autant dans la grande histoire que dans les histoires intimes et autobiographiques, il mélange réalité et fiction et sa technique oscille entre professionnalisme et dilettantisme. Malgré la mise en tension des ces éléments qui sont loin de former un tout convenable, le film produit toutefois une certaine impression d'unité. Liée d'abord à l'unité du lieu ou du temps, elle est avant tout due au fait que Schlingensief laisse *coexister* tous ces éléments conflictuels au sein d'une seule œuvre. Celle-ci étant, non pas harmonieuse⁶³, mais profondément *dissonante*, elle ne forme pas moins un *tout*, une totalité complexe qui empêche tout commentaire univoque et évoque une image puissante de la vie.

Le Massacre à la tronçonneuse allemand, un commentaire de la réunification

Au film sur la dernière heure du régime nazi succède *La première heure de la réunification (Die erste Stunde der Wiedervereinigung)* : tel est le sous-titre du deuxième volet de la trilogie sur l'Allemagne de Christoph Schlingensief qui s'attaque cette fois-ci à un événement de l'histoire présente, devenu à son tour un des mythes de l'histoire allemande. Réalisé en 1990, *Le Massacre à la tronçonneuse allemand (Das deutsche Kettensägenmassaker, ill. 22)*, un long

⁶² Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », *op. cit.*, p. 44.

⁶³ Cela n'a donc rien à voir avec la « synesthésie » qui désigne la perception simultanée de contraires *harmonieux*, et par extension l'harmonie créée par une œuvre d'art entre des impulsions différentes ou opposées. Cf. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970, p. 81. A propos de cette notion voir aussi Jean-Jacques Aillagon (dir.), *Les cahiers du MNAM*, « Synesthésies/Fusion de l'art », n° 74, hiver 2000-2001.

métrage de 63 minutes et probablement le film le plus connu de Schlingensief, est la réaction spontanée du cinéaste à la situation politique très affectée due à la chute du mur de Berlin et la fin de la guerre froide⁶⁴. Il livre ici une interprétation de la réunification des deux Etats allemands en tant qu'acte cannibale d'incorporation totale de l'Est par l'Ouest.

Le Massacre à la tronçonneuse allemand met en scène une famille de bouchers ouest-allemande qui assassine dans une frénésie meurtrière les citoyens de l'ancienne République Démocratique Allemande (ill. 23). Reprenant certains motifs du *Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hooper et de *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, Schlingensief utilise aussi des éléments du *trash* et du *splatter*, deux sous-genres du film d'horreur, pour traiter cette matière politiquement et socialement sensible : à côté de travellings rapides, d'un montage rapide et d'effets faussement spectaculaires, c'est notamment le bruit permanent d'une tronçonneuse et beaucoup de (faux) sang qui marquent l'ambiance le film (ill. 24)⁶⁵. Le goût de Schlingensief pour l'excès est présent à travers les personnages exaltés au bord de la folie prenant visiblement plaisir à la violence.

Son lien ambigu avec le Nouveau Cinéma allemand continue à s'incarner ici, notamment à travers la participation d'Irm Hermann, actrice fétiche de Rainer Werner Fassbinder⁶⁶. C'est un autre aspect ambigu des stratégies de Schlingensief : voulant dépasser, sinon détruire le Nouveau Cinéma allemand, il travaille néanmoins avec ses acteurs représentatifs, Alfred Edel (depuis *Toungouska*), Udo Kier, Volker Spengler, Margit Carstensen.

⁶⁴ Voir la documentation du film, en ligne : <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f037>. Pour un des rares commentaires de ce film dans la littérature française, voir par exemple Monika Bellan, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, ellipses, 2001. L'auteur classe Schlingensief parmi les cinéastes « d'avant-garde allemand » et évoque dans le chapitre sur le « nouveau cinéma allemand », ce « film-trash véhément » (p. 78). Une autre mention dans le chapitre sur « La “dépression“ des années 80-90, la “nouvelle comédie“ et les films sur la chute du mur » reprend la référence au film déjà nommé pour illustrer « cette intégration de l'ex-RDA dans les structures de la RFA [qui] ressemblait à un acte d'impérialisme, de viol avec consentement » (p. 134).

⁶⁵ Georg Seeßlen souligne l'impulsion que les films américains d'un Radley Metzger, Russ Meyer, Herschell Gordon Lewis ou Georges A. Romeros ont donné à Schlingensief. Selon le critique, ce n'était pas seulement la grossièreté, le regard audacieux de l'autre côté et la relation étroite entre les cinéastes et leur public, mais aussi le fait que ces cinéastes du trash avaient développé un code de la représentation filmique du corps, de la douleur et de la couleur qui refuse les mascarades et mythes hollywoodiens en bloc. Cf. Georg Seeßlen, « Kunst im Film ? Nein. Kunst als Film », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 332-333.

⁶⁶ Il s'agit de leur deuxième collaboration, après le film *Schafe in Wales* de 1988, première commande que Schlingensief réalise d'après un script écrit par un autre, et qu'il ne mènera d'ailleurs pas à terme, s'arrêtant au bout de trois semaines de travail au cours du montage à cause de différends avec les producteurs de ZDF, chaîne de télévision allemande publique, cf. Dietrich Kuhlbrodt, « Christoph Schlingensief – Regisseur », dans Hans-Michael Bock (dir.), *CineGraph Filmlexikon*, Munich, édition text + kritik, 1989. A propos de la collaboration entre Schlingensief et Irm Hermann, voir le témoignage de l'actrice dans « Schlingensiefs Theaterfamilie », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, *op. cit.*, p. 279 ainsi que Irm Hermann, « Von der Berliner Republik bis Mea Culpa », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 211-214.

Terror 2000, un portrait de la société médiatisée

Terror 2000 – Service de soins intensifs Allemagne (*Terror 2000 – Intensivstation Deutschland*, 1991/1992, ill. 25), troisième et dernier volet de la trilogie sur l'Allemagne, est, comme ses prédécesseurs, un creuset des impressions spontanées de l'Allemagne du début des années 1990 que Schlingensief met en images. En référence à la prise d'otage dite de Gladbeck de 1988, qui avait été fortement médiatisée par des journalistes suivant de près les criminels et leurs victimes, *Terror 2000* met en scène deux gangsters en fuite qui malmènent psychologiquement et torturent des étrangers résidant dans un foyer pour demandeurs d'asile tenu par une mère et ses deux fils à Rassau, ville fictive en Allemagne de l'Est (ill. 26). Poursuivis par deux policiers incapables, ils sont courtisés par des journalistes avides de spectacle. Des néo-nazis ouest-allemands, des députés locaux et une guérisseuse entrent en action « pour maîtriser, en leur faveur, la perte de contrôle totale de l'état d'esprit des allemands⁶⁷ ».

Les critiques du film sont violentes – Schlingensief parle de « guerre⁶⁸ » – ce qui diminue considérablement les chances d'obtenir de nouveaux financements pour d'autres projets. Mais par ailleurs, c'est ce film aussi qui lui ouvre de nouvelles portes : lors de sa sortie en 1992, il est visionné par l'équipe de la Volksbühne de Berlin, théâtre dédié aux formes expérimentales sous la direction de Frank Castorf depuis 1992, suite à la lecture d'une critique du film. Peu après, lorsqu'un artiste prévu au programme de la Volksbühne annule en dernière minute son engagement, l'équipe s'adresse spontanément à Christoph Schlingensief pour lui proposer d'expérimenter une adaptation de ce film pour la scène. Sans avoir « la moindre idée » du théâtre, Schlingensief accepte l'invitation⁶⁹. Ce sera la première ouverture vers un autre médium, vers un autre langage artistique que le cinéma, son genre de prédilection.

La recherche d'une confrontation très directe avec les choses, qui marque, comme nous venons de le voir, la pratique cinématographique de Schlingensief des années 1980 et du début des années 1990, semble mener naturellement le cinéaste à s'engager dans un travail théâtral. Son œuvre se prolongera au théâtre, où la présence simultanée d'acteurs et spectateurs dans un même espace-temps, permet de franchir certaines distances, certaines frontières que l'artiste s'attache de plus en plus systématiquement à abolir.

Rappelons, pour conclure cette première partie sur le cinéma de Christoph Schlingensief, que c'est à ce propos que l'artiste note à la fin des années 1990 :

Honnêtement [...] aucun de mes films n'est véritablement abouti. Je ne pourrais dire d'aucun d'entre eux qu'il forme une unité de langage, musique, forme, histoire et

⁶⁷ Voir la documentation du film, en ligne : <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f039>.

⁶⁸ Voir note 80.

⁶⁹ Voir le récit que fait Schlingensief lui-même de ce moment clé de sa carrière dans C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 120-121 ; pour la version du dramaturge Matthias Lilienthal, voir l'entretien « Achtzig Prozent Eigendynamik », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 260 ; pour celle de Frank Castorf, « Er hat die Schuldfrage gestellt », dans *ibid.*, p. 165-168.

émotion. La grande œuvre d'art totale n'existe pas chez moi, elle n'est à mes yeux plus du tout possible. J'ai besoin de l'inachevé.⁷⁰

La référence au *Gesamtkunstwerk* que Schlingensiefel convoque ici, renvoie à l'idée que la pratique cinématographique donne, de manière générale, à penser au sujet des qualités d'une œuvre d'art totale. Si nous partons du principe que la conception d'un film exige la prise en considération de tous les éléments, du jeu d'acteur à la création d'images en passant par la musique, n'importe quel cinéaste pourrait être considéré comme « artiste total ». Dans leur introduction au colloque consacré à *L'œuvre d'art totale* en 2002, Jean Galard et Julian Zugazagoitia remarquent que « c'est une opération courante, après tout, que d'associer, dans une même œuvre, les arts visuels, les arts musicaux et les arts du langage. Le cinéma le plus banal ne fait pas autre chose⁷¹ ». Il existe des exemples d'une telle conception dès les débuts de l'histoire du cinéma, par exemple chez Ricciotto Canudo qui « a défini très tôt le cinéma comme la conciliation enfin réalisée des arts de l'espace et des arts du temps, comme “la puissante synthèse moderne de tous les arts : arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumière”⁷² ». Mais tel n'est ni le *Gesamtkunstwerk* que Richard Wagner appelle de ses vœux au milieu du XIX^e siècle, ni l'ambition du jeune Schlingensiefel qui, notons-le toutefois, connaissait la musique du compositeur puisque son père était « wagnérien ». D'après son proche collaborateur des années 2000, Jörg van der Horst, Wagner aurait été un sujet permanent pour Schlingensiefel depuis le milieu des années 1980⁷³.

Nous venons de voir que l'art de Schlingensiefel naît d'une sensibilité en révolte contre les conceptions courantes, de la représentation de l'artiste, de la valeur d'un art dit d'avant-garde, et de la morale *politiquement correcte*. Il s'oppose dans une certaine mesure aux références de son temps. L'artiste assume pourtant que cette révolte, qui est à l'origine de sa pratique artistique, soit non seulement *générale*, mais aussi et tout d'abord *personnelle*. Dès lors, il n'est pas étonnant que nombre de commentateurs voient en lui un « éternel adolescent⁷⁴ ». Mais comme Georg Seeßlen l'a très justement relevé, la révolte de Schlingensiefel « se brise perpétuellement, c'est ainsi qu'il doit être dans l'art, en une partie

⁷⁰ C. Schlingensiefel, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », dans Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, op. cit., p. 27.

⁷¹ Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Louvre, 2003, p. 5-6.

⁷² *Ibid.*, p. 6.

⁷³ Cf. Jörg van der Horst dans « “Schlingensiefel war Opernkomponist“. Gespräch mit Barbara Beyer, Jörg van der Horst, Thoams Würdehoff, moderiert von Pia Janke », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, op. cit., p. 164.

⁷⁴ Karl Staeck l'aurait mis en garde contre le risque de rester bloqué dans « l'éternelle adolescence », cf. s.a., « Christoph Schlingensiefel – Enfant terrible der Kulturszene », *derStandard.at*, 21 août 2010. Son proche collaborateur Carl Hegemann va jusqu'à dire que l'on peut observer chez Schlingensiefel une tendance qui correspondrait au stade de toute puissance de l'enfant entre 16 et 22 mois ; si l'individu n'en sort pas, il deviendrait artiste. Cf. « Schlingensiefels “Theaterfamilie“. Gespräch mit Carl Hegemann, Irm Hermann, Peter Kern, moderiert von Teresa Kovacs », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, op. cit., p. 269.

très générale et une partie très privée⁷⁵ ». La construction de son récit autobiographique et la manière dont il traite ses sujets dans ses films sont des stratégies artistiques qui résonnent pourtant fortement avec « la tendance à l'élimination de la frontière entre construction esthétique et réalité⁷⁶ » qui est une des marques de l'œuvre d'art totale.

⁷⁵ Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », dans Julia Lichte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hambourg, Rotbuch-Verlag, 1998, p. 41.

⁷⁶ Odo Marquand, « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik », dans *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, cat. exp. (Zurich/Düsseldorf/Vienne, 1983), Aarau/Frankfurt a. M., Sauerländer Verlag, 1983, p. 40.

DEUXIEME PARTIE | THEATRE (1993-1997)

En 1993, le théâtre berlinois Volksbühne entre en contact avec le Christoph Schlingensief. C'est ainsi qu'après la sortie de *Terror 2000*, dernier film de sa trilogie sur l'Allemagne, le cinéaste autodidacte Christoph Schlingensief se voit offrir la possibilité de mener un travail de metteur en scène dans un théâtre qui compte parmi les grandes institutions culturelles d'Allemagne.

Qu'est-ce qui fait que l'équipe de ce théâtre s'intéresse au cinéaste Schlingensief ? Outre le fait qu'elle a certainement dû repérer la théâtralité intrinsèque des films de Schlingensief, elle partage l'extrémisme de son esthétique. En 1992, la Volksbühne venait de rouvrir sous la direction de Frank Castorf (né en 1951), un metteur en scène politisé et controversé qui représente depuis le début des années 1980 un certain versant subversif et indépendant de la culture allemande. Sous Frank Castorf, la Volksbühne se donne pour mission de « regarder de très près, de faire de la troupe malade de ce corps national qu'est l'Allemagne l'objet du travail théâtral de la manière la plus méchante possible et de déclencher des sentiments d'inquiétude⁷⁷ ». Cette intention faisant clairement écho à l'approche de Schlingensief, Frank Castorf l'accueille volontiers dans son projet institutionnel. Plus tard, il reconnaîtra qu'il était important pour Schlingensief d'avoir une institution « pour sa particularité et son excentrisme⁷⁸ ».

Et qu'est-ce qui pousse Schlingensief à suivre l'invitation de la Volksbühne alors qu'il n'a aucun lien particulier avec le milieu du théâtre, ce dernier lui étant même plutôt suspect⁷⁹ ? Son raisonnement à ce moment semble être de nature avant tout pragmatique. Il relate ce moment rétrospectivement décisif de sa carrière dans une entrée de son blog du 21 décembre 2009 :

⁷⁷ Cité dans Hans Dieter Schütt et Kirsten Heymeier, *Castorfs Volksbühne. Schöne Bilder vom häßlichen Leben*, Berlin, 1999, p. 30.

⁷⁸ Cf. Frank Castorf, « Er hat die Schuldfrage gestellt », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁹ Cf. C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 120-121.

Je veux raconter que Matthias Lilienthal m'a emmené au théâtre. Il m'a appelé en 1993 après la guerre autour de *Terror 2000* et disait que quelqu'un comme moi devait absolument venir un peu au théâtre. [...] Mais même si je doute régulièrement du théâtre : l'appel de Matthias était bien sûr ma dernière planche de salut. C'est absolument la meilleure chose qui ait pu m'arriver. Sinon je serais probablement toujours coincé à Mülheim an der Ruhr, attendant de recevoir enfin à nouveau de l'argent pour mes films⁸⁰.

Nous pourrions évidemment arguer que chez Schlingensief, la nécessité économique fit loi artistique. Mais on gagne ici plutôt l'image d'un artiste qui est avant toute chose attaché à pouvoir travailler, c'est-à-dire s'exprimer. Et cela passe dans son cas tout d'abord par des moyens financiers que l'on veut bien lui accorder, mais aussi par l'espace qui est mis à sa disposition pour permettre sa visibilité. A partir du moment où ces conditions ne sont plus données, il prend pleinement conscience de ce qui compte pour lui au-delà de faire des films, au-delà de « tout saisir en images » : il s'agit d'être visible, d'être vu et entendu. Il dira plus tard à ce propos qu'il veut « que l'on [soit] reconnaissant quand on a le droit d'utiliser des espaces qui sont observés par les autres. » Et il ajoute : « Le théâtre était à cette époque précisément cette surface qui m'a mis sur de nouveaux chemins dans ma tête⁸¹. » Nous allons voir comment il amorce ce virage personnel à travers ses premières mises en scène.

Après 25 années d'activité cinématographique (si l'on inclut les films tournés à l'âge de huit ans), ce n'est donc pas Schlingensief lui-même qui se met à la recherche d'autres moyens d'expression. Ce franchissement d'une limite de genre n'est ni une stratégie artistique ni une décision conceptuelle. Il semble plutôt que cela soit le cas contraire : en prenant en compte ce qui a été dit au début de ce chapitre, nous pourrions également évaluer la situation en disant que c'était *le théâtre* qui avait besoin de Schlingensief, de son approche particulière de l'image et de la réalité, pour faire avancer la discipline, ou plus simplement pour « rester vivant ».

Bien que Schlingensief fasse ce passage du cinéma au théâtre non par nécessité artistique interne, mais plutôt par une nécessité externe, pécuniaire et de visibilité, une chose essentielle en ressort : il est tout à fait significatif pour l'œuvre de Schlingensief qu'il accepte de faire quelque chose d'inconnu dans un contexte qui lui est étranger et dont il ne maîtrise ni les règles ni les méthodes de travail. Nous l'avons déjà noté plus haut : l'audace est une des qualités primordiales de l'artiste et de son art. Il est toujours curieux, ouvert et avide d'une nouvelle visibilité à conquérir et de nouvelles limites à tester, et il n'a pas peur de s'exposer en tant que dilettante. L'intrépidité dont il fait preuve dans ce pas résonne avec le courage avec lequel il assume la banalité de son histoire familiale (cf. p. 7 ci-dessus). Après avoir revendiqué le droit de s'exprimer en tant que banal petit-bourgeois sans traumatisme particulier, il revendique le droit d'exposer sa vision des choses sur une scène de théâtre. Comme il assume ouvertement le fait d'être un post-soixante-huitard catholique qui fait des films, il assumera aussi d'être dilettante dans son travail de metteur en scène.

⁸⁰ Reproduit dans *idem*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 121.

CHAPITRE 2.1 | 100 ANS DE CDU – JEU SANS FRONTIÈRES (1993)

Comment Schlingensief s’y prend-il pour appréhender le travail théâtral alors qu’il n’avait « pas la moindre idée du théâtre⁸² » ? Dans le cas de son premier engagement à la Volksbühne, c’est Matthias Lilienthal, le dramaturge en chef de la Volksbühne à Berlin (1991-1998) qui lui suggère de mettre en scène son dernier film au théâtre. Le résultat du processus de travail qui suivra n’a pas grand-chose à voir avec cette idée de départ. Mais toujours est-il que la première pièce de théâtre de Schlingensief part d’une impulsion donnée par Matthias Lilienthal. Par la suite, il appliquera une telle démarche dans la plupart de ses projets : s’appuyant sur une idée que quelqu’un lui apporte, il la développe en improvisant avec les moyens qui sont à sa disposition.

Schlingensief lui-même a ôté la suggestion de Matthias Lilienthal de son récit de son passage au théâtre, mais il reconnaît l’importance du dramaturge pour son parcours⁸³. Né en 1959, de la même génération que Schlingensief, il joue un rôle prépondérant dans la genèse de la notion de théâtre de notre artiste. Il est considéré comme celui qui a « découvert » Schlingensief pour le théâtre, comme « l’instigateur » de son travail théâtral⁸⁴. Lilienthal deviendra un de ses collaborateurs principaux, assurant la dramaturgie de la plupart de ses projets. Il est probablement plus important pour l’œuvre de Schlingensief qu’il n’y paraît : il a certainement initié bon nombre de projets et apporté des solutions pour relancer le processus créatif lorsqu’un projet tournait court. Mais Schlingensief, tout en s’appuyant systématiquement sur un travail collaboratif, assume aussi à chaque fois d’être le seul auteur principal des œuvres ainsi créées.

L’échec face aux lois de la scène

La mise en scène adaptée de son dernier film *Terror 2000* au théâtre est intitulée *100 ans de CDU*⁸⁵ – *Jeu sans frontières (100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen)*. Elle est présentée pour la première fois le 23 mars 1993 à la Volksbühne de Berlin. Dans un premier temps, Schlingensief s’applique à respecter certaines conventions du théâtre, à commencer par la rédaction d’un script qu’il apporte au début de la période des répétitions. D’après les témoignages de ses collaborateurs de cette époque, il essaie de rendre justice aux éléments dramatiques classiques tels que la construction d’un récit narratif et la direction des acteurs⁸⁶. Ces directives semblent avoir été abandonnées, du moins partiellement, car finalement Schlingensief met en scène un gala de bienfaisance où l’histoire du film ne subsiste qu’en arrière-fond : au théâtre, l’aventure de deux gangsters en fuite qui torturent

⁸² Cf. Matthias Lilienthal, « Achtzig Prozent Eigendynamik », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 260.

⁸³ Cf. la citation plus haut, note 80.

⁸⁴ Cf. Matthias Lilienthal, *op. cit.*, p. 261.

⁸⁵ CDU est le sigle de l’Union chrétienne démocrate d’Allemagne (*Christlich Demokratische Union Deutschlands* en allemand), le parti conservateur de centre-droit qui est au pouvoir entre 1982 et 1998 avec le chancelier Helmut Kohl.

⁸⁶ Cf. *ibid.*

des sans-papiers dans une petite ville d'Allemagne tout en étant sollicités par des journalistes avides de spectaculaire⁸⁷, est transformée en un spectacle absurde ayant pour but d'exprimer du soutien à deux demandeurs d'asile dont le foyer d'accueil vient d'être incendié (d'où le sous-titre *Jeu sans frontières*). Ce spectacle reprend les codes de toutes sortes d'émissions télévisées et superpose les contenus et principes de fonctionnement d'un talkshow, d'un quizz ou encore d'un gala de bienfaisance pour en faire le portrait satirique⁸⁸. La scène est dominée en son milieu par un grand escalier de spectacle (ill. 27) flanqué de part et d'autre d'un pupitre avec microphone et d'un ensemble de canapé et fauteuils. Chaque élément est illuminé par des faisceaux de lumière (ill. 28). Les protagonistes de la pièce sont les participants à ce jeu absurde. Il s'agit de stéréotypes des représentants de la vie publique : un général de l'ONU (Alfred Edel) parie en sa fonction de candidat au quizz qu'il peut tirer dans la tête d'un turc habitant le quartier populaire berlinois de Kreuzberg, et revient peu après avec un trophée de chasse ; un autre candidat parie qu'il est capable de marquer d'une étoile de David la vitrine d'une boutique turque à Kreuzberg et d'être de retour sur scène dix minutes plus tard ; un motocycliste (Peter Met) tente de sauter à travers plusieurs armoires métalliques ; d'autres simulent des orgasmes, mangent des excréments et vomissent sur le buffet préparé pour les notables invités issus de la haute sphère politique, économique, ecclésiastique et culturelle (évêque catholique, homme politique conservateur, etc.). La pièce déborde progressivement pour terminer dans le chaos. A la fin, lors d'une imitation du chemin de croix du Christ, ce dernier, une arme à la main, proclame que « L'Allemagne doit s'endurcir⁸⁹ ! ». Au même moment, une affiche à l'effigie de Schlingensief couronné d'épines descend des cintres (ill. 30).

Dans cette pièce, on retrouve la même symbiose d'éléments sérieux et comiques que dans ses films. Elle utilise le même langage radical et hostile et les « faibles », ici les victimes des tendances néofascistes et homophobes, sont tout autant maltraités que dans ses œuvres précédentes.

Quelle est la réception d'une telle œuvre ? Elle attire l'attention d'un public nombreux, mais n'est pas vraiment appréciée ; les critiques sont indifférentes. Cela est dû, d'après le dramaturge Matthias Lilienthal, au fait que Schlingensief l'a mise en scène de la même manière que ses films, alors que les choses ne fonctionnent pas de la même manière au théâtre, les lois de la scène n'étant pas les mêmes que celles du cinéma : « Ce qui avait une insolence directe à l'écran glissait sur la scène parfois simplement vers le satirique⁹⁰. » La critique lui reproche l'absence de concept.

Il faut pourtant remarquer que le chaos de la pièce met en scène le tapage de manière bien trop évidente pour qu'il soit pris au premier degré. Il est exposé en tant que

⁸⁷ Cf. la description du film ci-dessus, p. 26.

⁸⁸ Schlingensief fait ici preuve d'une fine observation des phénomènes socio-culturels contemporains : son spectacle anticipe la culture télévisuelle qui marque les années 1990, celle des chaînes privées diffusant de nouveaux formats, émissions de débat, séries et jeux télévisés. Le spectacle comme forme et motif se retrouvera de manière récurrente dans son travail des années suivantes.

⁸⁹ Notons que ce slogan (« *Deutschland muss härter werden!* »), la parodie de motifs chrétiens et la présence de l'artiste sont trois éléments récurrents dans l'œuvre de Schlingensief.

⁹⁰ Matthias Lilienthal, « Achtzig Prozent Eigendynamik », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 260.

tel, devenant un *motif*. La pièce ne fait que colporter l'exhibition de l'affectation médiatique. Derrière elle se cache une parodie de la solidarité hypocrite que les représentants de la politique nationale affichent dans les médias (d'où le titre faisant référence à l'Union chrétienne démocratique, parti au pouvoir depuis 1982). Les intentions de Schlingensiefel sont sincères, mais le public réagit avec amusement ou indifférence à la représentation non orthodoxe.

L'irruption de Schlingensiefel sur scène

La mise en scène *100 ans de CDU*, dans sa conception initiale, était hermétique, dans le sens d'une forme définie et stable, mis à part quelques passages improvisés prévus. Mais troublé par les réactions indifférentes du public, Schlingensiefel va chercher, au bout de quelques représentations, des moyens pour provoquer une attention plus forte et affective chez les spectateurs. Selon le récit de Matthias Lilienthal, c'est lui qui aurait incité Schlingensiefel à monter lui-même sur scène en lui faisant la remarque suivante : « Après la troisième représentation je lui disais : "Tu es si différent de la représentation, je t'en prie, va sur scène."⁹¹ » Au début de la représentation suivante, Schlingensiefel tient alors un discours. La soirée d'après, il ira plus loin encore : il interrompt la pièce au milieu, monte sur scène et raconte une histoire personnelle, dans le noir et sur un fond de musique. L'artiste lui-même commentera ce que Lilienthal désigne comme le moment où « Schlingensiefel est né pour le théâtre⁹² » comme suit :

Je faisais mettre un vinyle et j'avais un coussin de faux sang de théâtre sous le bras et une capsule de sang dans la bouche. Puis j'ai déballé une seringue, du matériel d'injection de drogue, et me l'injectais. Les projecteurs éteints, le sang coulait. Les projecteurs se rallumaient et je mordais dans un verre de bière préparé au magasin des accessoires. D'un coup la salle était silencieuse. Je commençais à raconter l'histoire de ma mère qui était au lit de mort de sa mère et qui allumait la radio où passait "Sanctus, Sanctus, Sanctus" de la messe de Schubert. Et dans le silence de la salle, j'annonçais le numéro de la moto. D'un coup j'avais la représentation entre mes mains. J'ai demandé à tout le monde de se déshabiller, de se montrer nu, tel que Dieu nous a créés. Jetez vos boucles d'oreilles, soyez nus, nus, nus ! Le public criait : Déshabille-toi donc toi-même, et je le faisais (...). A partir de cette soirée, il était clair que je devais monter sur scène avec les autres, que c'était ainsi que l'on réussit à conférer au tout un caractère sérieux et de la véracité. Enfin ce ricanement idiot se taisait. Ainsi a commencé l'addiction au dérangement des autres acteurs dans leur jeu convenu. J'ai compris que c'était l'imprévisible, le trou dans le déroulement, qui m'intéressait dans le théâtre⁹³.

Il existe divers témoignages de ce moment : celui de Matthias Lilienthal relate par exemple une évocation par Schlingensiefel de la mort de son oncle – et non l'histoire de sa mère – qui l'aurait laissé dans un tel désespoir qu'il aurait voulu se suicider par overdose⁹⁴. Ces versions différentes s'expliquent par le fait que Schlingensiefel poursuit ses

⁹¹ Matthias Lilienthal, « Achtzig Prozent Eigendynamik », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 260.

⁹² *Idem.*

⁹³ Citation tirée de la documentation en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t001>.

⁹⁴ Cf. Matthias Lilienthal et Sandra Umatham, dans *op. cit.* Selon l'auteur, Schlingensiefel aurait bu avant d'intervenir et pleuré en racontant l'histoire de sa mère. Après s'être souillé de sang et avoir demandé que

« irruptions » lors des représentations de *100 ans de CDU* et qu'elles seront toujours improvisées (ill. 29). De cette manière il met en place des situations qui déclenchent des réactions à chaque fois nouvelles au sein du public et aussi de sa troupe. Le fait que lors de chaque représentation des choses différentes surviennent éclate la communauté des participants en une multitude de positions individuelles, de sorte que chacun est renvoyé à sa propre expérience, unique et personnelle, qui n'est pas nécessairement partagée par les autres.

Schlingensiefel inaugure ici un geste théâtral qui se révélera hautement signifiant. Ce geste est la conséquence d'un échec – le manque d'intérêt du public –, d'une décision naissant d'une situation donnée et du fait que l'artiste ne se contente pas d'avoir « délivré » une pièce reproductible telle quelle à l'infini. Il ne recherche pas la forme esthétique finie. Il s'intéresse au contraire à la forme instable qui naît du « dérangement » et de l'« imprévisibilité », autrement dit du hasard, de l'erreur, et du désarroi qu'elle suscite. En interrompant la pièce sans prévenir ses comparses, en s'exhibant de manière improvisée, il provoque « la catastrophe » dont il dit, rappelons-nous, avoir « la nostalgie » car elle aurait la vertu de faire advenir le pire et de déclencher des transformations⁹⁵. La mise en scène de sa propre personne amorce une transformation dans le sens où la réaction du public change soudainement. La déstabilisation du public est réelle, celle de ses collaborateurs également, et l'artiste lui-même semble affecté par son propre geste, puisqu'il lui arrive de pleurer en racontant l'histoire de sa mère⁹⁶.

Le fait que Schlingensiefel ne soit satisfait de sa création qu'à ce moment-là indique un aspect fondamental de sa pratique artistique : il ne s'agit pas d'une recherche purement formelle. Bien plus, l'*esthétique* de l'œuvre est définie par une ambition plus générale, d'ordre *politique* dans le sens où l'œuvre n'est pas aboutie tant qu'elle n'a pas *bouleversé* et donc *transformé* son spectateur, elle ne s'achève pas dans l'esprit de l'artiste mais est modelée par lui en fonction des réactions du public. Cette double qualité fait-elle écho au modèle bipartite du *Gesamtkunstwerk* que Richard Wagner met en place dans ses écrits de 1849-1850 ? Chez le compositeur romantique, le principe esthétique, posant l'égalité hiérarchique entre architecture, musique, danse et poésie, trouve sa part complémentaire dans une vision politique : l'union des arts au sein du « palais de festival » (*Festspielhaus*) de Bayreuth devait instaurer un nouvel ordre social à son image et amener de nouvelles forces pour transformer la société.

Schlingensiefel perturbe le spectacle *100 ans de CDU* par l'introduction de la réalité de sa propre personne et vie. Comment cette réalité mise en jeu en tant que « facteur de dérangement⁹⁷ » de sa mise en scène parvient-elle à amorcer cette transformation tant cherchée par Schlingensiefel ? L'exhibition de sa personne sur scène provoque des questions – l'intervention était-elle prévue ? L'histoire est-elle vraie ? Ses émotions sont-elles réelles ou simulées ? – sans en donner pour autant les réponses. Il arrache le

les lumières soient éteintes, il se serait présenté « fils de pharmacien d'Oberhausen, me voilà ! Vous l'avez bien voulu ! ». Nous retrouvons ici la revendication de sa biographie banale dont nous parlons plus haut.

⁹⁵ Cf. note 48.

⁹⁶ Cf. fin de la note 94.

⁹⁷ Cf. Christoph Schlingensiefel, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », *op. cit.*, p. 25.

spectateur à sa distance esthétique en le confrontant avec l'ambiguïté de la fiction et de la réalité. Le vrai et le faux sont mélangés, mais cette fusion des contraires ne crée en rien une union harmonieuse, une totalité réconfortante – elle provoque une déstabilisation qui fait prendre conscience qu'une telle union n'est pas possible, que l'homme ne la supporte pas, ou mal. Les catégories du vrai et du faux étant fragilisées, cette fragilisation touche également la dimension morale de ces catégories, celle du bon et du mauvais. Un système de valeur est mis en question et une perte d'orientation se produit qui revoie le spectateur à lui-même : « à sa perception, son inquiétude, sa morale, ses doutes et finalement aussi à sa compréhension du théâtre lui-même⁹⁸ ». Nous retrouvons ici l'émancipation du spectateur, déjà en question dans sa trilogie de films sur la critique de cinéma. Mais Schlingensiefel ne délègue pas cette mise en question au spectateur uniquement, il l'exige aussi et tout d'abord de lui-même : pour questionner les conventions du théâtre, il commence par dépasser les limites de sa pudeur personnelle et bien réelle. Il entend élargir la portée de l'art théâtral au prix de sa propre honte, de la mise en danger de son intégrité.

Par l'intégration du réel en tant qu'élément perturbateur dans la mise en scène hermétique, Schlingensiefel commence dès sa première intervention au théâtre en 1993 et en dilettante dans ce domaine, à mettre en place une forme d'ambiguïté qui deviendra un des moyens stylistiques caractéristiques du théâtre contemporain. Schlingensiefel était certainement parmi les premiers à mettre en œuvre cette stratégie de « l'irruption du réel » au sein d'une pièce de théâtre et à opérer avec une telle « esthétique de l'indécidabilité⁹⁹ ». Le jeu avec cette ambiguïté est une des marques de ce que Hans-Thies Lehmann théorise en 1999 sous la désignation de « théâtre post-dramatique ». La rupture que le théoricien allemand entend introduire dans l'histoire du théâtre en parlant du « post-drame » doit toutefois être nuancée. D'après Hans-Thies Lehmann, c'est au cours des années 1990 que de nombreux metteurs en scène commencent à jouer excessivement avec l'indécidabilité du théâtre entre fiction et réalité. Ce qu'entreprend Schlingensiefel lors de son intervention à la Volksbühne au printemps 1993 porte tous les traits de ce phénomène. Cette stratégie se place toutefois dans la tradition des formes d'art performatives qui naissent au milieu du XX^e siècle au sein de mouvements d'artistes de formation plasticienne, tel Fluxus.

Les handicapés au sein de la « famille » d'acteurs

Le spectacle *100 ans de CDU* se démarque par un deuxième élément novateur qui remet en question les conventions du théâtre et soulève des questions semblables à celles que nous venons d'évoquer à propos de l'irruption de Schlingensiefel sur scène. Il s'agit de la

⁹⁸ Sandra Umathum, « Theater der Selbstbefragung : *Rocky Dutsche '68*, oder die Kinder der Revolution, dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensiefel. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 343.

⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (édition originale allemande 1999), p. 157. Notons que l'auteur n'intègre pas les pièces de Schlingensiefel dans son étude. N'étant pas metteur en scène de formation, ce dernier semble échapper aux critères du théoricien universitaire.

composition de sa troupe d'acteurs, qui ne comprend plus seulement des professionnels et amateurs comme dans ses films, mais également des personnes handicapées. Schlingensiefel avait travaillé la première fois de cette manière pour son film *Terror 2000*, tourné en 1992, juste avant de venir à la Volksbühne. Cette collaboration est née, elle aussi, d'une intuition de l'artiste, du hasard. C'est lors d'une pause pendant le tournage du film dans une région reculée de l'Est de l'Allemagne, que Schlingensiefel observe dans la ville de Teupitz un homme avec un handicap mental qui s'énerve contre un vendeur à la sauvette. Il est fasciné par l'énergie de cet homme. Quand il voit peu après sur son chemin de retour le panneau d'un établissement psychiatrique, il s'arrête et demande au directeur du lieu s'il n'y aurait pas des personnes parmi les patients qui voudraient participer à son film. Il rencontre alors Frank Koch, un épileptique très loquace et Achim von Paczensky, un homme plutôt discret, et les fait jouer dans son film. Lors des préparations pour *100 ans de CDU* à la Volksbühne, il retourne dans cet établissement avec le dramaturge Matthias Lilienthal et invite les deux hommes à participer à sa pièce de théâtre¹⁰⁰.

Dans quel but les engage-t-il en tant que comédiens¹⁰¹ ? Chez Schlingensiefel, il ne s'agit en aucun cas d'une mesure thérapeutique. Il ne cherche pas non plus à développer des mises en scène avec des acteurs professionnels handicapés qui comprennent leur performance comme une contribution à l'art, tel que le danseur et chorégraphe français Jérôme Bel, né en 1964, le fera en 2012 avec la pièce *Disabled theater* avec les membres du *Theater Hora*, une compagnie basée à Zurich et composée d'acteurs professionnels atteints de handicaps mentaux¹⁰². Chez Schlingensiefel, les personnes handicapées font partie de ce que certains appellent sa « famille¹⁰³ » et avec laquelle il développe ses œuvres. Elle se compose dans les années 1990 de lui-même et de ceux qui deviendront ses amis : à côté de professionnels du théâtre, dont des acteurs¹⁰⁴ et des intellectuels comme Dietrich Kuhlbrodt¹⁰⁵, il y a ceux que Schlingensiefel appelle ses « amis handicapés¹⁰⁶ », notamment Achim von Paczensky, Mario Garzaner, Horst Gelonneck, Karin Witt et Kerstin Grassmann (ill. 31)¹⁰⁷. Il s'agit principalement de personnes avec

¹⁰⁰ Cf. C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 115-117 et Matthias Lilienthal, dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰¹ Il existe peu de travaux de synthèse sur le théâtre avec ce qu'on appelle des handicapés. L'*Encyclopédie du théâtre de la Suisse* comprend une entrée à ce sujet « comprenant un vaste spectre ayant pour contenu l'expression artistique de formes théâtrales par des handicapés » ; les premières représentations de ce type en Suisse sont documentées à partir des années 1980. Voir Seline Soom, « Behindertentheater », dans Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zurich, Chronos Verlag, 2005, vol. 1, p. 145-148, en ligne : <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Behindertentheater>.

¹⁰² Cf. <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20theater#>

¹⁰³ « Schlingensiefels "Theaterfamilie". Gespräch mit Carl Hegemann, Irm Hermann, Peter Kern, moderiert von Teresa Kovacs », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, *op. cit.*, p. 269-282.

¹⁰⁴ Dont quelques uns des acteurs « fétiches » de Werner Fassbinder comme Uwe Kier et Irm Hermann. Voir aussi note 66.

¹⁰⁵ Voir note 42.

¹⁰⁶ C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁷ L'illustration montre comment Kerstin Grassmann et son compagnon se mettent en scène dans leur appartement. Voir aussi le portrait du couple que dresse Lukas Gmeiner, « Willkommen in der Wirklichkeit », 15 novembre 2013, en ligne : <http://blog.no-limits-festival.de/willkommen-1358/>.

des troubles d'apprentissage qui sont toutes en mesure de percevoir leur entourage et de réagir à lui ; ils mènent une vie assez largement autonome. L'attachement personnel et le respect mutuel entre Schlingensiefel et ces personnes s'expriment à travers de nombreux gestes, tels l'organisation de leur mariage ou l'invitation au sien en 2009. Mais la considération de l'artiste pour elles concerne avant tout la nature de leur présence sur scène.

De quelle qualité leur jeu d'acteur est-elle ? Dans la nécrologie que Schlingensiefel écrit à l'occasion du décès d'Achim von Paczensky survenu le 6 janvier 2010, il se souvient de ses premières expériences avec lui et son ami Frank Koch :

J'ai beaucoup rigolé à cette époque parce que je n'avais encore jamais eu affaire à des gens comme Achim ou Frank. Ils avaient leur propre style. Il n'y avait rien à trafiquer ou à changer, ils étaient comme ils étaient. Et c'était aussi ce qui était particulier chez Alfred Edel ou des gens comme Udo Kier [acteurs professionnels], qui étaient certainement convaincus qu'ils étaient très transformables, mais en vérité ils étaient presque toujours la même personne¹⁰⁸.

Schlingensiefel apprécie l'originalité de ces personnes parce qu'ils « apportent une autonomie sur la scène que je ne peux pas influencer ». Ils restent, même quand ils se produisent sur scène, « absolument authentiques¹⁰⁹ ». Avec cette collaboration il semble donc s'agir d'une autre stratégie pour provoquer ce que nous avons appelé « l'irruption du réel » au théâtre. Quand nous pensons aux moyens que Schlingensiefel met en œuvre, comme son intervention imprévue et l'introduction d'une histoire intime dans le spectacle politique et tapageur, il devient évident qu'il cherche à produire ce même effet d'authenticité. Alors que Schlingensiefel et tout acteur professionnel doivent *devenir* authentique, ses « amis handicapés » le *sont* d'emblée. L'artiste précisera cette idée plus tard : s'exprimant de manière générale sur son théâtre, il précise que la question qui l'aurait intéressé serait celle de savoir « à partir de quand le théâtre devient-il authentique¹¹⁰ ». Ainsi, il prend ses distances avec les propos du metteur en scène allemand Peter Zadek, pour qui l'authenticité surviendrait quand les acteurs le surprennent. Schlingensiefel quant à lui met l'accent sur la « transformation perpétuelle ». Sa stratégie pour y parvenir est la suivante : « Créer des moments où personne ne sait précisément ce qui va se passer ; perdre les mécanismes de contrôle, se mettre dans un état fluide et proche de l'ivresse. *Devenir authentique, justement*¹¹¹. » Pour créer de tels moments d'authenticité en perpétuel processus de transformation, Schlingensiefel compte donc dès 1992 sur la présence d'acteurs amateurs handicapés au sein de sa troupe d'acteurs. N'étant pas en mesure d'apprendre des directives, ils suivent avant tout leur propre « style », ils ne se laissent pas « contrôler ». Leur comportement imprévisible, leurs interventions sur scène créent des effets incertains, hasardeux. Leur présence permet

¹⁰⁸ C. Schlingensiefel, « Achim ist gestorben ! », article du 1 janvier 2010 sur son blog, en ligne : <https://web.archive.org/web/20101102003932/http://schlingenblog.posterous.com/achim-ist-gestorben-beerdigung-am-612010-auf>.

¹⁰⁹ C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, op. cit., p. 155-116.

¹¹⁰ *Idem.*, p. 122.

¹¹¹ *Idem.*, p. 122-123.

alors à l'œuvre de se dégager des conventions théâtrales et d'aller au-delà des frontières qu'elles imposent.

En faisant confiance au hasard, Schlingensiefel confère à ses œuvres une autonomie – cet aspect a été abordé plus haut au sujet de l'image filmique (p. 14-15 ci-dessus). Ce qu'il appelle « authenticité » se révèle alors comme un puissant créateur de moments artistiques. Par cet aspect, son art se place dans la tradition des formes d'art performatives qui se distinguent par leur imprévisibilité. En effet, la notion du hasard est un principe de création qui caractérise l'avant-garde¹¹². Il joue un rôle important dans le travail d'artistes du XX^e siècle comme Marcel Duchamp, Max Ernst, John Cage, Jackson Pollock ou encore César¹¹³. Contrairement à ces derniers, chez Schlingensiefel, la découverte du hasard comme outil de création est elle-même un produit du hasard. Elle n'est ni préméditée, ni même préparée conceptuellement. La plupart de ses choix artistiques sont le résultat de telles « décisions situationnelles ». En ceci, son travail diffère fondamentalement de celui de John Cage par exemple, qui utilise le hasard et l'improvisation comme éléments structurels et structurant de ses œuvres¹¹⁴. Chez ce dernier, un protocole précis encadre leur « irruption ». Ce protocole est si complexe et technique qu'un long processus de recherche et d'expérimentation en collaboration avec des ingénieurs est nécessaire pour mettre en place les conditions dans lesquelles le hasard prendra sens¹¹⁵. Chez Schlingensiefel, le hasard se met en place spontanément, intuitivement, ou du moins sans réflexion ou calcul théorique préalable, ni conceptualisation après-coup. Cette immédiateté, non dépourvue d'une certaine naïveté, est toujours assumée et revendiquée par l'artiste. Elle a pour conséquence que son travail n'est que peu reçu par le milieu de l'art, qui ne le prend pas assez au sérieux. Notre étude permet d'affirmer qu'elle est le signe de la recherche d'une œuvre d'art qui aurait le plus d'emprise possible sur la vie. Il nous semble que l'approche plus intuitive du hasard comme principe et en plus comme méthode de création chez Schlingensiefel, révèle une volonté autrement plus radicale de pousser dans ses retranchements l'idéal avant-gardiste d'une réconciliation entre l'art et la vie.

Après l'expérience de *100 ans de CDU*, Schlingensiefel poursuit sa collaboration avec la Volksbühne. D'un projet de film non abouti¹¹⁶, il tire le matériau pour une nouvelle pièce

¹¹² Cf. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Commetti, Paris, Questions théoriques, 2013, pp. 106.

¹¹³ Cf. Bernhard Holeczek et Lida von Mengden (dir.), *Zufall als Prinzip: Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, cat. exp. (Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 1992), Heidelberg, Edition Braus, 1992.

¹¹⁴ Cf. Alexandra Vinzenz, « Nam June Paiks *Hommage à John Cage* – Entgrenzung als künstlerisches Prinzip zur Transformation der Gesellschaft », dans Ruth Reiche (dir.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik* (actes de colloque, 2010), Bielefeld, transcript, 2011, p. 181.

¹¹⁵ Cf. p. ex. Marcella Lista, « Expanded Body. *Variations V* et la conversion des arts à l'ère électronique », *Les cahiers du MNAM*, n° 74, hiver 2000-2001, p. 116 et Stefan Schädler, « John Cage und der Zufall in der Musik », dans *Zufall als Prinzip*, op. cit., p. 65-74.

¹¹⁶ Le film fut financé par la chaîne de télévision WDR, mais jamais finalisé. Cf. Matthias Lilienthal, op. cit., p. 263.

de théâtre intitulée *Kühnen '94 – Apporte-moi la tête d'Adolf Hitler* (*Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler*, première 31 décembre 1993)¹¹⁷. Dès cette deuxième mise en scène, la présence de Schlingensief sur scène est établie avec certitude, mais cette fois-ci elle est prévue : il joue le rôle principal, celui du porte-parole du mouvement néo-nazi gay Michael Kühnen, inspiré du personnage réel, mort du SIDA en 1991 (ill. 32). Pour le reste, cette pièce n'introduit pas de changement stylistique majeur par rapport à *100 ans de CDU*.

En 1995, Schlingensief réalise encore deux autres mises en scène dans le contexte de la Volksbühne¹¹⁸, et poursuit également sa carrière de cinéaste : il tourne *United Trash* (1995-1996) et notamment *Les 120 jours de Bottrop – Le dernier nouveau film allemand* (*Die 120 Tage von Bottrop – Der letzte neue deutsche Film*, 1996-1997), son dernier véritable long métrage (ill. 33 et 34). La production de ce film épuise les budgets jusqu'aux dernières limites, abusant des moyens matériels et humains mis en œuvre jusqu'au point où les structures de soutien à la production cinématographiques en Allemagne lui coupent quasiment tout accès à de futurs financements. C'est à ce moment, au début de l'année 1996, que la Volksbühne prend Schlingensief sous contrat et l'intègre dans son équipe de metteurs en scène attitrés, ce qui lui permet de continuer à travailler, avec des moyens et pour un public¹¹⁹. Schlingensief s'installe alors à Berlin. La première pièce qu'il réalise suite à ce changement de statut est *Rocky Dutschke '68*. Encadré et protégé par l'institution, il profite de la « carte blanche » que la Volksbühne lui donne pour aller encore plus loin dans l'expérimentation des moyens théâtraux. Pour quelles raisons cette œuvre est-elle considérée comme le pas décisif vers ce qui est souvent appelé le « *Schlingensief-Theater* », expression qui marque le caractère singulier de sa pratique théâtrale ? Elle est fondée sur une notion élargie du théâtre.

¹¹⁷ Notons que dans le contexte de cette pièce, Schlingensief cite pour la première fois Richard Wagner avec *L'Art et la révolution*. Grâce à cette remarque faite par Evelyn Annuß, nous savons qu'il avait connaissance des écrits de Wagner, probablement par l'intermédiaire de ses conseillers dramaturgiques qui apportent de la documentation et des références littéraires et théoriques aux idées du metteur en scène. Cf. Evelyn Annuß, « Christoph Schlingensiefs autobiografische Inszenierungen », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, op. cit.*, p. 301.

¹¹⁸ *Volles Karacho-Robr* (1995), voir <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t003> et *Hurra Jesus – Ein Hochkampf* (1995), voir <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t004>.

¹¹⁹ Voir Claus Philipp, dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, op. cit.*, p. 136.

CHAPITRE 2.2 | *ROCKY DUTSCHKE '68* (1996)

Présentée à partir du 17 mai 1996 à la Volksbühne de Berlin, le spectacle intitulé *Rocky Dutschke '68* entend donner forme à la protestation contre « un Etat paresseux et la société fatiguée – contre la réalité¹²⁰ ». Comment Schlingensiefel s’y prend-il pour répondre à une si vaste ambition ? Il revient sur un des moments mythiques de l’histoire allemande, le mouvement révolutionnaire de 1968. Le titre du spectacle associe cette date à une version déformée du nom du porte-parole du mouvement étudiant ouest-allemand des années 1960 : de son vrai nom Rudi, et non *Rocky* Dutschke, ce sociologue marxiste né en 1940 fut l’objet d’une tentative d’assassinat en avril 1968, dont il mourut des séquelles en 1979, après avoir participé à la fondation du parti des Verts. Bien qu’il soit devenu une figure iconique pour la gauche, la pièce n’entend pourtant pas lui rendre hommage. Bien davantage, elle problématise la figure de Dutschke en tant que « fournisseur d’images » d’une ère que Schlingensiefel et ses comparses n’ont pas connue, mais qui conserve une aura mythique (ill. 35). A partir de ces images, ancrées dans la mémoire collective des allemands, Schlingensiefel et une douzaine d’acteurs issus de sa « famille » et de la troupe de la Volksbühne¹²¹ envisagent et rejouent les événements auxquels ils n’ont pas pris part à l’époque. A travers cette distance, « dans l’oscillation permanente de résignation, de nostalgie, d’ironie et de colère », ils passent cette histoire, ses acteurs, ses héritiers ainsi que ses répercussions dans le présent, au sens figuré, « à la moulinette¹²² ».

Pour quelles raisons et par quels moyens Schlingensiefel se confronte-t-il à la figure du rebelle que fut Rudi Dutschke ? Nous nous demandons si sa démarche dans cette pièce que nous aborderons sous trois aspects, se distingue par un caractère tout aussi rebelle, *transgressif* et *frondeur* à l’égard du théâtre de l’an 1996 que celui qui singularise l’activisme politique de Dutschke à son époque. Tandis que pour ses premières pièces de théâtre Schlingensiefel avait rédigé des scripts, *Rocky Dutschke* se construit à partir d’« ensembles d’événements » qui se sont constitués au fur et à mesure des répétitions et que les acteurs réinterpréteront librement à chaque représentation. Quelles conséquences cette méthode de travail collaborative basée sur l’improvisation a-t-elle sur la pièce ?

¹²⁰ Cf. la présentation du spectacle en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t005>.

¹²¹ Pour les amateurs, notons le retour d’Achim von Paczensky et la première participation de Kerstin Grassmann (cf. note 107). Du côté des acteurs engagés à la Volksbühne, nommons notamment Sophie Rois dans le rôle de Rudi Dutschke et surtout Bernhard Schütz qui sera un des complices principaux de Schlingensiefel lors de ses actions virulentes des prochaines années.

¹²² Sandra Umathum, « Theater der Selbstbefragung : *Rocky Dutschke, '68* oder die Kinder der Revolution », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 346.

La perméabilité du quatrième mur

Le premier élément à relever est le fait que la pièce n'a plus lieu uniquement à l'intérieur du théâtre, mais qu'elle commence sur le parvis de la Volksbühne, la place Rosa Luxemburg au centre de Berlin. En arrivant au théâtre le soir du spectacle, les spectateurs tombent sur une fanfare jouant une marche et portant une banderole déclarant « pas de pouvoir pour personne !¹²³ ». Des comédiens déguisés en policiers s'affairent à maîtriser la foule en donnant des ordres. Puis arrive Schlingensiefel avec une perruque aux cheveux longs, représentant à la fois Rudi Dutschke, le porte-parole du mouvement étudiant de 1968, et lui-même, le porte-parole du spectacle : il incarne donc les deux acteurs principaux de la soirée. Il engage une déambulation en direction du siège du parti socialiste *PDS*¹²⁴ en coordonnant et commentant l'action à l'aide d'un mégaphone (ill. 36) – un accessoire clé qui sera utilisé dans la plupart des actions de l'artiste par la suite. Aux acteurs et spectateurs se mêlent alors des passants et un groupe se forme, à l'intérieur duquel réalité et fiction se confondent : toutes les personnes présentes deviennent partie intégrantes de l'action, intentionnellement ou involontairement.

Puis Schlingensiefel tire en l'air deux fois, la foule retourne devant la Volksbühne où un deuxième Dutschke apparaît, interprété par l'actrice Sophie Rois, sur un vélo. Quand Schlingensiefel crie dans le mégaphone « Qui veut tuer Rudi Dutschke ce soir ? Volontaires en avant ! », Rois alias Dutschke tombe du vélo. Le public assiste alors à une reconstitution de l'attentat historique de 1968 qui se veut non pas une imitation fidèle de la réalité, mais plutôt une parodie qui reflète le rapport ambigu des allemands à ce passé (ill. 37). L'action oscille encore une fois entre *reenactment* et *happening*, une forme que nous avons rencontrée dans le film sur les dernières heures d'Adolf Hitler. Le public n'est plus seulement spectateur de cette reconstitution (plus précisément en allemand : *Nach- und Durchspielen*). Il s'y trouve intégré en tant que figurant, voire comme acteur. L'artiste amorce ici le changement de la conception du public, son activation en tant que partie intégrante de son œuvre, qui animera la plupart de ses pièces et de ses actions suivantes. La pièce *Rocky Dutschke* est donc le premier exemple de la tentative de mettre à l'épreuve les schémas de réception du public conventionnels.

Après l'action devant le théâtre, la foule est amenée dans la salle. La distinction entre les acteurs et les spectateurs, perdue dans l'agitation générale, n'y est pas rétablie et la frontière séparant conventionnellement les rôles reste perméable. Le « quatrième mur » qui sépare, au sens figuré, traditionnellement la scène de la salle du public, est lui littéralement *aboli* grâce au choix du scénographe Bert Naumann d'enlever les rangs des sièges¹²⁵. L'espace de la salle de théâtre ainsi vidé accueille ce qui ressemble alors à un *sit-in*, cette forme de manifestation immobile qui est une des méthodes d'intervention privilégiées du mouvement étudiant de 1968. Au milieu de la salle est plantée une tente,

¹²³ « Keine Macht für Niemand ! »

¹²⁴ *PDS* est le sigle du Parti du socialisme démocratique (*Partei des Demokratischen Sozialismus* en allemand) qui est directement issu du Parti socialiste unifié d'Allemagne (*SED, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), principal parti de la RDA, auquel Rudi Dutschke fut toutefois tout à fait hostile.

¹²⁵ Ce choix scénographique se fait contre la résistance initiale de Schlingensiefel. Bert Naumann a ainsi contribué considérablement à la décentralisation si caractéristique du théâtre de Schlingensiefel.

représentant la maison familiale de Rudi Dutschke (ill. 39). Plusieurs panneaux – qui ne sont d’ailleurs pas sans rappeler ceux de Beuys – indiquant des thématiques telles que « l’art », « la religion » et « la politique » sont disposés dans la salle (ill. 38). Les participants se regroupent autour de ces éléments. Les acteurs, incarnant un corps d’enseignants, engagent la discussion avec le public, pris pour les élèves. Plusieurs actions ont alors lieu en parallèle dans l’espace éclaté de la salle.

Quelles sont les conséquences de la multiplication des événements au sein de la pièce ? Un premier élément de réponse est donné par le fait qu’elle fasse émerger une multitude de comptes rendus différents les uns des autres. Puisque devant le foisonnement d’images et d’actions, deux spectateurs ne voient et vivent pas forcément la même chose, le spectacle donne lieu à des récits tout à fait divers. Une toile d’histoires et d’expériences se tisse par la suite. Portant les traits de rumeurs dont les médias sont friands, ce phénomène contribue à conférer à Schlingensiefel une certaine visibilité dans la presse non seulement spécialisée dans la critique de théâtre, mais aussi générale.

Matthias Lilienthal note également que les interventions de Schlingensiefel au théâtre n’ont pas seulement contribué à l’émergence d’une nouvelle esthétique théâtrale, mais elles ont aussi provoqué dans la critique et dans les sciences humaines une nouvelle manière de penser le théâtre et d’en parler¹²⁶. Quelle est cette nouvelle approche que l’œuvre théâtrale de Schlingensiefel permet au chercheur de développer ? Lorsqu’il s’agit de rendre compte de *Rocky Dutschke*, le récit linéaire de son déroulement est rendu quasiment impossible par la juxtaposition des actions dans la pièce. Si nous voulons avoir une vue d’ensemble, il est alors nécessaire de se pencher sur les différentes descriptions qui existent de la pièce. Qu’est-ce qui émerge de la lecture de ces textes qui ont tous traits à des « récits de témoin » ou des « rapports d’expérience singulière » ?

La mise en question du spectateur

Pour l’évocation de la deuxième partie de la pièce *Rocky Dutschke* ayant lieu dans la salle de la Volksbühne, nous nous référons à l’article de Sandra Umatham portant le titre « Théâtre de la remise en question de soi [*Selbstbefragung*] : *Rocky Dutschke*, ‘68 ou les enfants de la révolution¹²⁷ ». La chercheuse allemande spécialisée en études théâtrales y développe ses analyses à partir de son vécu personnel pendant la pièce.

L’auteure rend compte d’un sentiment de mise en difficulté réelle face aux actions menées par Schlingensiefel et ses comparses. Les discussions avec les spectateurs autour des ardoises tournent systématiquement à l’échec, car les acteurs ne font qu’attiser des disputes. Tenant des discours enflammés, se dénudant, quittant subitement la scène, provoquant des altercations violentes qui se terminent en bagarres, ils créent une ambiance où règnent l’aléa et une incertitude qui se transmet aux spectateurs (ill. 40). Leur identité échappe à tout moment, entre autres parce que costumes et perruques changent fréquemment de propriétaire. Des microphones sont distribués et des caméras

¹²⁶ Cf. Matthias Lilienthal, *op. cit.*, p. 263.

¹²⁷ Sandra Umatham, « Theater der Selbstbefragung : Rocky Dutschke, ‘68 oder die Kinder der Revolution », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 341-348.

mobiles tournent dans la salle (ill. 39). Leurs enregistrements sont redistribués par des projections en direct. Chacun peut se retrouver à tout moment dans une position d'acteur, même contre sa volonté. Quand le compagnon de Sandra Umathum se voit attacher les chevilles avec du scotch par un acteur, le couple ne sait comment réagir sans faire empirer une situation embarrassante, voire menaçante. Au moment où Sandra Umathum se résigne à défaire le scotch, une autre actrice surgit et injurie son ami au motif qu'il se laisserait faire sans se défendre. Entraînée ensuite dans une bagarre avec l'acteur qui avait attaché le jeune homme, l'actrice s'adresse aux spectateurs voisins avec les mots : « Pourquoi regardez-vous bêtement comme ça, sans même intervenir ? » A la fin de la soirée, quand Schlingensief invite tout le monde de partager un verre sur scène, le couple quitte les lieux, épuisé. D'après Sandra Umathum, la pièce porterait les traits d'une thérapie de groupe avec le but de démasquer le mythe idéalisé de 68. Elle témoigne également d'un « arrière-goût fade » laissé par l'attaque sur son compagnon, ce dégoût étant dû non seulement à l'effroi face à l'agression physique réelle, mais surtout à la mise en évidence de la complaisance de la foule des spectateurs face à cette violence. « La mise en question de soi » que l'auteur pose comme qualificatif du théâtre de Schlingensief, nous concernerait-elle donc au-delà notre rôle de spectateur théâtral passif, dans notre attitude politique de *citoyen* ?

Filmer sur scène

L'utilisation de caméras sur scène et la retransmission des images qu'elles enregistrent en direct est un troisième aspect qui singularise *Rocky Dutschke '68* lors de sa création en 1996. La mise en œuvre de ce procédé est-elle uniquement à mettre en lien avec la première formation du cinéaste Schlingensief, ou s'explique-t-elle par d'autres motivations, la recherche d'effets précis ?

Notons premièrement que la même année Schlingensief tourne *Les 120 jours de Bottrop – Le dernier nouveau film allemand* (*Die 120 Tage von Bottrop – Der letzte neue deutsche Film*, 1996/1997), son dernier véritable long métrage¹²⁸. La première projection officielle de ce film aura lieu l'année d'après, en novembre 1997, à la Volksbühne à Berlin. Cet événement ainsi que la fondation concomitante par Schlingensief d'une structure de production et de location de ses films à la Volksbühne, appelée « Neue Volksfilm », vont dans le sens d'un rapprochement, voire d'une intégration des deux milieux et genres cinématographique et théâtral¹²⁹. Schlingensief semble avoir été pionnier en cette matière : c'est par exemple seulement quelques années plus tard que Frank Castorf, le directeur de la Volksbühne, de neuf ans l'aîné de Schlingensief (et partageant d'ailleurs une relation d'amour-haine avec ce dernier¹³⁰), fonde « Volksbühne Films », une structure semblable à celle de Schlingensief au sein de laquelle il réalise à partir de 2000 plusieurs

¹²⁸ Voir note 119.

¹²⁹ Cf. « Christoph Schlingensief. Biographie », dans *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, *op. cit.*, p. 169.

¹³⁰ Cf. Frank Castorf, « Er hat die Schuldfrage gestellt », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 260.

films à partir de ses mises en scène¹³¹. C'est à partir de ce moment-là que se produit une ouverture plus générale du milieu théâtral au cinéma. La Volksbühne est considérée comme le pionnier en la matière, en raison de l'utilisation de la vidéo dans des mises en scène signées notamment par son directeur Frank Castorf.

Une étude qui permettrait de déterminer plus précisément la position de Schlingensief dans la chronologie de ce qui peut être désigné par « théâtre cinématographique¹³² », un terme qu'utilise Hans-Thies Lehmann dans sa caractérisation du *Théâtre postdramatique* en 1999, reste encore à réaliser. Pour l'instant, référons-nous à un souvenir de Schlingensief : en 2010, il exprime son regret qu'à l'occasion de *Rocky Dutschke* en 1996, la Volksbühne ait engagé un caméraman et un photographe qui n'étaient pas en mesure d'assurer une documentation suffisante des mises en scène¹³³. Cela nous indique que la maîtrise des techniques d'enregistrement n'était pas encore au point à ce moment à la Volksbühne. Cette observation ne concerne pas directement les stratégies artistiques de Schlingensief – bien que les questions d'archivage le préoccupent beaucoup¹³⁴. Pour cette raison, nous nous intéresserons plus en détail à son souvenir des premiers enregistrements vidéo réalisés et intégrés dans son œuvre théâtrale. Ils auraient été faits par l'acteur handicapé Achim von Paczensky, lors de son premier engagement pour la pièce *100 ans de CDU*, qui aurait filmé des chiots. La documentation à notre disposition ne nous permet pas de vérifier cet énoncé, ni celui selon lequel la retransmission en direct de ces images sur scène, avec un caméscope installé sous le plafond, aurait été la première intervention de ce type à la Volksbühne, reprise par Frank Castorf seulement plus tard¹³⁵. Il est en revanche sûr que cette méthode est appliquée dans la pièce *Rocky Dutschke '68*, et puis réutilisée et développée de manière systématique par Schlingensief.

Ce type de pratique théâtrale intermédiaire trouve ses origines chez son pionnier, le metteur en scène Erwin Piscator qui a utilisé dès le début du XX^e siècle des extraits de films dans le but d'élargir l'espace cubique de la scène et de renforcer l'action sur scène. Dans la mise en scène *Trotz alledem*, créée au Großes Schauspielhaus de Berlin le 12 juin

¹³¹ Voir les films que Frank Castorf, Herbert Fritsch et d'autres ont produit avec la structure de production *Volksbühne Films* : *Dämonen* (2000), *Der Idiot* (2006), *24 Stunden sind kein Tag*, *Hamlet_X* et d'autres, cf. en ligne : <http://www.filmgalerie451.de/dvd/editionen/volksbuehne/>. Il y est question d'un véritable « boom de vidéo et de film » que la production de *Les 120 jours de Bottrop – Le dernier nouveau film allemand* aurait déclenché dans le milieu théâtral.

¹³² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (édition originale allemande 1999), p. 182-184.

¹³³ Cf. C. Schlingensief, « Achim ist gestorben ! », article du 1 janvier 2010 sur son blog, en ligne : <https://web.archive.org/web/20101102003932/http://schlingenblog.posterous.com/achim-ist-gestorben-beerdigung-am-612010-auf>.

¹³⁴ Schlingensief commente son rapport à l'archivage en 2007 comme suit : « J'essaie aussi de faire en sorte que les actions [...] soient archivées, qu'il existe aussi de la documentation là-dessus. Je souhaite rassembler ces images et je crois qu'il est important d'avoir ces images au moins à disposition. Je collecte des images et ces images sont montées et mises à disposition. » Cité par Roman Berka, *Schlingensiefs Animatograph: Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Vienne, 2008, note 199, p. 57. Au sujet de la fonction de l'archive, entre document et œuvre, voir Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes/Châteaugiron, Presses universitaires de Rennes/Archives de la critique d'art, 2010.

¹³⁵ Cf. C. Schlingensief, « Achim ist gestorben ! », *op. cit.*

1925, il utilise pour la première fois le film en tant que document qui devait lier l'action scénique avec la réalité sociale. A partir de là, différentes manières d'utiliser l'image filmique au théâtre dans différentes intentions émergeront¹³⁶.

La manipulation des spectateurs dans *Rocky Dutschke* rappelle de manière étonnante les interceptions par lesquelles Maurice Lemaître provoque en 1951 les spectateurs dans la file d'attente devant son premier film *Le film est déjà commencé ?*. Avec cette œuvre cinématographique, ce lettriste français né en 1926 inaugure le concept de « syncinéma » et sa « permanente quête de l'Autre (le spectateur), enjoint de se révolter contre les conditions qui lui sont faites par le cinéma dominant (*Le Film est déjà commencé ?*), puis appelé à participer à l'œuvre proposée par l'artiste¹³⁷ ». Maurice Lemaître étant un précurseur de ce qui sera appelé plus tard le *cinéma élargi*, nous pouvons nous demander si les provocations auxquelles le cinéaste Schlingensief livra les spectateurs de son théâtre se placeraient dans la généalogie de cette mouvance qui émerge au milieu des années 1960 aux Etats-Unis sous l'impulsion des recherches liées au Black Mountain College¹³⁸. Car d'autres résonances s'établissent entre l'utilisation de caméras et de projections de Schlingensief et, par exemple, l'*Intermedia Theater* de Carolee Schneemann qui développe son théâtre cinétique depuis 1956 à partir du happening : performant elle-même dans la lumière des projections sur scène où des images excessives se juxtaposent à son action plutôt comique, elle cherche aussi le contact avec les spectateurs avant la représentation en distribuant des gâteaux, puis en les invitant à démonter les décors. Carolee Schneemann dit que « *We must deal directly with the audience as performers*¹³⁹ ». Notons encore les multiprojections, performances et sculptures cinétiques que Jonas Mekas présente par exemple au *Film-Makers Cinematheque Festival* en novembre 1965 ou le *Movie Drome* de Stan Vanderbeek. Schlingensief réinterprétera également une technique développée par Robert Whitman entre 1960 et 1967, aussi appelé « *filmstage* » : il s'agit du contraste simultané d'une performance en direct et de son image projetée en parallèle, de sorte que le performer interagisse avec son propre image filmique, ou « *with his movie self*¹⁴⁰ ».

Dans sa publication *Expanded Cinema* de 1970, le théoricien américain Gene Youngblood est le premier à considérer ces pratiques comme une forme d'art¹⁴¹. Il est intéressant de noter que la pratique cinématographique de Schlingensief ne porte pas les traits de cet ensemble de pratiques expérimentales qui se développent dans les années 1960 et 1970 dans les domaines du film, de la vidéo et des nouveaux médias. C'est en revanche l'intégration de la vidéo dans sa pratique *théâtrale* qui permettrait éventuellement

¹³⁶ Cf. Kerstin Stutterheim, « Überlegungen zum Einsatz von Video-Einspielungen in den Theatern heute », dans Cornelia Lund et Holger Lund (dir.), *An den Rändern des Films – Vom Lichtspiel bis zum Film-Tanz*, actes de colloques, Stuttgart, Medienkunstgalerie *fluctuating images*, 2004/05, en ligne : <http://www.fluctuating-images.de/de/node/158>.

¹³⁷ Cf. Jean-Michel Bouhours, « Au-delà de l'écran... L'invisible et le hors champ », dans Jean de Loisy (dir.), *Hors limites. L'Art et la vie 1952-1994*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, 1994/1995), Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1994, p. 337, paragraphe « Cinéma comme happening ».

¹³⁸ Cf. par exemple Judith Delfiner, *Double-barrelled gun. Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

¹³⁹ Cf. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, op. cit., p. 366-371.

¹⁴⁰ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970, p. 381.

¹⁴¹ *Ibid.* Il faudrait dans ce contexte étudier également Susan Sontag, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1, automne 1966, p. 24-37.

d'établir une généalogie avec l'ambition des artistes et théoriciens du cinéma élargi qui visaient à « rompre avec le modèle de la représentation pour faire de l'image une manifestation immédiate de la pensée et de l'esprit provoquant chez le spectateur des états de conscience et servant de support pour effectuer une transformation de la perception¹⁴² ».

C'est dans ce contexte américain aussi que le terme de l'*intermédialité* entre en jeu. Il est façonné en 1960 par Dick Higgins dans son essai *Intermedia*¹⁴³. Dix années plus tard, dans son ouvrage sur l'*Expanded Cinema*, Gene Youngblood oppose l'expression *mixed media* à celle d'*intermedia* qui décrirait plus précisément « *an environment in which the organisms are merely mixed [which] is not the same as an environment whose elements are suffused in metamorphosis*¹⁴⁴ ». Pour les pionniers du *cinema expanded*, le groupe USCO composé d'artistes et d'ingénieurs durant les années 1960, la définition d'*intermedia* est la suivante : « *Intermedia refers to the simultaneous use of various media to create a total environmental experience for the audience. Meaning is communicated not by coding ideas into abstract literary language, but by creating emotionally real experience through the use of audio-visual technology. Originally conceived in the realm of art rather than in science or engineering, the principles on which intermedia is based are grounded in the fields of psychology, information theory, and communication engineering*¹⁴⁵. » En 1970, Gene Youngblood écrit qu'il est clair depuis un moment déjà que l'art intermédial tend vers le point où l'ensemble des phénomènes de la vie sur terre deviendrait la palette de l'artiste. Il place cette tendance dans ce qu'il appelle « *the new Romantic Age* » où la nouvelle conscience ne veut plus seulement rêver ses fantasmes, mais les vivre¹⁴⁶.

Schlingensiefel, par l'intégration de la vidéo dans le spectacle *Rocky Dutschke*, poursuit-il des intentions semblables ? Son théâtre élargi, abolissant le quatrième mur, fait un certain écho aux transformations que visent les recherches du cinéma élargi. Mais dans un contexte culturel très différent, celui autrement médiatisé des années 1990, d'autres questions encore semblent être en jeu.

Pour continuer à formuler ces questions, Schlingensiefel poursuit sa recherche artistique. Après *Rocky Dutschke '68*, il produit encore quelques contributions pour les salles de la Volksbühne, notamment le *Deuxième manifeste surréaliste d'André Breton (Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton, 1996)*, *Begnadete Nazis (1996)* et la *Bataille de l'Europe I-XLCC (Schlacht um Europa I-XLCC, 1997)*¹⁴⁷, une mise en scène dans laquelle il

¹⁴² Extrait du programme des journées d'études *Regards sur l'Expanded Cinema : art, film et vidéo*, organisées par Annie Claustres, Riccardo Venturi et Larisa Dryansky, auxquelles nous avons assisté les 27 et 28 juin 2013 à l'INHA, Paris.

¹⁴³ Cf. Dick Higgins, *Intermedia*, New York, Something Else Press, 1966. Pour plus de détails sur cet essai, voir aussi Jürgen Schilling, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben ? Eine Dokumentation*, Luzern/Frankfurt a. M., Bucher, 1978, p. 96, cité par Alexandra Vinzenz, « Nam June Paiks *Hommage à John Cage – Entgrenzung als künstlerisches Prinzip zur Transformation der Gesellschaft* », dans Ruth Reiche (dir.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik* (actes de colloque, 2010), Bielefeld, transcript, 2011, p. 171–189, ici notamment p. 172.

¹⁴⁴ Gene Youngblood, *op. cit.*, p. 347.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 348.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 365.

¹⁴⁷ L'état de la documentation ne nous permet pas de traiter ces œuvres plus en détail. Cf. la documentation des deux pièces en ligne :

pousse les principes radicaux de l'imprévisibilité et de l'authenticité à l'extrême : chacune des 27 représentations est différente des autres, puisqu'au début de chaque soirée Schlingensiefel exige de sa troupe une nouvelle manière d'interpréter la pièce. Il leur impose des sortes d'exercices, par exemple de jouer la pièce à l'envers. Il veut à tout prix faire sortir ses acteurs de la routine et les pousse à des expérimentations et à des prises de risque en direct, devant le public.

À partir de 1997, Schlingensiefel cherchera à appliquer sa notion élargie du théâtre dans d'autres contextes, sans toutefois abandonner le milieu théâtral auquel il reviendra souvent (ses archives listent en tout 38 créations dans la catégorie « théâtre¹⁴⁸ »). Son exploration d'autres médiums d'expérimentations pour ses recherches commence, en une première étape, par la production d'une pièce radiophonique de 50 minutes, créée à partir de *Rocky Dutschke '68*. Produite en 1997 par la station de radio WDR, elle est primée d'une Prix Futura/Prix Europe la même année. Schlingensiefel reviendra durant les prochaines années de sa carrière à ce type de création et produira cinq autres pièces pour la radio¹⁴⁹. Il continue sa traversée « nomade » des sphères culturelles par l'invention d'un format télévisuel : en 1997, il réalise sa propre talkshow intitulée *Talk 2000*. Il s'agit alors de comprendre comment et pourquoi il se confronte à ces espaces qui ne sont traditionnellement pas destinés à l'expression artistique.

<http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t006> <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t008>.

¹⁴⁸ Cf. <http://www.schlingensiefel.com/theater.php>.

¹⁴⁹ Les pièces radiophoniques créées par Schlingensiefel sont en plus de *Rocky Dutschke '68* (1997), *Lager ohne Grenzen* (1999), *Radio P.S.1. Radioshow* (1999), *Rosebud* (2002), *Freakstars 3000 : Mutter sucht Schrauben* (2003) et *18 Hörspiele in einer Sekunde* (2006). Cf. <http://www.schlingensiefel.com/hoerspiel.php>. Au sujet de la radio en tant que forme d'art voir par exemple Heidi Grundmann (dir.), *Re-inventing radio: aspects of radio as art*, Frankfurt am Main, Revolver, 2008 ou le colloque *RADIO AS ART – Concepts, Spaces, Practices : Radio Art between Media Reality and Art Reception* organisé par le Centre for Artists' Publications et les universités de Brême et Cologne, du 5 au 7 juin 2014 à Brême.

CHAPITRE 2.3 | *TALK 2000* (1997)

A côté de la radio qu'il découvre en tant que surface de diffusion de son travail, Christoph Schlingensiefel s'avance à partir de 1997 sur le territoire de la télévision. Pour quelles raisons déploie-t-il sa recherche artistique dans cette sphère médiatique ? La télévision est un des espaces publics où se concentrent les regards des allemands en cette fin du XX^e siècle.

Une émission télévisée

Dans la continuité de sa première pièce de théâtre créée à la Volksbühne, qui met en scène un *Jeu sans frontières* au bout de *100 ans de CDU* (1993), et en réaction la médiatisation des nouveaux formats télévisés émergeant dans les années 1990¹⁵⁰, Schlingensiefel invente alors son propre débat télévisé appelé *Talk 2000*¹⁵¹. Les huit éditions de *Talk 2000* sont enregistrées en 1997 dans la cantine au sous-sol de la Volksbühne de Berlin (ill. 41) et retransmises à partir du 14 septembre 1997 par l'émetteur de télévision indépendant *Kanal 4* qui diffuse son programme la nuit sur les chaînes de télévision privées allemandes *RTL* et *Sat. 1*¹⁵². La régie est assumée par la productrice Cordula Kablitz-Post, qui co-signe également le concept avec Schlingensiefel.

Les sujets débattus – « Forever young », « L'Humour allemand », « Est-ce que les animaux sont les meilleurs hommes ? » etc. – et les invités éminents, tels que l'actrice Hildegard Knef, l'animateur de télévision Harald Schmidt (ill. 42) ou Beate Uhse, fondatrice du premier sex-shop après la deuxième guerre mondiale, se distinguent finalement seulement par leur interchangeabilité. Suivant le principe « chacun peut devenir animateur d'un talk-show », slogan qu'il annonce au début de l'émission, Schlingensiefel endosse lui-même le rôle de l'animateur. Il se passe néanmoins de tout accord et de toute répétition préalables avec ses interlocuteurs, qui réagissent tantôt avec amusement, tantôt avec effarement au déroulement chaotique de l'émission, dont le plateau est d'ailleurs une scène tournante. Nous retrouvons ici le penchant de Schlingensiefel pour l'imprévisibilité, la rupture de tabous et le surmenage permanent de lui-même, et de ses invités¹⁵³.

¹⁵⁰ Voir par exemple Patrick Amey, *La Parole à la télévision. Les dispositifs des talk-shows*, L'Harmattan, 2009.

¹⁵¹ Notons à l'occasion de la troisième occurrence du nombre 2000 (*AmateurFilmCompany 2000*, *Terror 2000*, *Talk 2000*) que Schlingensiefel semble être obsédé par ce chiffre. Il s'agit d'un côté d'un nombre rond, d'« une promesse pour quelque chose de nouveau », et de l'autre d'une parodie du langage publicitaire. Cf. Georg Seeßlen, « Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik », *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² Grace à une clause de la loi sur la radio et la télévision, entre 1989 et 1998, les chaînes privées devaient, à partir de 10% de parts techniques de marché, céder une partie de leur temps d'antenne en tant que « canaux ouverts » à des émissions culturelles issues d'initiatives indépendantes, comme *Kanal 4*.

¹⁵³ Voir aussi Thomas Antonic, « Authentizität und Meta-Täuschungen in Christoph Schlingensiefels Talkshows », dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, p. 419-434.

Réitérer les expériences

Pour amorcer l'approfondissement des questions soulevées par le travail télévisuel de Schlingensief, notons que dix années après la production de *Talk 2000*, il cherche à réitérer l'expérience : en 2007, il organise trois soirées à l'Académie des Arts de Berlin, intitulées *Les Pilotes. 10 ans de Talk 2000* (*Die Piloten. 10 Jahre Talk 2000*, ill. 43). Portant le sous-titre *Des formats de demain pour la télévision d'hier* (*Formate von morgen für das Fernsehen von früher*), ce projet, qui vise d'après l'artiste à « examiner comment la représentation de soi fonctionne aujourd'hui à la télévision », est un bilan difficile pour Schlingensief : désormais lui-même une personnalité éminente du milieu culturel en Allemagne, sa confrontation houleuse aux personnalités invitées ne fonctionne plus comme en 1997. L'expérience tourne court lors du deuxième jour de tournage, où son père décède et Schlingensief tombe malade ; le tournage est interrompu. Le rattrapage de la dernière émission prévue aura lieu en juillet 2007, avec un autre fonctionnement et le soutien du philosophe Boris Groys. Les six éditions de l'émission ne seront toutefois jamais diffusées, seul un film en sera produit en 2009¹⁵⁴. Le projet des *Pilotes* ne s'étant pas déroulé comme prévu, il soulève la question de la réaction de Schlingensief face à un tel échec. Un élément de réponse est à trouver dans la modification du produit final initialement visé, qui sera finalement adapté.

Après avoir élargi son art de la mise en scène cinématographique au théâtre et à la télévision, Schlingensief aura l'occasion de l'appliquer dans d'autres contextes, hors du cadre protégé de la Volksbühne. A partir d'août 1997, il commence alors au bout de quatre années en tant que metteur en scène de cette institution, à se défaire du théâtre, comme il s'était déjà défait du cinéma, pour explorer d'autres sphères. Pourquoi est-ce précisément dans l'espace public que sa recherche se formulera de plus en plus précisément ?

¹⁵⁴ Cf. la présentation du film sur le site du producteur http://www.avantimedia.de/website/#/de/production_details/3737 et de l'artiste <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv005>.

TROISIEME PARTIE | ACTION (1997-2003)

L'année 1997 inaugure une série de « cartes blanches » que Christoph Schlingensief se voit offrir par des acteurs issus de différents milieux culturels. Jusqu'en 2002, l'artiste y répond de manière systématique par la création d'actions qui ont plusieurs points communs : elles se déroulent dans l'espace public des centres-villes, elles s'étalent sur une période qui dure plusieurs jours voire plusieurs mois, elles mobilisent un grand nombre de personnes, elles sont menées avec une certaine véhémence et elles prennent pour point de départ l'actualité politique.

Posons tout d'abord la question des raisons qui poussent Schlingensief à quitter l'espace protégé du théâtre et le travail de répétition avec des acteurs. L'artiste lui-même évoque les problèmes suivants pour expliquer son passage du théâtre à la rue :

Le théâtre a bien sûr un problème – tu viens du film et tu peux tout influencer, tu peux couper, monter, enlever l'acteur que tu n'aimes pas, tu peux renverser l'image, y placer un panneau avec du texte, tu peux inverser l'histoire, tout est possible. C'est super. Et tu peux aussi y ajouter de la musique – quand il doit y avoir du silence, tu enlèves le son, tout est possible. Sur la scène du théâtre, par contre, ça grince, l'acteur qui est censé ne pas faire du bruit fait craquer les planchers ou il parle d'une voix tellement nasale que tu ne le supportes pas – mais tu ne peux pas le couper. [...] Le théâtre n'était donc pas si bien que ça non plus. C'est pourquoi je suis ensuite sorti dans la rue, dans ces actions¹⁵⁵.

C'est dans la « réalité » de l'espace public qu'il retrouve une forme de réactivité qu'il connaît et qu'il maîtrise du cinéma. Il y mobilise des idées qui puisent, entre autres, dans l'héritage de l'art actionniste, le happening et la performance. Les actions de Schlingensief se placent dans cette tradition ouverte dans le sillon de Dada, dans les années 1950 et 1960, dont le principe esthétique se base sur l'idée que « l'art c'est la vie et la vie c'est l'art¹⁵⁶ ». Wolf Vostell (1932-1998) est parmi les premiers artistes à inaugurer cette notion

¹⁵⁵ Hans Ulrich Obrist, dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 305.

¹⁵⁶ La phrase « *Kunst ist Leben. Leben ist Kunst* », apparaît en exergue de la biographie de Wolf Vostell, accompagnée de la date de 1961, sans plus de précisions, dans le catalogue de l'exposition intitulée de manière programmatique *Le Théâtre est dans la rue. Les happenings de Wolf Vostell* que lui consacra en 2010 le

élargie du territoire conceptuel de l'art en janvier 1958 dans le passage de la Tour de Vanves à Paris où a lieu son premier happening *Le théâtre est dans la rue* (*Das Theater ist auf der Straße*)¹⁵⁷. L'élargissement conceptuel va donc de pair avec un élargissement *spatial* du territoire de l'art qui s'étend jusqu'à la rue, l'espace ordinaire du quotidien des gens. Les principes esthétiques qui sont à la base de cette notion chez Vostell se trouvent précisés dans un texte accompagnant son happening *in ulm, um ulm und um ulm herum* de 1964 :

l'art en tant qu'espace, l'espace en tant qu'environnement, l'environnement en tant qu'événement, l'événement en tant qu'art, l'art en tant que vie

la vie en tant qu'œuvre d'art

ne pas de fuir hors de la réalité, mais dans la réalité

apprendre à ses dépens l'art en tant qu'événement, en tant que happening

[...] ne pas améliorer la vie, mais créer un nouveau rapport à elle

[...] ne pas reproduire un événement, mais faire arriver quelque chose de nouveau¹⁵⁸

Cette adéquation entre la vie et l'art fait fortement écho à ce que Schlingensiefel met en place dans les années 1990. A partir de 1997, plus aucun archétype théâtral ne semble nécessaire pour fournir un cadre à ses actions ; la rue, le monde, la vie devient la scène¹⁵⁹.

En sortant dans la rue, dans le contexte ordinaire de la réalité, il pousse sa recherche, déjà menée au théâtre, « du moment artistique au milieu de la mise en scène politique¹⁶⁰ », plus loin en essayant de créer de toute pièce une forme d'hyperréalité – dans le sens de Jean Baudrillard, la simulation de quelque chose qui n'a jamais réellement existé¹⁶¹. Ainsi il vise à démasquer ce que nous supposons être la réalité et à dévoiler sa qualité construite et artificielle. Ses actions peuvent être comprises comme des expérimentations visant à transposer des mises en scènes médiatiques ou quotidiennes en mises en scènes théâtrales, et, symétriquement, à ramener ces mises en scènes théâtrales à

musée de Leverkusen. Markus Heinzlmann et Jose Antonio Agundez Garcia (dir.), *Das Theater ist auf der Strasse: die Happenings von Wolf Vostell/El teatro está en la calla: los Happenings de Wolf Vostell*, cat. exp. (Leverkusen, Schloss Morsbroich, 2010 et Cáceres, Museo Vostell Malpartida, 2011), Bielefeld, Kerber Art, 2010, p. 331.

¹⁵⁷ Cf. *ibid.*, p. 139. Pour une étude critique de la datation et de la documentation autour de ce happening voir Julie Sissia, « "Le théâtre est dans la rue" de Wolf Vostell. Un public artiste ? », dans Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Lettre du séminaire Arts et Sociétés*, n° 45, Sciences Po, Paris, 2012, en ligne : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-index45.html>.

¹⁵⁸ Voir une reproduction du document dans Markus Heinzlmann et Jose Antonio Agundez Garcia (dir.), *Das Theater ist auf der Strasse: die Happenings von Wolf Vostell*, *op. cit.*, p. 176. Pour une discussion de ce texte voir Gérard Gassiot-Talabot, « Wolf Vostell », dans *Vostell. Environnements/Happenings 1958-1974*, cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC2, 1974/1975, p. 9 et 11.

¹⁵⁹ Cf. Alexandra Vinzenz, « The Idea of "Gesamtkunstwerk" and its Reception in German Performance-Art after 1945 », dans Paulo Ferreira de Castro, Gabriela Cruz et David Cramer (dir.), *Consequences of Wagner* (actes de colloque, 2009), Lisbonne, p. 196–207, à paraître. L'auteur de cet article, Alexandra Vinzenz qui prépare d'ailleurs depuis 2008 une thèse sous le titre de travail *La révolution de la société par l'art dans "l'œuvre d'art totale" ? L'interaction performative en tant que principe socio-culturel et esthétique après 1945 en Allemagne [Die Revolution der Gesellschaft durch Kunst im 'Gesamtkunstwerk'? Performative Interaktion als soziokulturelles und ästhetisches Prinzip nach 1945 in Deutschland]*, a eu la gentillesse de mettre à ma disposition le manuscrit de son texte ; qu'elle en soit remerciée ici.

¹⁶⁰ Texte mural de l'exposition « Christoph Schlingensiefel », KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2014.

¹⁶¹ Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Gallimard, Paris, 1981.

des mises en scènes médiatiques ou quotidiennes. Cette double stratégie dévoile non seulement la théâtralité de la réalité, mais elle poursuit également le but avant-gardiste de l'intégration de l'art et de la vie, aussi dans le sens beuysien : le traitement de la réalité en tant que matériau maniable, plastique. Bien que dans les années 1990 Schlingensiefel n'ait pas (encore) une vision d'une « sculpture sociale » qui engloberait la société dans sa totalité comme Beuys l'a développé à partir du milieu des années 1960, ses interventions agissent dans le champ social et visent indubitablement à l'impact socio-politique, au-delà du discours artistique.

Il faut noter que Schlingensiefel n'a jamais été spécialement politisé dans sa jeunesse, dans le sens où il s'intéresse peu à l'actualité politique des années 1970 et 1980, ne prenant par exemple part ni au mouvement antinucléaire, ni aux discussions autour du décret promulgué en 1972 excluant de la fonction publique tout membre d'une organisation extrémiste¹⁶². De quelle nature la « politisation » de son travail artistique est-elle donc ? Elle est nourrie par un artiste qui ne rejette pas loin de lui l'idée de la responsabilité sociale qui est attachée à l'image de son rôle spécifique dans la société. Il prend au sérieux cette responsabilité, et y répond avec les moyens spécifiques de l'art.

Alors que les archives de Schlingensiefel listent 21 projets dans la catégorie « action¹⁶³ », seulement les six premiers exemples correspondent aux critères que nous avons nommés plus haut, dont notamment ceux de l'actualité politique comme point de départ et l'agitation virulente. Cette pratique actionniste cessera en 2002, alors que l'artiste a 42 ans, pour laisser la place à des créations moins agressives et plus plastiques, conceptualisées, *posées*.

Les œuvres traitées dans cette troisième partie de notre étude, nombreuses et dont la documentation est à la fois foisonnante et parcellaire, s'avèrent très complexes à traiter en raison de la multiplicité de problèmes qu'elles posent. Nous en proposerons donc ici des aperçus plus rapides que dans les précédentes parties, dans le but de donner une vision globale de la pratique actionniste de Schlingensiefel. Deux émissions télévisées qui l'ont fait connaître à un large public en 2002 seront également présentées.

Ses actions des années 1997 à 2003 poursuivent donc la recherche « du moment artistique au milieu de la mise en scène politique » amorcée auparavant par ses pièces de théâtre, tout en élargissant sa sphère de déploiement. La première fois que Schlingensiefel proclame littéralement « la politisation de l'art » *versus* l'autoréférentialité de ce dernier, ce sera dans le cadre de la Documenta X qui a lieu en 1997 à Cassel. Bien que cette action ne se déroule pas encore tout à fait dans la rue, mais dans un « espace de travail hybride » niché au sein d'une des plus grandes manifestations du monde de l'art contemporain international, nous l'abordons brièvement ici car elle est la première initiative que Schlingensiefel prend en dehors du contexte théâtral de la Volksbühne. Dans la continuité de *Rocky Dutschke* (1996), il y déploie des stratégies qui feront les traits caractéristiques de ses futures actions. C'est l'occasion de rappeler le fait que même si Schlingensiefel quitte le

¹⁶² Cf. Klaus Biesenbach, dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶³ Cf. <http://www.schlingensiefel.com/aktion.php>.

cadre spatial et institutionnel du théâtre, il reste attaché au milieu culturel institutionnalisé. L'ensemble de ses actions est initié dans le cadre de festivals ou institutions culturelles qui assurent non seulement leur financement, mais aussi leur visibilité. Ce contexte permet également la réception de ces actions transgressives en tant qu'événements esthétiques, voire véritables œuvres d'art.

CHAPITRE 3.1 | *MON FEUTRE, MA GRAISSE, MON LIEVRE. 48 HEURES DE SURVIE POUR L'ALLEMAGNE (1997)*

En 1997, les initiateurs de la première *Berlin Biennale*, Klaus Biesenbach, Nancy Spector et Hans Ulrich Obrist, invitent Schlingensief à participer à leur *Hybrid Workspace* qu'ils installent à la Documenta X à Cassel, qui est en cette année 1997 sous la responsabilité de Catherine David¹⁶⁴. Schlingensief n'est d'abord pas intéressé par une participation car lors d'une visite de la Documenta, il se dit déçu de la manifestation qui montre, selon lui, « un art qui n'est plus politique, qui n'a pas de charme et qui ne présente pas de constructions intellectuelles non plus, mais qui est seulement une époque de créateurs de meubles design¹⁶⁵ ». Quand il se laisse finalement convaincre de participer, il a l'idée de proposer – au lieu d'une représentation de sa dernière pièce de théâtre *Bataille de l'Europe I-XLCC* (*Schlacht um Europa I-XLCC*, 1997) qu'il venait de mettre en scène à la Volksbühne, mais qui ne peut pas être réalisée pour des raisons financières – une version *low budget* du projet initialement prévu : « On y va simplement et on survit 48 heures pour l'Allemagne. C'est une image que je peux transmettre. Il n'y avait pas de compétitivité, car il était impossible de devenir plus pauvre que ce qui été accroché à Cassel¹⁶⁶. » Le titre de l'action s'éclaire encore à la lumière d'une citation de l'artiste de 2000 : « Il n'y a en ce moment rien que l'on puisse atteindre. J'en suis fermement convaincu. On ne peut atteindre rien en ce moment – sauf survivre¹⁶⁷. »

Une exposition de chômeurs

Durant deux jours, du 30 au 31 août 1997, Schlingensief et sa troupe composée d'acteurs handicapés (notamment Kerstin Grassmann et Achim von Paczensky) et professionnels de la Volksbühne (parmi lesquels Bernhard Schütz prend une place importante), s'installent dans une salle de l'Orangerie de la ville de Cassel pour y mener une action qu'ils intitulent *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre. 48 heures de survie pour l'Allemagne* (*Mein Filz, mein Fett, mein Hase. 48 Stunden Überleben für Deutschland*). Ils se barricadent derrière 500 sacs de sable posé devant l'entrée de la salle (ill. 44). Pour arriver jusqu'à eux, le public doit enjamber cette barricade, devenant ici une incarnation de la séparation entre les sphères de production et de contemplation de l'art. À l'intérieur, les acteurs jouent des chômeurs qui vivent et pensent à voix haute. Schlingensief exprime aussi l'idée que les chômeurs de l'ère Helmut Kohl doivent être représentés par les sacs de sable qui « y

¹⁶⁴ Le catalogue de la manifestation, qui entend définir un contexte politique pour l'interprétation de l'activité artistique à la fin du XX^e siècle (cf. p. 24) en rassemblant des images et textes de la période 1945-1997, contient de nombreuses références qui compteront aussi pour Schlingensief (A. Artaud, le surréalisme, J. Beuys, M. Kelley, G. Deleuze et F. Guattari, J. Rancière etc.). Catherine David et Jean-François Chevrier (dir.), *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern, Cantz, 1997. Voir notamment la discussion sur le potentiel politique de l'art entre Benjamin Buchloh, Catherine David et Jean-François Chevrier (p. 374-403), dont un passage sur théâtre, cinéma et radio (p. 381-384).

¹⁶⁵ C. Schlingensief, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁷ C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 103.

trainent comme des sacs de sable au chômage ». La troupe commence par mettre en scène les actes ordinaires de la vie de tous les jours, dormir, se laver, faire à manger : les spectateurs les observent pendant qu'ils vaquent aux occupations habituelles de la vie quotidienne (ill. 46 et 47). Les principes de la *Factory* d'Andy Warhol s'y retrouvent : la mission semble être confidentielle et chacun devient une *superstar* du simple fait de s'exposer au regard d'un public¹⁶⁸. Mais l'action dégénère rapidement par la mise en œuvre de moyens semblables à ceux déployés lors de *Rocky Dutschke* : Schlingensief et ses complices s'en prennent aux spectateurs qui cassent le barrage de sacs de sables en l'enjambant comme prévu ; ils demandent un droit d'entrée en annonçant que l'œuvre d'art exposée à l'intérieur va être détruite quelques instants plus tard ; ils diffusent par mégaphone le conseil d'éviter le café voisin dont le serveur aurait le SIDA, etc. Parmi ces nombreuses actions agressives, une affiche incitant à « Tue[r] Helmut Kohl » provoque la venue de policiers qui arrêtent Schlingensief et son comparse Bernhard Schütz et les retiennent quelques heures au poste (ill. 45). Une vidéo de leur arrestation sera ensuite diffusée en boucle dans la salle d'exposition. Cet incident déclenche une grande attention médiatique. L'image médiatique persistante du « provocateur Schlingensief » se fonde ici. La question soulevée ici est celle des limites et des droits de l'art par rapport aux autres sphères de la vie.

L'association de Joseph Beuys

Le titre de l'action se veut un hommage à Joseph Beuys (1921-1986) : les mots *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre* renvoient aux matériaux de travail de prédilection de ce plasticien allemand, le feutre et la graisse, ainsi qu'au symbole récurrent du lièvre, en les associant à un slogan publicitaire d'une banque allemande populaire dans les années 1990¹⁶⁹. Ces matériaux n'apparaissent pourtant pas au cours de l'action de Schlingensief, et Beuys lui-même n'est ni cité, ni représenté non plus. Pourquoi l'association de cet artiste est-elle intéressante ? Elle précède une confrontation intense de Schlingensief avec l'artiste qui revêtra de nombreuses formes différentes. Pour une étude approfondie de la confrontation de Schlingensief avec Joseph Beuys, nous renvoyons notamment aux articles de Rahel Leupin, Antje van Graevenitz et Kaspar Mühlemann¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Cette idée se retrouve aussi à la 9^e édition de *Hors Pistes* qui a lieu au Centre Pompidou du 10 au 26 janvier 2014 : ayant pour ambition de créer « le *biopic* (*biography picture*) de l'anonyme », ce projet « met en scène, à travers les artistes invités, les axes de participa(c)tion qui, aujourd'hui, se dégagent entre créateur et public : le premier devient un artiste curieux à l'écoute du second, le second un acteur ou un élément de l'œuvre du premier » (présentation de la manifestation dans le programme).

¹⁶⁹ Un homme s'y vante en montrant des photos de « Ma maison, ma voiture, mon bateau », suite à quoi son collègue, client de la banque en question, renchérit par « *Ma maison, ma voiture, mon bateau* », désignant des objets encore plus luxueux. Cf. http://www.youtube.com/watch?v=U0MU-2_MuUE.

¹⁷⁰ Cf. Rahel Leupin, « Grenzgänge zwischen Kunst und Politik: Joseph Beuys und Christoph Schlingensief », dans Andreas Kotte (dir.), *Theater im Kasten: Rimini Protokoll; Castorfs Video; Beuys & Schlingensief; Lars von Trier*, Zürich, Chronos Verlag, 2007, p. 219-286 ; Antje von Graevenitz, « Parsifal – Christoph Schlingensief's Figure of Redemption, as Prefigures by Richard Wagner and Joseph Beuys », conférence tenue au colloque *Beuys Legacy – Unity in Diversity*, Dublin, Goethe Institut, 23 janvier 2006, en ligne : <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=101> ; Kaspar Mühlemann, *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Publications universitaires européennes. Série XXVIII, Histoire de l'art ;

Notons seulement que cet artiste occupe un chapitre de la « biographie magique » de Schlingensief : ayant assisté par hasard avec son père à une conférence que Joseph Beuys tient en 1976 à Essen, Schlingensief se souvient que l'artiste a parlé de « société » et de « transformation », et qu'en dépit du fait qu'il ne comprenait pas grand-chose, le jeune Schlingensief était fasciné par le personnage¹⁷¹. En 2009, il explique que Joseph Beuys est important dans sa vie, mais qu'il a aussi ses doutes : « Peut-être aurai-je encore la possibilité de le ré-interpréter [*umdeuten*] complètement. En tout les cas, il est une clé pour la confrontation avec l'art aujourd'hui. »

Que Joseph Beuys soit une référence importante pour Schlingensief n'est pas anodin pour notre problématique car Beuys se réfère consciemment au concept d'œuvre d'art totale. Il cite ce terme dans le contexte de sa théorie de la « sculpture sociale », basée sur une notion élargie de l'art qui devrait permettre de former un organisme social en tant qu'œuvre d'art à l'intérieur duquel chaque homme est un artiste ; il le sera s'il apprendra à définir sa position, à partir de la liberté, à l'intérieur « de l'œuvre d'art totale (du) futur ordre sociétal [*Gesamtkunstwerk zukünftiger Gesellschaftsordnung*]¹⁷² ».

vol. 439. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011. Kaspar Mühlemann repère cinq manières dont Schlingensief traite « le matériau beuysien » : dans l'œuvre de Schlingensief, Beuys serait « cité », représenté, associé, critiqué, et sa notion d'art est poursuivie.

¹⁷¹ Cf. Klaus Biesenbach, dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 150-151.

¹⁷² Joseph Beuys, « Ich durchsuche Feldcharakter », dans Volker Harlan, Rainer Rappmann et Peter Schata (dir.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberg Verlag, 1976, p. 121. Au sujet du rapport de Beuys à Richard Wagner notons que l'artiste belge Marcel Broodthaers et l'historien de l'art allemand Buchloh ont été les premiers à observer qu'une comparaison entre Wagner et Beuys s'imposait. Une critique des exigences artistiques des deux hommes est faite par Benjamin H. D. Buchloh, « Beuys : The Twilight of the Idol », *Artforum*, janvier 1980, p. 35. Antje von Graevenitz prend peu après la suite de cette comparaison et étudie les parallèles entre les deux artistes, notamment les indications précises à l'œuvre du compositeur-théoricien à l'intérieur de l'œuvre de Beuys qui s'était confronté à Wagner dans sa jeunesse. Cf. Antje von Graevenitz, « L'Art en tant que catharsis », dans René Block (dir.), *Art Allemagne Aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République Fédérale d'Allemagne*, cat. exp. (ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981), Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p. 63-67. Sur ces idées voir aussi Alexandra Vinzenz, « The Idea of "Gesamtkunstwerk" and its Reception in German Performance-Art after 1945 », *op. cit.*, p. 4 (PDF).

CHAPITRE 3.2 | *PASSION IMPOSSIBLE. 7 JOURS D'APPEL DE DETRESSE POUR L'ALLEMAGNE (1997)*

L'action *Passion Impossible. 7 jours d'appel de détresse pour l'Allemagne (Passion impossible. 7 Tage Notruf für Deutschland)* se place à différents égards dans la continuité de l'action *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre* à laquelle elle fait suite un mois et demi plus tard. Ici, Christoph Schlingensiefel va encore plus loin dans son ambition sociale : il cherche non seulement à rendre visibles les défavorisés, mais à les aider concrètement. Mais cette fois-ci il conquiert véritablement l'espace public de la ville, la rue.

L'abolition du quatrième mur

Invité par le Deutsches Schauspielhaus à Hambourg, Schlingensiefel part de l'idée qu'il faudrait abattre la façade du théâtre et retourner les fauteuils de sorte que les spectateurs soient face à la vie quotidienne qui se déroule dans les rues du quartier (il s'agit en l'occurrence du quartier autour de la gare de Hambourg où se rassemble une population vivant dans la misère, des sans-abris, prostituées, drogués). Le spectacle serait donc celui de « la vraie vie ».

L'action qu'il met en place à partir de cette idée irréalisable se compose de plusieurs éléments et dure cette fois-ci, non deux jours comme à Cassel, mais comme indiqué dans le titre une semaine entière. Un gala de bienfaisance pour la population démunie du quartier à l'intérieur du théâtre le 10 octobre 1997 est suivi d'une déambulation collective, prenant l'allure d'une procession religieuse (ill. 48) à travers le quartier et se terminant dans un poste de police vacant.

Une action humanitaire

Pendant une semaine, Schlingensiefel et ses collaborateurs y vivent et dorment, créant un lieu d'accueil pour les personnes en difficulté du quartier. Elles sont aidées concrètement par la mise à disposition d'un logement et la distribution gratuite « de soupe et d'art » (ill. 50). Un « commando d'intervention » part quotidiennement en mission dans la ville : à l'hôtel de ville, sur la *Reeperbahn*, ce grand boulevard dans le quartier Sankt-Pauli où se concentrent sex-shops, bars de strip-tease, mais aussi théâtres et boîtes de nuit, à la gare ou à la succursale de l'église de Scientologie, la troupe autour de Schlingensiefel veut prendre connaissance des mises en scène quotidiennes et contrôler si les « promesses de droit, d'ordre et de bonheur » sont tenues (ill. 49). Qu'est-ce qui se passe quand les acteurs déguisés en policiers rencontrent les représentants officiels de l'ordre public ? La production de telles confrontations perturbe la perception habituelle des limites entre *vrai* et *faux*, et démasque le caractère mis en scène du quotidien.

Suite à cette action est éditée la première publication sur Christoph Schlingensiefel. Elle est aussi ambiguë que les œuvres de l'artiste, et s'annonce comme « le premier livre sur

l'artiste *all round*, faiseur de théâtre et de cinéma, provocateur et star des médias Christoph Schlingensiefel¹⁷³ » et réunit de longs textes de Christoph Schlingensiefel lui-même, de Georg Seeßlen, Till Briegleb et Roland Koberg ainsi qu'une interview avec l'acteur Bernhard Schütz, un court « manifeste » du dramaturge Carl Hegemann et une biographie de l'artiste.

¹⁷³ Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hamburg, Rotbuch-Verlag, 1998.

CHAPITRE 3.3 | *CHANCE 2000* (1998)

Suite à la confrontation avec la réalité quotidienne de personnes en difficulté sociale, Christoph Schlingensiefel développe l'ambition de « donner à voir quelque chose que l'on ne voit pas normalement », en l'occurrence les hommes et femmes à la marge de la société, tels que les handicapés et les chômeurs. Il énonce cette vision lors d'une interview à la télévision au début de l'année 1998 et puis il s'empare et annonce la fondation d'un parti politique à l'occasion des élections parlementaires qui auront lieu la même année¹⁷⁴.

A partir de mars 1998, Schlingensiefel investit une cabane de chantier posée à côté de la Volksbühne au centre de Berlin ; ce serait le siège du comité central de ce parti qu'il nomme *Chance 2000*. Au cours des six mois prochains, il s'attache à décliner son idée initiale sous forme de nombreuses actions menées à Berlin et dans toute l'Allemagne. En quoi l'idée d'un parti politique lui permet-elle de répondre à son désir de voir représentés ceux qui sont exclus et ignorés de la couverture médiatique et de l'attention publique au sens large ?

Une campagne électorale

Chance 2000 se veut être le « parti de la dernière chance » : son programme politique prend la forme d'un « guide d'instruction vers la démocratie » en retraçant le chemin quasiment non bureaucratique vers une candidature directe au parlement. Car au lieu d'élire des représentants, chacun doit pouvoir se représenter soi-même, sans intermédiaire ; voilà l'idée de *Chance 2000*. Le parti se comprend comme un forum pour tout ceux qui sont exclus de la société, comme un dispositif pour leur permettre d'agir. Les devises du parti, telles que « Agir, agir, agir ! », sont pourtant des paroles vides de sens. Elles reflètent la stratégie du parti qui ne fait aucune promesse à personne et cherche par là à s'adresser à tout le monde. Un slogan retient particulièrement notre attention : un des buts de *Chance 2000* est celui de rendre « la politique plus artistique et l'art plus politique ». Comment entend-il s'y prendre ?

Menées en parallèle à la campagne électorale officielle pour les élections parlementaires de 1998, les actions autour de *Chance 2000* s'inspirent directement de cette actualité. Elles reprennent en quelque sorte les « règles du jeu » de ce processus politique qui occupe l'attention de la population allemande, pour constituer ce qui sera la campagne électorale du parti *Chance 2000*. Elles rejouent le scénario des mécanismes politiques et prennent au pied de la lettre la rhétorique politique (ill. 51-53). Ainsi, pendant un mois, du 13 mars au 12 avril 1998, le « cirque de la campagne électorale » (d'après l'expression allemande « *Wahlkampfzirkus* ») est accueilli quotidiennement dans une salle annexe de la Volksbühne. Après les spectacles circassiens, des « excursions hebdomadaires » dans le *KaDeWe* (l'équivalent berlinois des galeries Lafayette) avec handicapés et chômeurs sont entreprises à partir du 27 mars 1998 ; d'après Schlingensiefel

¹⁷⁴ C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, op. cit., p. 61.

il s'agit d'une « expérience sociologique » pour tester si la liberté de l'économie du marché s'adresse véritablement à tout le monde. Entre le premier juin et le 31 août, Schlingensiefel entreprend une vaste tournée à travers plusieurs villes d'Allemagne. Une autre action clé du projet est le *Bain dans le lac Wolfgang* en Autriche (ill. 56) : Schlingensiefel lance un appel aux six millions de chômeurs, les invitant à venir se baigner tous ensemble le 2 août 1998 à Saint Gall, dans ce lieu de villégiature où le chancelier allemand encore en exercice, Helmut Kohl, entretient une résidence secondaire. Au vu du niveau d'eau, qui monterait du fait du volume des baigneurs, le dirigeant était censé se rendre compte du danger qui émane de la masse de tous les « oubliés de la politique » réunis. Malgré l'absurdité du projet, l'action est fortement médiatisée (ill. 55) ; ce sont finalement plus de journalistes et de touristes venus exprès pour le spectacle que de chômeurs et membres du parti qui sont présents sur les lieux.

Le parti *Chance 2000* est à certains moments tellement pris au sérieux par ses membres et les médias que son ambition artistique tend à disparaître derrière le bureaucratisme d'une organisation politique : président, représentant, bureau, trésorier et porte-paroles sont élus à bulletin secret et en respectant toutes les conventions légales. Au cours du projet, les limites entre les deux systèmes, politique et artistique, s'estompent donc de plus en plus. Son évolution dépasse les idées initiales de Schlingensiefel qui en perd la maîtrise. Mais l'artiste ne cesse de brouiller des pistes en mettant des mots pourtant précis et sincères sur ses ambitions : il souligne que le parti *Chance 2000* n'est « à disposition ni en tant que parti de jeu, simple rigolade sans engagement, ni en tant que parti artistique cérébral ». Mais l'interprétation publique du parti est de plus en plus récupérée par les médias. Selon les angles de vue, Schlingensiefel est considéré comme « candidat à la chancellerie », « roi des cœurs » ou « Jésus des chômeurs ».

La documentation que Schlingensiefel et l'équipe de la Volksbühne produisent à l'occasion de cette action soulève également de nombreuses questions. Un des tracts de *Chance 2000* déclare par exemple que la campagne électorale est menée d'après des motifs de « Alexander Kluge, Joseph Beuys, Andy Warhol, Bertolt Brecht, Alfred Edel, [...] Helmut Kohl¹⁷⁵ ». Puisque la couverture de l'ouvrage que Schlingensiefel publie en collaboration avec le dramaturge de la Volksbühne Carl Hegemann¹⁷⁶ montre un homme, posant devant des affiches de *Chance 2000*, qui porte le gilet et le chapeau emblématiques de Beuys, nous sommes amenés à nous demander dans quelle mesure ce projet se réfère à cet artiste. Lors d'un de ces précédents projets, celui mené dans le cadre de la Documenta X à Cassel, Schlingensiefel associe Beuys en évoquant trois matières typiques de sa pratique plastique (feutre, graisse et lièvre). Dans le contexte de *Chance 2000* il va jusqu'à le nommer et le représenter. Johannes Stüttgen, un ancien disciple de Joseph Beuys, lui fait remarquer plus tard qu'un des slogans de *Chance 2000*, « Vote pour toi-

¹⁷⁵ Cf. Christoph Schlingensiefel et Carl Hegemann (dir.), *Chance 2000. Wähle dich selbst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998, p. 31. Il s'agit de la deuxième publication, après celle qui est réalisée suite à l'action *Passion Impossible* à Hambourg en 1997, cf. Julia Lochte et Wilfried Schulz (dir.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hamburg, Rotbuch-Verlag, 1998.

¹⁷⁶ Ce philosophe compte parmi les principaux collaborateurs intellectuels de Schlingensiefel depuis 1997. Il élabore de nombreux concepts avec et pour lui.

même [*Wähle dich selbst*] » (ill. 52), fut utilisé dans le contexte de l'Organisation pour la démocratie directe par référendum [*Organisaton für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (ODD)*] que Beuys fonde en 1971 ; Schlingensief nie avoir été au courant¹⁷⁷. La citation placée en exergue à sa publication, – « Prenez ce que vous voulez », un extrait des *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Felix Guattari¹⁷⁸ – indique une ambition d'un autre ordre que celle de Beuys, qui oppose au système établi une alternative résolument structurée¹⁷⁹. En incitant ses lecteurs à faire l'usage de leur choix des matériaux qu'il présente, de les interpréter à leur guise, Schlingensief n'entend en tout cas pas leur présenter un programme ou une stratégie de délivrance.

Bien que Schlingensief n'affiche pas un tel programme visant à un futur où la société sera réconciliée, il a pu noter qu'il a toujours souhaité « quelque chose d'utopique, l'amorce d'une vision¹⁸⁰ ». Dans le contexte de son action *Passion Impossible* (1997) à Hambourg, il formule par exemple le désir de « trouver un système, qui est en soi satisfait, mais dont chacun sait qu'il s'agit d'un système d'escroquerie¹⁸¹ ». Chacun doit pouvoir s'y sentir protégé et s'exprimer librement. L'honnêteté y est une valeur centrale et il ne s'agit pas de juger. Nous sommes là face à la vision qui anime Schlingensief à la fin des années 1990 et qui fait écho à des visions « totales » telles que Richard Wagner ou Joseph Beuys ont pu en développer, sans toutefois viser ni théorisation ni harmonie. Dans la formulation de Schlingensief, cette « totalité » est toutefois redéfinie et elle comprend des éléments qui sont en apparence tellement contradictoires qu'un fonctionnement harmonieux semble impossible. La question serait alors celle de savoir comment Schlingensief cherche à mettre en place un tel système qui ferait la part belle à

¹⁷⁷ Cf. C. Schlingensief dans les deux interview suivants : Eva Behrendt, « Ich gieße meine soziale Plastik », *Theater heute*, n°1, 2009, p. 36-40 et Hans Ulrich Obrist, « Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun », dans Alice Koegel (dir.), *AC : Christoph Schlingensief – Church of Fear*, cat. exp. (Cologne, Museum Ludwig, 2005), Cologne, Walther König, 2005, p. 9.

¹⁷⁸ Cf. Christoph Schlingensief et Carl Hegemann (dir.), *Chance 2000. Wähle dich selbst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998, p. 9. La citation est tirée de Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de minuit, 1980.

¹⁷⁹ Le 2 mars 1970, Joseph Beuys avait fondé l'Organisation des non-votants, référendum libre (*Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung*) et ouvre un bureau d'information à Düsseldorf. Cette organisation politique, qui remplace la Zone Fluxus Ouest, a pour but de sortir du contexte universitaire et d'accroître les possibilités d'influence politique des concepts d'art élargi de sculpture sociale. L'établissement d'un dialogue avec la population servira de base d'analyse des structures socio-politiques afin de permettre un changement progressif des consciences et des comportements. Cette initiative est à restituer dans le contexte de la gauche extra-parlementaire. C'est par la suite, le 1^{er} juin 1971, qu'il fonde l'Organisation pour la démocratie directe par référendum (*Organisaton für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (ODD), freie Volksinitiative e.V.*) qui puise ses origines dans le Parti allemand des étudiants fondé en 1967. L'organisation n'est pourtant pas conçue comme un parti mais plutôt comme un terrain de discussion et d'expérimentation pour la mise en place d'une véritable démocratie. Le concept de démocratie directe s'appuie sur l'interprétation de Rudolf Steiner des trois grands principes de la Révolution française. En 1972, Beuys installe un Bureau pour la démocratie directe par référendum au sein de la Documenta 5 de Harald Szeemann à Cassel. En mai 1979, Beuys se porte finalement candidat du parti écologiste au Parlement européen, et en septembre 1980 pour les élections au Parlement fédéral ; après les mauvais résultats du parti, il n'est plus désigné. Cf. Fabrice Hergott (dir.), *Joseph Beuys*, cat. exp. (Zurich/Madrid/Paris, 1993/1994), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, pp. 312-325 et 347-348 et Maité Vissault, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, 2010, p. 294.

¹⁸⁰ C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸¹ C. Schlingensief, « Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da », *op. cit.*, p. 35.

des éléments conflictuels, dissonants. Un des slogans qui émergent dans le contexte du parti politique *Chance 2000* ouvre peut-être quelques pistes de réflexions à ce sujet.

« L'échec comme chance »

« L'échec comme chance » est un des slogans qui émergent dans le contexte du parti politique *Chance 2000* en 1998 (ill. 54). Initialement utilisée dans le but de changer la représentation des personnes à la marge de la société, habituellement considérées « en échec », et de les réintégrer en redéfinissant leur statut, cette formule fait écho à la volonté de Schlingensiefel d'accepter l'erreur et de la voir comme étant une partie intégrante de ses œuvres. Cette erreur, cet échec, il semble les guetter non seulement dans le déroulement de ses pièces, mais aussi de manière plus générale au sein du système de la société.

Dans une discussion de bilan de l'action *Chance 2000* avec le critique Diedrich Diederichsen, Schlingensiefel utilise des métaphores musicales, et notamment celle de la *dissonance*, pour parler des superpositions et de la tension au sein de ses œuvres. Diederichsen observe que la même tension règne au milieu du rapport de son art avec la réalité. Pour Schlingensiefel, il s'agit absolument de garder présent vivant « cette dissonance, ce désaccord, cet échec¹⁸² » entre les éléments, et de le travailler. Cet aspect nous semble fondamental au regard de la problématique de l'approche de l'œuvre d'art (totale) de Schlingensiefel. Ce serait peut-être aussi dans ce contexte que la compréhension du slogan « L'échec comme chance » gagnerait en profondeur : qu'est-ce que cette redéfinition de la notion de l'échec dirait-elle à propos de la conception de l'art de Schlingensiefel, si elle s'applique non seulement au parcours non aboutit d'une personne ou d'un projet, mais aussi au rapport entre l'ensemble des efforts artistiques poursuivant des intentions et la réalité sociale, comme le suggère Diederichsen¹⁸³ ? Le changement de paradigme qui est inauguré par ce slogan s'applique-t-il aussi sur ce fameux échec de la fonction sociale de l'art ? La recherche de l'impact social deviendrait chez Schlingensiefel la matière même de son art, alors que Schlingensiefel est conscient qu'il n'est guère possible d'y parvenir¹⁸⁴.

Le projet *Chance 2000* s'épuise petit à petit au cours des mois. Le soir des élections nationales, le 27 septembre 1998, au bout de six mois d'activités intenses autour de *Chance 2000*, le parti célèbre sa « débâcle électorale » à la Volksbühne, à la suite de quoi il entend disparaître dans l'exil suisse. Schlingensiefel est alors confronté à une grande dette fiscale, se croit malade et doute beaucoup.

¹⁸² Diedrich Diederichsen, « Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk : Christoph Schlingensiefel und seine Musik », dans Susanne Gaensheimer (dir.), *Christoph Schlingensiefel. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 183-197, ici p. 189. Voir à propos de la dissonance aussi Arnold Schönberg, « Konsonanz und Dissonanz (1911/1922) », dans *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Zeit*, cat. exp. (Nationalgalerie Berlin, 1974), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1974, p. 76-78.

¹⁸³ D. Diederichsen, *op. cit.*, p. 187.

¹⁸⁴ Cf. la citation de la note 167.

Alors que l'agitation polémique autour de *Chance 2000* amorce une rupture entre Schlingensief et la Volksbühne¹⁸⁵, ils continuent encore à coopérer. Schlingensief y crée au début de 1999 la pièce *République berlinoise – ou L'Agneau en Afrique* (*Berliner Republik – oder Der Ring in Afrika*, 1999), une sorte de bilan de l'ère Helmut Kohl qui vient de s'achever avec l'accession de Gerhard Schröder du Parti social-démocrate à la chancellerie, puis il part au Kosovo pour « se faire une image de l'état des camps des réfugiés de guerre¹⁸⁶ ». Suite à cette expérience, il crée sa deuxième pièce radiophonique *Camp sans frontières* (*Lager ohne Grenzen*, 1999). L'année suivante, il sera invité par le metteur en scène Luc Bondy de participer au prestigieux festival culturel des *Wiener Festwochen* en Autriche, sous sa direction en l'an 2000. L'expérience de l'impact médiatique de *Chance 2000* aura une grande influence sur la manière dont Schlingensief conçoit son action suivante, en réaction à l'accession récente de l'extrême-droite au pouvoir.

¹⁸⁵ Cf. Carl Hegemann, dans P. Janke et T. Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁸⁶ Cf. la note d'intention sur <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=h001>.

CHAPITRE 3.4 | VEUILLEZ AIMER L'AUTRICHE – PREMIERE SEMAINE DE COALITION AUTRICHIENNE (2000)

L'action *Veillez aimer l'Autriche – Première semaine de coalition autrichienne* (*Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche*, 2000) constitue sans doute le travail de Schlingensief dont les conséquences sur le plan conceptuel et médiatique ont été les plus imprévisibles et les plus riches. L'action dure du 9 au 16 juin 2000.

En plein centre de Vienne, à l'entrée d'une des principales rues commerçantes, sur une place jouxtant l'opéra, il installe un petit village de containers où sont logés douze demandeurs d'asile filmés en permanence, dont les images sont diffusées en direct sur internet¹⁸⁷ et sur des écrans devant les containers, de façon à ce qu'ils puissent être observés par le public. Celui-ci est appelé chaque jour à éliminer, par un processus de vote à la majorité, un des occupants du village, qui sera ensuite reconduit à la frontière de l'Autriche. Le gagnant sera récompensé de papiers officiels. Des drapeaux et slogans – tels que « Etrangers dehors » (ill. 57) et « Notre honneur s'appelle fidélité » – du parti nationaliste *FPÖ*¹⁸⁸, ainsi que le logo du journal à sensation viennois *Kronenzeitung* sont accrochés aux containers, de façon à ce que le parti et le journal soient perçus comme les sponsors de ce jeu d'élimination.

Un jeu d'élimination pour sans-papiers

Schlingensief associe ici le principe de l'émission de télé-réalité *Big Brother* (*Loft Story* en France) aux slogans dont use le parti populiste, alors en pleine campagne électorale. L'artiste procède ici à ce qu'on pourrait appeler une *sur-identification* avec les paroles de l'extrême-droite¹⁸⁹. Comme il s'agit d'une des manifestations officielles des *Wiener Festwochen*, festival culturel renommé, l'irritation publique autour des containers croît d'une heure à l'autre. Les passants expriment leur colère contre le « *Piefke* Schlingensief », l'Allemand qui vient faire la leçon aux Autrichiens (ill. 61-62). Schlingensief, présent sur les lieux, maintient l'action en suspens pendant une semaine entière, tenu d'un côté par sa passion pour l'imprévisible et de l'autre par le surmenage de ses propres capacités. La question de savoir s'il s'agit ici de vrais sans-papiers ou d'acteurs reste sans réponse. Si Schlingensief lui-même assume le rôle du présentateur, avec le désormais caractéristique mégaphone, il se fait représenter temporairement par un double reconnaissable comme tel (ill. 58). Des personnalités éminentes se fédèrent autour l'action, tels que l'homme politique Daniel Cohn-Bendit ou l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek.

¹⁸⁷ Schlingensief inaugure avec cette action l'utilisation des moyens d'internet en créant un site interactif. Les images sont retransmises par la chaîne de télévision en ligne webfreetv.com (ill. 57).

¹⁸⁸ Le Parti de la liberté d'Autriche (*Freiheitliche Partei Österreichs*).

¹⁸⁹ Cf. Bavo, « Always choose the worst Option », dans BAVO (dir.), *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Rotterdam, episode publisher, 2007, p. 32

L'autonomisation de l'action par sa médiatisation

L'action – par les réactions de son initiateur, son public, ses commentateurs – connaît de nombreux revirements et produit des incertitudes et voltefaces comme de l'intérieur d'elle-même. La multiplicité des niveaux, des sphères, des nuances qui s'ouvrent entre art et réalité, jeu et sérieux, théâtre et politique, agrandit la marge de manœuvre et la portée de l'action à tel point que quasiment tout un chacun se sent concerné, attaqué et sommé de réagir : la FPÖ proteste contre l'utilisation des emblèmes du parti (ill. 60) ; le journal *Kronenzeitung* annonce des actions juridiques ; des manifestants d'extrême-gauche prennent le container d'assaut pour libérer les sans-papiers (ill. 59) ; des touristes étrangers se plaignent auprès de leur ambassade de xénophobie de la part de l'Autriche ; on porte plainte contre Schlingensief pour incitation à la haine.

C'est à l'occasion de cette action que Schlingensief engage des collaborateurs permanents pour entretenir son bureau, et qu'il lance son site internet, à la fois source d'information, archive de ses projets, et œuvre en soi¹⁹⁰. Plus généralement, cette action inaugure son « art de la démocratie des médias » [*Mediendemokratiekunst*¹⁹¹], qui se déploie dans la zone de tension entre art et non-art.

¹⁹⁰ Voir Matthias Lilienthal, *op.cit.*, p. 264.

¹⁹¹ Cf. Jörg van der Horst, *Theater als Medienphänomen. Die „Mediendemokratiekunst“ des Film- und Theaterregisseurs Christoph Schlingensief. Eine Untersuchung unter besonderer Beachtung der Container-Aktion BITTE LIEBT ÖSTERREICH – ERSTE ÖSTERREICHISCHE KOALITIONSWOCHE, Wien, 11. – 17.06.2000*, mémoire en philosophie, Westfalen, 2002, cité par Roman Berka, *Schlingensiefs Animatograph. Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Vienne, 2008, p. 53.

CHAPITRE 3.5 | *U 3000* ET *FREAKSTARS 3000* (2000)

Immédiatement après l'action *Veillez aimer l'Autriche*, en 2000 et trois années après sa première production pour la télévision, Schlingensief revient sur le format télévisuel et produit huit éditions d'une série intitulée *U 3000*¹⁹². Nous en proposons ici un rapide aperçu.

Une parodie de la télévision allemande

De l'intérieur d'un wagon de la ligne 7 du métro berlinois (d'où le *U* dans le titre, *U* étant l'abréviation pour *U-bahn*), il proclame « l'apocalypse de la télévision allemande de grande vitesse », qui aurait abandonné définitivement « bienséance et bonnes manières¹⁹³ ». A nouveau dans le rôle de l'animateur, Schlingensief s'inspire de toutes sortes de formats télévisés pour en proposer une parodie extrêmement véhémement (ill. 63). L'ensemble des invités est encore plus hétérogène que dans ses productions télévisuelles passées : on y trouve des célébrités vieillissantes tel que le chanteur de variété Roberto Blanco (ill. 64) et le duo de mère et fille Maria et Margot Hellwig (chanteuses de musique traditionnelle, se produisant sur scène en costume bavarois), mais aussi des groupes de musique de la « génération MTV » ayant grandi dans les années 1980 (*Atari Teenage Riot*, *Söhne Mannheims*)¹⁹⁴. Une famille incarnant un cas social typique, qui pose encore la question du vrai ou faux, est mélangée aux célébrités. Les acteurs de la troupe de Schlingensief concourent à faire dégénérer systématiquement l'émission.

Le tout s'apparente à un « train fantôme cauchemardesque et divertissant ». Ce travail peut être vu comme participant d'une nécessité chez Schlingensief de détruire la bonne image que la critique avait de lui après le succès critique de l'action *Veillez aimer l'Autriche*. En usant d'une liberté d'expression totale, le projet *U 3000* cherche à marquer à nouveau une distance avec le milieu culturel institutionnel *dominant*.

Un casting pour talents handicapés

En 2002, inspiré des émissions de casting et de télé réalité musicale (dont les équivalents français seraient *Popstars*, *Nouvelle Star* ou encore *Star Academy*), Schlingensief entame sa propre recherche de membres potentiels d'un groupe de musique à fonder¹⁹⁵. Dans l'émission intitulée *Freakstars 3000*, dont les huit parties sont diffusées à partir du 8 juin 2002 sur la chaîne de télévision privée *Viva*, il cherche ses candidats dans un foyer-logement pour personnes atteintes de déficience mentale, la maison Thiele-Winckler dans

¹⁹² Cf. Christoph Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, op. cit., p. 105. Dorénavant, à partir de l'an 2000, le chiffre 3000 remplace le 2000 utilisé jusque-là dans de nombreux projets.

¹⁹³ Voir la documentation de l'émission en ligne : <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv001>.

¹⁹⁴ Voir la liste précise des invités sur le site de la boîte de production avantimedia : http://www.avantimedia.de/website/#/de/production_production/1894.

¹⁹⁵ Le nom du groupe est *Mutter sucht Schrauben*, un simple jeu de mots sans sens profond qui décompose le mot composé *Schraubenmutter*, écrou en français, donnant alors littéralement *Mère cherche écrous*.

la banlieue sud de Berlin (ill. 65-67). Des premières auditions jusqu'à la publication du premier album, en passant par la première représentation sur scène, Schlingensiefel et sa troupe mettent en scène une parodie des télé-crochets. Bien qu'anarchique et critiquable comme l'ensemble de ses actions, *Freakstars 3000* est parfaitement transparente dans sa manière d'exposer des handicapés. Ce projet franchement osé tend un miroir à ceux qui s'exposent aux plateaux de télévision et il ouvre le regard sur des personnes sous-représentées dans les médias.

CHAPITRE 3.6 | ACTION 18 – TUEZ LA POLITIQUE ! (2002)

Aux élections parlementaires de 2002, Schlingensiefel réagit à nouveau avec une action, comme déjà quatre années auparavant avec la fondation du parti *Chance 2000*. Cette fois-ci il intitule son projet *Action 18 – Tuez la politique ! (Aktion 18 – Tötet Politik !)* et crée un plagiat de la campagne électorale de la FDP (*Freie Demokratische Partei*), parti libéral-démocrate. Parodiant les dirigeants Guido Westerwelle, Jürgen Möllemann et Rainer Brüderle, il moque leur *Projet 18 (Projekt 18)* qui affiche le but d'obtenir 18% des voix lors de l'élection. Tandis que l'homme politique Guido Westerwelle mise sur une campagne *fun*, Jürgen Möllemann a recours à des déclarations hostiles à Israël et des tirades contre des personnages allemands éminents de confession juive pour servir des ressentiments antisémites. Comment Schlingensiefel tend-il le miroir à ce grand écart populiste ?

Des rituels contre le populisme

Au début de l'action, le 23 juin 2002 au théâtre de Duisburg et dans le cadre du festival international *Theater der Welt*, a lieu une édition spéciale du *Quiz 3000*, une adaptation de l'émission « Qui veut gagner des millions ? ». L'émission est transformée pour l'occasion en un meeting de campagne au profit de la FDP. Schlingensiefel, dans le rôle de l'animateur du jeu, pose aux candidats des questions spécifiques au parti, couvrant de façon à peine voilée une critique. Il incite le public à remplacer l'exclamation « Tuez Helmut Kohl ! » – fameuse depuis l'action *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre* de 1997 – par le nom de Jürgen Möllemann. Le lendemain, encadré de policiers et journalistes, il accomplit un « rituel Vaudou¹⁹⁶ » dans le jardin de la société de conseil en export Web/Tec (douteuse car impliquée dans le commerce des armes dans le Proche-Orient) de ce même Jürgen Möllemann.

Cette action s'inspire d'une des interventions regroupées sous le titre *Kukei/akopee-Non/Croix brune/Coins de graisse/Coin de graisse modèles* que Joseph Beuys exécute dans le cadre du Festival du Nouvel Art à Aix-la-Chapelle le 20 juillet 1964 : il s'agit d'une série d'actes apparemment destructeurs sur un piano qu'il commence par remplir d'objets divers, dont de la lessive, et qu'il finit par percer avec un foret électrique, la finalité étant de « démontrer l'effet dynamique de la rencontre de principes opposés : la dissolution d'une "forme" conventionnelle et sa transformation en une forme "future" par son association à un principe chaotique¹⁹⁷ ». Inspiré de cette action, Schlingensiefel perce un piano, le bourre d'affiches de la FDP et y verse de la lessive (ill. 68). Dans le journal de l'action, cette dernière est décrite comme suit :

De la lessive dans le piano pour examiner la pureté des tons. Ce lieu nécessite un rituel de propreté. L'héritage/les déchets toxiques de l'ère de Möllemann doivent être

¹⁹⁶ Cf. la documentation de l'action en ligne : <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t038>.

¹⁹⁷ Fabrice Hergott (dir.), *Joseph Beuys*, cat. exp. (Zurich/Madrid/Paris, 1993/1994), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, p. 273-274.

éliminés : le drapeau souillé de l'Etat d'Israël et une poupée de paille¹⁹⁸. Elle représente l'axe du mal. Maintenant nous distribuons 20 kilos de plumes et 7000 douilles sont jetées dans le jardin de la société d'armes de Möllemann. Et du poisson puant en plus. Un ancien rituel sorcier. Aux salissures succède la défense¹⁹⁹.

Habillé du gilet de pêcheur et du chapeau typiques de Beuys, Schlingensief convoque « le seul défenseur d'un art démocratique²⁰⁰ » et place son action dans un contexte idéologique qui la légitime. L'emprunt à Beuys renvoie à la notion élargie de l'art de ce dernier qui définit toute action qui sert la société comme un geste créatif et donc artistique. Kaspar Mühlemann note que cela était d'une importance particulière dans le contexte de l'*Action 18*, dont la nature artistique était très controversée²⁰¹.

Pendant ce temps, Möllemann organise une conférence de presse dans le Landtag de Düsseldorf, lors de laquelle il accuse Schlingensief d'incitation à la haine et à un délit. L'autodafé de livres que Schlingensief annonce pour la suite sur les bords du Rhin est surveillé par des hélicoptères de la police (ill. 69). Puis il dépose un livre de condoléances à la mort de la *FDP* dans centre ville de Düsseldorf et clôt l'action, apparemment plus tôt que prévu. Sur le site internet de l'action (ill. 70) il déclare qu'

il n'a pas fallu l'ensemble de la période de sept jours initialement prévue pour provoquer les réactions massives et cousues de fil blanc du côté de la politique, surtout de la *FDP*. Ce sont précisément ces réactions qui nous confortent dans notre espoir que l'art dans l'espace politique peut encore avoir de l'impact²⁰².

La violence comme outil artistique ?

Nous retrouvons ici l'existence d'un impact de l'art dans la réalité sociale comme critère de « réussite » d'une œuvre d'art. Quand nous cherchons à désigner les stratégies artistiques auxquelles Schlingensief a recours dans l'*Action 18* pour parvenir à créer cet impact, nous retrouvons la violence comme un outil majeur – déjà discutée en termes d'une « esthétique de la destruction » dans le contexte de la *Trilogie sur l'Allemagne* (p. 16 ci-dessus). Ici, l'artiste légitime cet outil en convoquant des artistes historiques pour qui la violence était également un moyen stylistique de création et d'expression artistique : en plus de Beuys, dans ses commentaires de l'*Action 18*, Schlingensief convoque aussi Antonin Artaud, pour qui « l'effarement cousu de fil blanc des hommes politiques procurerait un grand plaisir²⁰³ », ainsi qu'André Breton, qui « rechargerait son arme pour tirer une deuxième fois ». Schlingensief fait allusion au fondateur du Théâtre Alfred Jarry qui travaille notamment une forme dramatique qu'Artaud appelle « le théâtre de la cruauté » : de fonction religieuse, le théâtre doit être le lieu de la représentation de la

¹⁹⁸ En allemand, une société-écran est appelée une *Strohfirma* (société de paille).

¹⁹⁹ Journal de l'action, jour 2, en ligne : <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t038>.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ Kaspar Mühlemann, *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Publications universitaires européennes, série XXVIII, histoire de l'art, vol. 439, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 35-36. Comme l'auteur a eu la gentillesse de mettre à notre disposition le manuscrit avant sa publication, la pagination à laquelle nous ferons référence est celle du PDF. Que Kaspar Mühlemann soit remercié ici.

²⁰² En ligne : www.aktion18.de.

²⁰³ C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 134, cité d'après le journal de l'action.

cruauté originelle du monde et des diverses manifestations du mal en action²⁰⁴. D'André Breton Schlingensiefel convoque « l'acte surréaliste le plus simple [qui] consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule²⁰⁵ ». Cette phrase est tirée du *Second manifeste du surréalisme* publié en décembre 1929, qui, après le passage « de l'automatisme psychique au militantisme politique », se fait « un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle²⁰⁶ ».

Le thème de la violence dans l'art, qui fait à certains égards écho à l'« esthétique de la destruction » que nous avons discutée dans le contexte de la *Trilogie sur l'Allemagne* (p. 16 ci-dessus) continuera à occuper Schlingensiefel. Il sera le point de départ de ses projets suivants qui chercheront, au terme de six années d'actions politiques menées dans l'espace public, le rapprochement avec le monde de l'art plastique contemporain. Les références issues de l'histoire de l'art qui se multiplient au cours des actions des années 1997-2002 et particulièrement dans la conception de l'*Action 18*, annoncent ce rapprochement.

²⁰⁴ Le Théâtre Alfred Jarry fondé en 1926 dont les idées annoncent *Le Théâtre et son double*, recueil publié en 1938, fut un des pionniers de la lutte contre la passivité du spectateur : « Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. [...] Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier. » Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 131-161. Au sujet de l'influence des théories d'Antonin Artaud sur le théâtre symboliste et sa recherche de l'œuvre d'art de l'avenir dans la tradition wagnérienne, voir l'introduction de Merel van Tilburg, *Staging the Symbol. The Nabis, Theatre Decoration, and the Total Work of Art*, thèse inédite, Université de Genève, 2012, à paraître. Merci à Merel van Tilburg pour la généreuse mise à disposition de son manuscrit.

²⁰⁵ André Breton, *Œuvres complètes – I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 782-783. Sans l'ambiguïté de Schlingensiefel, Breton réfutera par avance toute critique dans une note de bas de page : « cet acte que je dis le plus simple, il est clair que mon intention n'est pas de le recommander entre tous parce qu'il est simple et me chercher querelle à ce propos revient à demander bourgeoisement à tout non-conformiste pourquoi il ne se suicide pas, à tout révolutionnaire pourquoi il ne va pas vivre en URSS », *ibid.*, p. 783.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 782. Rappelons également qu'en 1996, Schlingensiefel a créé une mise en scène intitulée *Deuxième manifeste surréaliste d'André Breton* (*Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton*, 1996).

CHAPITRE 3.7 | *CHURCH OF FEAR* (2003)

A la fin de l'année 2002, Christoph Schlingensiefel retourne à l'intérieur du lieu théâtral de la Volksbühne où il se met à la recherche d'un cadre théorique dans lequel asseoir son *théâtre actionniste*. Dans ce but, il organise des séminaires publics en préparation à une trilogie qu'il est en train de concevoir, la *Trilogie Atta*, et discute dans ce cadre avec des philosophes et historiens de l'art éminents comme Carl Hegemann, Peter Sloterdijk, Boris Groys, Peter Nadas, Peter Weibel et Bazon Brock des questions telles que la différence entre l'art et le *non-art* et la mort des avant-gardes (ill. 71)²⁰⁷. Tout en rendant hommage aux artistes et penseurs que Schlingensiefel considère – dont Adorno, Baudrillard, Wagner, Bunuel, Beuys (ill. 72), les actionnistes viennois et Elfriede Jelinek – la trilogie remettra également en question ces références. Les deuxième et troisième volets étant produits respectivement au Burgtheater de Vienne et au Schauspielhaus de Zurich, deux prestigieuses institutions du théâtre germanophone, les années 2003 et 2004 marqueront non seulement l'approfondissement théorique mais aussi la reconnaissance internationale du milieu du théâtre²⁰⁸.

Vers le monde de l'art contemporain

A la suite du lancement de la *Trilogie Atta* s'annonce un pas dans une sphère nouvelle pour Schlingensiefel. Comme lors du premier passage du cinéma au théâtre, cette fois-ci c'est à nouveau cette autre sphère qui semble venir vers Schlingensiefel, et non l'inverse. Il s'agit du monde de l'art contemporain et de son marché. Tout d'abord, des galeristes de la galerie internationale Hauser et Wirth, ayant assisté à une des représentations de la *Trilogie Atta*, l'incitent à penser à produire des objets à vendre et le prennent sous contrat (ill. 77)²⁰⁹. Ensuite, il sera invité de participer à la Biennale de Venise de 2003, dans le

²⁰⁷ Cf. la publication éditée à cette occasion par le dramaturge de la Volksbühne, philosophe et proche collaborateur de Schlingensiefel Carl Hegemann (dir.), *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz/Alexander Verlag, 2003. La thèse du rapprochement entre art et terrorisme, mis en parallèle par leur volonté de changer des choses, est fermement réfutée par le philosophe Martin Seel. Cf. Martin Seel, « Das Anti-Terror-Gesetz der Komik. Christoph Schlingensiefel verweigert den Ausbruch der Kunst aus der Kunst », *Theater heute*, n° 44, 2003, p. 24-27. L'article sera ensuite intégré à son ouvrage *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 221-227.

²⁰⁸ La *Trilogie Atta* se compose de *Atta Atta – L'art s'est échappé* (*Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, première le 23 janvier 2003 à la Volksbühne ; l'adjectif *ausgebrochen* associe de nombreux sens, pouvant dire en français évadé, échappé, explosé, déclenché), *Bambiland* (2003), une pièce mise en scène d'après un texte de l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek, et *Attabambi-Pornoland* (2004). Au sujet de la collaboration entre Schlingensiefel et l'écrivaine autrichienne ayant obtenu le prix Nobel de littérature en 2004, voir le blog <http://jelinekschlingensiefel.wordpress.com/>, une initiative issue du centre de recherche Elfriede Jelinek à l'université de Vienne qui a organisé le premier colloque sur Schlingensiefel avec une partie dédiée à cette collaboration (actes de colloques : Pia Janke et Teresa Kovacs (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, Vienne, Preasens, 2011). Voir aussi Teresa Kovacs, « Mein Assistent des Verschwindens ». *Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensiefel*, mémoire, université de Vienne, 2001.

²⁰⁹ Voir la présence de Schlingensiefel sur le site de cette galerie internationale qui représente des artistes tels que Pierre Huyghe, Paul McCarthy, Pipilotti Rist et Andy Hope 1930 (qui contribue d'ailleurs avec une série de dessins intitulée « Mathematically Carnival Labyrinth » au catalogue *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 225-233) ainsi que les droits de successions d'Allan Kaprow ou encore de Dieter Roth

cadre du projet *Utopia Station*²¹⁰ débuté cette même année par les curateurs Hans Ulrich Obrist (par qui il avait déjà été invité à la Documenta X en 1997) et Molly Nesbit ainsi que de l'artiste Rirkrit Tiravanija. Le projet qu'il crée à cette occasion sera la dernière des grandes actions prenant comme point de départ l'actualité politique. Ce tournant amorcé en 2003 se reflètera dans la *Church of Fear* que Schlingensiefel fonde le 20 mars 2003, le jour des premières attaques aériennes contre Bagdad de la coalition militaire en Iraq conduite par les Etats-Unis, pour défendre les peurs qui seraient instrumentalisées pour déclencher et justifier une guerre idéologique voire une guerre de religion.

Une église syncrétique

Si le projet de la *Church of Fear* poursuit la réflexion autour de la violence, du terrorisme et des moyens d'intervention propres à l'art face à la politique, il a pour originalité de placer pour la première fois la religion et une installation au cœur d'un projet. Pour manifester le refus de la gestion de ses peurs personnelles par un tiers, trois concours de stylites sont organisés : tels des anachorètes ou ermites des débuts du christianisme qui plaçaient leur cellule au sommet d'une colonne ou autre construction pour y pratiquer une ascèse extrême, les participants de ce concours sont perchés sur un siège installé au sommet d'un pieu. S'exposant ainsi, ils confessent publiquement leurs doutes en eux-mêmes et le monde, pour identifier celui qui saura y faire face le plus longtemps, qui saura gérer lui-même sa peur. La gestion et l'exploitation de ses propres peurs, notamment dans des buts politiques et religieux, sont refusées. Les concours ont lieu à la Biennale de Venise (du 11 au 17 juin 2003 dans le cadre du projet *Utopia Station*), à Kathmandu au Népal (du 5 au 18 août 2003, ill. 74) et à Francfort sur le Main en Allemagne (du 15 au 20 septembre 2003, ill. 73). Le dernier est précédé par une procession partant de Cologne intitulée *Le corps avançant (Der schreitende Leib)* et d'une communion (les 13 et 14 septembre 2003).

A la Biennale de Venise, Schlingensiefel présente également « le prototype d'une véritable Eglise de la Peur », une chapelle « multi-médiale et multi-religieuse », équipée de fentes de visée à travers lesquelles le visiteur peut découvrir des écrans, et de haut-parleurs diffusant des sons, dont des chants de muezzin appelants les musulmans à la prière (ill. 75)²¹¹.

(<http://www.hauserwirth.com/artists/28/christoph-schlingensiefel/biography/>). Evoquons ici que Schlingensiefel regrettera plus tard de s'être attaché à vouloir produire « quelque chose qui reste ». Il note qu'il n'est pas attaché à l'objet lui-même, mais aux photographies, films, expériences, pensées et déceptions : « *I come from movie*. Mais l'art est facile à faire. On peut faire vraiment beaucoup », dira-t-il. Cf. Chris Dercon, *op. cit.*, p. 178.

²¹⁰ Cf. <http://www.e-flux.com/projects/utopia/> où est publié aussi le poster (ill. 76) par lequel C. Schlingensiefel contribue à la collection. Pour une discussion du projet *Utopia Station* en lien avec l'œuvre d'art totale, voir Danielle Follett, « "And a Loose Community Assembles". An Interview with Molly Nesbit » and Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist et Rirkrit Tiravanija, « What Is a Station ? », dans Danielle Follett et Anke Finger (dir.), *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 128.

²¹¹ En 2005, cette chapelle est présentée sur le toit du Museum Ludwig à Cologne et un catalogue est édité : Alice Koegel (dir.), *AC: Christoph Schlingensiefel: Church of Fear*, cat. exp. (Cologne, Museum Ludwig, 2005), Cologne, Walther König, 2005). Incarnant l'accès à la sphère des arts plastiques définitivement assumé par

Les archives en ligne de l'artiste mentionnent dans la catégorie « action », suite à la *Church of Fear*, qui est pour nous son dernier projet rentrant dans les critères d'une « action politique dans l'espace public » retenus dans cette troisième partie de notre étude, encore le *Rallye Wagner* (*Wagner-Rallye*, 2004, en préparation à Bayreuth) et à partir de 2005 les différentes versions de *l'Animatographe*. Ces projets se déploient effectivement dans l'espace public, mais leur point de départ n'est pas l'actualité politique, mais des questions plus propres à l'art. C'est pour cette raison que nous ne les traitons pas ici.

Peu avant de partir à Venise pour y mener son projet de la *Church of Fear*, Schlingensiefel se voit offrir, le 5 juin 2003, de la part de Katharina Wagner, la proposition de mettre en scène l'opéra *Parsifal* de Richard Wagner au Festival de Bayreuth en 2004²¹².

Schlingensiefel, dans la première grande rétrospective de l'artiste, au KW Institute for Contemporary Art à Berlin en 2014, ce bâtiment est présenté dans la cour, représentant physiquement et symboliquement l'entrée dans le monde de l'art contemporain (ill. 78) ; les pieux du concours des stylites sont également reconstitués dans l'exposition, comme pour souligner le caractère plastique de cette action de Schlingensiefel pour qui, visiblement, ces objets n'avaient apparemment pas une valeur telle qu'il ait souhaité les conserver.

²¹² Ce moment charnière coïncide d'ailleurs avec la mort de l'homme politique Jürgen Möllemann, que Schlingensiefel avait « conjuré » dans son *Action 18*, menée en 2002 ; l'artiste en sera profondément atteint. Voir Chapitre 3.6 | *Action 18 – Tuez la politique !* (2002), p. 65 ci-dessus. Voir le récit que Schlingensiefel fait de ce moment dans *C. Schlingensiefel, Ich weiß, ich war's*, *op. cit.*, p. 130-133 ainsi que Antje Vollmer, « Christoph Schlingensiefel : Mythos und Übermalungen, Nepal und Parsifal », dans *Deutscher Pavillon 2011*, *op. cit.*, p. 249-352.

CONCLUSION

Au cours des quarante premières années de sa vie, Christoph Schlingensiefel développe une pratique artistique protéiforme. Celle-ci est non seulement multiple, mais aussi « nomade²¹³ », au sens où elle se déploie dans des sphères différentes – le cinéma, le théâtre, la télévision, l'espace public et le monde de l'exposition de l'art contemporain – qu'elle traverse, transforme et quitte aussitôt, sans jamais prétendre s'y faire une place, s'y installer durablement.

Les films qu'il réalise dans la région de la Ruhr au cours des années 1980 échappent à une catégorisation précise. En puisant dans l'univers visuel et stylistique de genres aussi divers que les séries télévisées des années 1970, le film d'horreur, le documentaire, l'animation du cinéma expressionniste ou encore les films d'auteur de la Nouvelle Vague française et du Nouveau Cinéma allemand, le cinéma de Schlingensiefel traite autant du langage cinématographique lui-même que de l'histoire et de l'actualité politique allemandes. Alors que ces sujets sont traités avec une franche, quoiqu'ambiguë *insolence* à l'égard de leurs conventions et prétentions, le discours de l'artiste laisse entendre sa déception face à une réception critique qui ne décèle pas, derrière son esthétique virulente et opaque, sa sincère volonté de s'adresser à son public et de réinterpréter ses sujets (le cinéma, l'histoire et l'actualité de la société allemandes) pour construire un rapport plus riche et franc au monde contemporain.

Dès 1993, la Volksbühne de Berlin intègre Christoph Schlingensiefel dans son équipe de metteurs en scène. Encadré par cette institution théâtrale qui s'entend comme politisée et ouverte à l'expérimentation, il y poursuit son travail avec des acteurs et des thèmes actuels de la société allemande qu'il a amorcé dans son cinéma, tout en exploitant la situation de face-à-face immédiat, physique avec les spectateurs présents dans la salle de théâtre : pour être sûr que ces derniers soient *atteints* par l'œuvre qu'il crée, Schlingensiefel prend lui-même part à l'action scénique en superposant à cette action son commentaire. Ainsi fragilisée, la limite entre mise en scène et vie quotidienne, fiction et réalité, se voit franchement dépassée quand l'artiste intègre les spectateurs en tant que figurants dans son spectacle, les provoquant jusqu'au point où, forcés de se défendre, ils ne peuvent qu'en devenir acteurs.

Après avoir capté l'attention du public du théâtre, il étend encore son champ d'intervention. Cherchant le regard des allemands là où il se concentre, c'est-à-dire dans les médias, il s'approprie la radio et la télévision en créant ses propres émissions. Celles-ci touchent si ostensiblement aux tabous traditionnels de la bienséance de ses invités, que seul le fait qu'il s'en prend indifféremment aux personnalités éminentes ou aux handicapés permet de dépasser l'apparente ambiguïté de sa démarche, essentiellement

²¹³ Nous reprenons cette expression au critique Georg Seeßlen qui développe cette idée dans sa contribution « Radikale Kunst. Über Schlingensiefels Ästhetik der Öffnung », dans *Der Gesamtkünster Christoph Schlingensiefel*, *op. cit.*, p. 76-87.

destinée à réveiller et affiner les regards. A partir de l'année 1997, Schlingensiefel répond aux « cartes blanches » que les institutions culturelles de l'aire germanophone lui confient, en menant des actions de longue durée dans l'espace public. Les limites logistiques et financières de ses commanditaires ne sont pas les seules à être usées, exploitées et élargies. Ces actions – prenant tour à tour la forme d'une action humanitaire, d'un parti politique, d'une télé-réalité, d'une campagne électorale et d'un mouvement religieux – s'ancrent systématiquement dans le contexte politique. Elles s'apparentent à des sortes de dispositifs expérimentaux qui permettent à l'artiste de tester des points de vue et systèmes d'intervention différents, avec en ligne de mire toujours la société allemande contemporaine à qui ces œuvres tendent un miroir déformant. Puisant dans des genres aussi divers que parodie, satire, critique, *self-identification* ou hommage, les discours paradoxaux et souvent scandaleux qui sont tenus pendant ces actions, provoquent des réactions tout aussi contradictoires chez les personnes impliquées, sautant de rejet en admiration, et vice versa.

La mise en scène de *Parsifal* à Bayreuth en 2004 constitue un tournant majeur dans l'œuvre de Christoph Schlingensiefel, dans la mesure où elle conjoint les différentes pratiques plastiques qui s'étaient succédées pendant les vingt premières années de son travail, et débouche sur des œuvres plus ambitieuses que les précédentes. Après une période continuellement marquée par la provocation, où l'artiste n'aura cessé de franchir les limites sans s'installer dans aucune stabilité, son travail se déploie à travers une dimension plus universelle et plus spirituelle. Ses pratiques deviennent structurées par un axe horizontal, tourné vers l'humain, dans des œuvres comme *l'Animatographe* et surtout celle qu'il aura laissée en héritage, le *Village d'Opéra* qui est en train de se construire en Afrique²¹⁴ ; et par un axe vertical, tourné vers le divin, en particulier dans son *Requiem Fluxus* de 2008²¹⁵. Mais s'il n'avait pas traversé toutes les formes qui se succèdent au cours de la première période que nous avons étudiée, s'il n'avait pas repoussé aussi vigoureusement les frontières du politiquement correct, le travail Schlingensiefel n'aurait pas pu aboutir à la fusion des différents médias et à l'ampleur de propos auxquelles il accède dans ses œuvres ultimes.

²¹⁴ Voir le site du projet en ligne : www.operndorf-afrika.de.

²¹⁵ Voir le site du projet en ligne : www.kirche-der-angst.de.

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont pas reportés ici les articles de journaux et de revues. De nos indications bibliographiques sont exclus également les films et documentaires ainsi que les sites internet.

Christoph Schlingensief (sources)

- CURIGER Bice et GIOVANNI Carmine (dir.), *Illuminations. La Biennale Di Venezia. 54th International Art Exhibition*, Venise, Marsilio Editori, 2011, « Germany Christoph Schlingensief », p. 360
- GAENSHEIMER Susanne (dir.), *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011
- HEGEMANN Carl (dir.), *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz/Alexander Verlag, 2003
- HEINEKE Thekla et UMATHUM Sandra (dir.), *Christoph Schlingensiefs Nazis rein*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 2002
- JANKE Pia et KOVACS Teresa (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Vienne, Preasens, 2011
- KLUGE Alexander, « Die Vollständige Fassung eines barocken Einfalls von Christoph Schlingensief », *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*, Berlin, Suhrkamp Verlag, p. 292
- KOEGEL Alice (dir.), *AC: Christoph Schlingensief: Church of Fear*, cat. exp. (Cologne, Museum Ludwig, 2005), Cologne, Walther König, 2005
- LOCHTE Julia et SCHULZ Wilfried (dir.), *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hamburg, Rotbuch-Verlag, 1998
- SCHLINGENSIEF Christoph et HEGEMANN Carl (dir.), *Chance 2000. Wähle dich selbst*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998
- SCHLINGENSIEF Christoph, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*, Munich, btb Verlag, 2010
- SCHLINGENSIEF Christoph, *Ich weiß, ich war's*, éd. par LABERENZ Aino, Kiepenheuer & Witsch, 2012

Christoph Schlingensief (appareil critique)

- GADE Solveig, « Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensief's electioneering circus », dans *Performative realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 19-50
- GAENSHEIMER Susanne (dir.), *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 2011*, Kiepenheuer & Witsch, 2011
- GRAEVENITZ Antje von, « Parsifal – Christoph Schlingensief's Figure of Redemption, as Prefigures by Richard Wagner and Joseph Beuys », conférence tenue au colloque *Beuys Legacy – Unity in Diversity*, Dublin, Goethe Institut, 23 janvier 2006, en ligne: www.schlingensief.com
- HEGEMANN Carl, « Theater zwischen Kunst und Nicht-Kunst », dans *Heimspiel*, actes de colloque, 29 mars-3 avril 2014, Cologne, Kölnischer Kunstverein, en ligne: www.heimspiel2011.de
- HOFFMANN Antje, « Scheitern als Chance. Zur Dramaturgie von Christoph Schlingensief », dans REICHEL Peter (dir.), *Studien zur Dramaturgie: Kontexte, Implikationen, Berufspraxis*, Tübingen, Narr, 2000, p. 217-312
- JANKE Pia et KOVACS Teresa (dir.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Vienne, Preasens, 2011
- KNAPP Lore, « Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion », dans MEIER Albert, COSTAZZA Alessandro et LAUDIN Gérard (dir.), *Diversifizierung des Konzepts Kunstreligion um 2000* (vol. 3 de *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*), Berlin/New York, De Gruyter, à paraître
- LANGSTON Richard, « Schlingensief's Peep-Show: Post-Cinematic Spectacles and the Public Space of History », dans HALLE Randall et STEINGRÖVER Reinhild (dir.), *After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film*, Camden House, 2008, p. 204-224
- LEUPIN Rahel, « Grenzgänge zwischen Kunst und Politik: Joseph Beuys und Christoph Schlingensief », dans KOTTE Andreas (dir.), *Theater im Kasten: Rimini Protokoll; Castorfs Video; Beuys & Schlingensief; Lars von Trier*, Zürich, Chronos Verlag, 2007, p. 219-286
- LODEMANN Caroline A., *Regie als Autorschaft: eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs « Parsifal »*, Göttingen, V&R, 2010
- MÜHLEMANN Kaspar, *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Publications universitaires européennes. Série XXVIII, Histoire de l'art ; vol. 439. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011
- NIELAND Jörg-Uwe, « Widerstand gegen die "Pellenpolitik" – die Provokationen von Christoph Schlingensief », *Pop und Politik: Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft*, Cologne, Herbert von Halem Verlag, 2009, p. 160-170
- SCHÖBLER Franziska, « Avantgarde nach dem Ende der Avantgarde. Soziales Engagement und Aktionskunst nach 1995 », dans GILCHER-HOLTEY Ingrid (dir.), *Zwischen den Fronten: Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 379-398

- SCHÖBLER Franziska, « Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensiefel », dans GILCHER-HOLTEY Ingrid (dir.), *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2006, p. 269-293
- SEEL Martin, « Das Anti-Terror-Gesetz der Komik. Christoph Schlingensiefel verweigert den Ausbruch der Kunst aus der Kunst », *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 221-227
- URSPRUNG Philippe, « Performative Kunstgeschichte », dans KRIEGER Verena (dir.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, 2008

Christoph Schlingensiefel (mémoires d'étudiants de l'Université de Vienne)

- BERKA Roman, Schlingensiefels *Animatograph. Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensiefel*, 2008
- KOVACEVIC Sonja, *Freakstars ?! Die Integration von Menschen mit Beeinträchtigung in Christoph Schlingensiefels Projekt FREAKSTARS 3000*, 2010
- KOVACS Maria Teresa, « Mein Assistent des Verschwindens ». *Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensiefel*, 2011
- KUKRUZ-MITTERMANN Eva, *Christoph Schlingensiefel und der Nationalsozialismus. « Mein Nazi-Ding ist keines, das mit wehenden Flaggen durch die Straßen rennt. » Eine Spurensuche nach Bezügen zur NS-Zeit sowie zu rechtspopulistischen Parteien in Christoph Schlingensiefels Arbeiten*, 2010
- LANER Anna, *Was kommt nach der Postdramatik? Ein Analyseversuch anhand der Wiederkehr der dramatischen Strukturen in der Theaterarbeit von Frank Castorf*, 2012
- MAUBACH Bernd, *Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie: Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film*, 2008
- NIERMANN Jan Endrik, *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika – Analysen der Alterität*, 2011
- SCHOEPPE ANNA, *Theater und Entwicklungszusammenarbeit – Katalysator sozialen Wandels? Eine Diskussion zu Brecht, Boal Wa Thiong'o und Schlingensiefel*, 2011
- TAUCHHAMMER Tanja, *Schlingensiefel und der Aktionismus*, 2008
- THUMANN Mark, *Der Moderator als Manipulator. Schlingensiefels U3000, eine Analyse*, 2001
- WIMPLINGER Christian, *Maschinelle Verkettungen und Selbstprovokation. Schlingensiefels Bitte liebt Österreich! und Delenxes und Guattaris Anti-Ödipus*, 2012

Autres références

- ANTOINE Jean-Philippe, *La traversée du XX^e siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève/Dijon, MAMCO/Les Presses du réel, 2011

- ARFARA Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (1938)
- BALASKAS Bill, « Antonin Artaud's "cinema of cruelty" and the impossible search for the authentic medium : a lesson for the digital age », dans GROBMANN Ulrich G. et KRUTISCH Petra (dir.), *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nürnberg, 15.-20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 3*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 872-874
- BAUDELAIRE Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Revue Européenne*, 1er avril 1861
- BAVO (dir.), *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Rotterdam, episode publisher, 2007
- BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes/Châteaugiron, Presses universitaires de Rennes/Archives de la critique d'art, 2010
- BREDEKAMP Horst, « Fußball als letztes Gesamtkunstwerk (1982) », dans PROBST Jörg (dir.), *Bilder bewegen von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden*, Berlin, Wagenbach, 2007, p. 159-168
- BRETON André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par COMMETTI Jean-Pierre, Paris, Questions théoriques, 2013
- COPELAND Mathieu (dir.), *Gustav Metzger. Supportive, 1966-2011*, cat. exp. (Lyon, MAC, 2013), Mathieu Copeland Editions/MAC Lyon/Les Presses du Réel, 2013
- CORBETT John, ELMS Anthony et KAPSALIS Terri (dir.), *Sun-Ra. Traveling the Spaceways. The Astro Black and Other Solar Myths*, New York/Chicago, WhiteWalls/University of Chicago Press, 2010.
- DAHLHAUS Carl, « Richard Wagners "Bühnenfestspiel". Revolutionsfest und Kunstreligion », dans HAUG Walter et WARNING Rainer (dir.), *Das Fest* [anlässlich des 14. Kolloquiums der Forschungsgruppe « Poetik und Hermeneutik » vom 28. September bis 3. Oktober 1987, Bad Homburg], Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1989, p. 592-609
- DANESI Fabien, SCHNELLER Katia et TRESPEUCH Hélène (dir.), *Le postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, actes de colloque, HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, 2008, en ligne : www.hicsa.univ-paris1.fr
- DAVID Catherine et CHEVRIER Jean-François (dir.), *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern, Cantz, 1997
- DELFINER Judith, *Double-barrelled gun. Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011
- DETERING Heinrich, « Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen », dans MEIER Albert, COSTAZZA Alessandro et LAUDIN Gérard (dir.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Band 1 : Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011

- DREHER Thomas, *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*, Munich, W. Fink, 2001
- FINGER Anke K. et FOLLETT Danielle (dir.), *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011
- FINTER Helga, « Vers un art total. Entre éternité et infini », *Art Press*, n° 75, 1983, p. 33-35
- FISCHER-LICHTE Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., Edition Suhrkamp, 2004
- FISCHER-LICHTE Erika, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, New York, Routledge, 2008
- GALARD Jean et ZUGAZAGOITIA Julian (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Gallimard/Louvre, 2003
- GRAEVENITZ Antje von, « L'Art en tant que catharsis », dans BLOCK René (dir.), *Art Allemagne Aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République Fédérale d'Allemagne*, cat. exp. (ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981), Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p. 63-70
- GRAS Pierre, *Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2011
- GREGOR-DELLIN Martin (dir.), *Richard Wagner. Mein Denken*, Munich/Zurich, R. Piper & Co. Verlag, 1982
- GRENIER Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003
- HARLAN Volker, RAPPMANN Rainer et SCHATA Peter (dir.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberg Verlag, 1976
- HEINZELMANN Markus et AGUNDEZ GARCIA Jose Antonio (dir.), *Das Theater ist auf der Straße: die Happenings von Wolf Vostell/El teatro está en la calle: los Happenings de Wolf Vostell*, cat. exp. (Leverkusen, Schloss Morsbroich, 2010 et Cáceres, Museo Vostell Malpartida, 2011), Bielefeld, Kerber Art, 2010
- HERGOTT Fabrice (dir.), *Joseph Beuys*, cat. exp. (Zurich/Madrid/Paris, 1993/1994), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994
- HOLECZEK Bernhard et VON MENGDEN Lida, *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, cat. exp. (Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 1992), Heidelberg, Edition Braus, 1992
- HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald et STEINBRÜGGE Bettina (dir.), *Utopie Gesamtkunstwerk*, cat. exp. (Vienne, 21er Haus, 2012), Cologne, Walther König, 2012
- LANGSTON Richard, *Visions of violence: German Avant-Gardes After Fascism*, Northwestern University Press, 2008
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002
- LISTA Marcella, « Expanded Body. *Variations V* et la conversion des arts à l'ère électronique », *Les cahiers du MNAM*, n° 74, hiver 2000-2001, p. 98-119
- LISTA Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, CTHS/INHA, 2006

- LOISY Jean de (dir.), *Hors limites. L'Art et la vie 1952-1994*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, 1994/1995), Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1994
- LOISY Jean de (dir.), *Traces du Sacré*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 2008), Paris, Centre Georges Pompidou Service Commercial, 2008
- MONMARTE Danièle (dir.), « Dossier : Œuvre d'art totale », *Ligeia Dossiers sur l'art*, XXI^e année, n° 85-88, 2008
- MÜLLER Ernst, « Religion/Religiösität », dans BARCK Karlheinz (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 3, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, p. 227-264
- NIETZSCHE Friedrich, « Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem », dans GIORGIO Colli et MONTINARI Mazzino (dir.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 6, Munich/Berlin/New York, 1980, p. 9-53
- PAGE Suzanne et VOSTELL Wolf (dir.), *Vostell. Environnements/Happenings 1958-1974*, cat. exp. (Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC2, 1974/1975), Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC2, 1974
- PFLAUM Hans Günther et PRINZLER Hans Helmut, *Le cinéma en République Fédérale d'Allemagne : le nouveau cinéma allemand, des commencements à notre époque avec un supplément sur le cinéma de la RDA. Un manuel*, Bonn, Inter Nationes, 1994
- PLASSARD Didier (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS Editions, 2013
- SCHÖNBERG Arnold, « Konsonanz und Dissonanz (1911/1922) », dans *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Zeit*, cat. exp. (Nationalgalerie Berlin, 1974), Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1974, p. 76-78
- SCHREINER Florian, « Dramatische Entwicklungen im *Williams Mix* : John Cage und Antonin Artauds Theater der Grausamkeit », *kunsttexte.de, Auditive Perspektiven*, n° 4, 2012, p. 8
- SISSIA Julie, « "Le théâtre est dans la rue" de Wolf Vostell. Un public artiste ? », dans DORLEAC Laurence Bertrand (dir.), *Lettre du séminaire Arts et Sociétés*, n° 45, Sciences Po, Paris, 2012, en ligne : www.artsetsocietes.org
- SMOLIANSKAÏA Natalia, « Le temps des avant-gardes. L'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *Critique d'art*, n° 41, 2013, p. 58-72
- SONTAG Susan, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1, automne 1966, p. 24-37
- STORCH Wolfgang, « Gesamtkunstwerk », dans BARCK Karlheinz (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 2, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, p. 730-791
- STUTTERHEIM Kerstin, « Überlegungen zum Einsatz von Video-Einspielungen in den Theatern heute », dans Cornelia Lund et Holger Lund (dir.), *An den Rändern des Films – Vom Lichtspiel bis zum Film-Tanz*, Stuttgart, Medienkunstgalerie *fluctuating images*, 2004/05, en ligne : www.fluctuating-images.de
- SZEEMANN Harald (dir.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, cat. exp., Aarau, Verlag Sauerländer, 1983

- ULLRICH Wolfgang, « "Die Kunst ist Ausdruck ihrer Zeit" – Genese und Problematik eines Topos der Kunsttheorie », dans SOLLICH Robert *et al.* (dir.), *Angst vor der Zerstörung : der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin, Theater der Zeit, 2008, p. 233-246
- VAN TILBURG Merel, *Staging the Symbol. The Nabis, Theater Decoration, and the Total Work of Art*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Genève, 2012, inédit, à paraître
- VINZENZ Alexandra, « Nam June Paiks *Hommage à John Cage* – Entgrenzung als künstlerisches Prinzip zur Transformation der Gesellschaft », dans REICHE Ruth (dir.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld, transcript, 2011, p. 171-189
- VINZENZ Alexandra, « The Idea of "Gesamtkunstwerk" and its Reception in German Performance-Art after 1945 », dans FERREIRA DE CASTRO Paulo, CRUZ Gabriela et CRAMER David (dir.), *Consequences of Wagner* (actes de colloque, 2009), Lisbonne, p. 196–207, à paraître
- VISSAULT Maité, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Les presses du réel, 2010
- WAGNER Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, éd. par GOLTHER Wolfgang, Berlin, Goldene Klassiker-Bibliothek, s.d.
- WAGNER Richard, *Œuvres en prose*, 13 vol. trad. par PRO-D'HOMME J.G. et Dr. HOLL F., Paris, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1976
- YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Toutes les illustrations proviennent du site de l'artiste (www.schlingensief.com), sauf mention contraire. Elles sont rassemblées dans le Volume II.

- Ill. 1, Scénographie de la mise en scène de *Parsifal*, Festival de Bayreuth, 2005. Scène tournante
- Ill. 2, *L'Animatographe*, 2005. Vue de l'installation dans l'exposition « Christoph Schlingensief », MoMA PS1, 2014 (source : www.hauserwirth.com, photo : Matthew Septimus)
- Ill. 3, Maquette de *l'Animatograph - House of Parliament / House of Obsession*, 2004/2005, bois, papier, tissu, film, moteur, 57 x 57 x 34,5 cm (source : www.peter-deutschmark.com, photo : Barbora Gerny-Vojtechová)
- Ill. 4, Esquisse de C. Schlingensief pour *l'Animatographe*, 2004
- Ill. 5, Images tirées d'un film amateur réutilisé par l'artiste dans son montage cinématographique *Kinderfilme (Diagnose)*, 4'30", 2008. C. Schlingensief avec ses parents dans les années 1960 (source : www.peter-deutschmark.com)
- Ill. 6, Images d'un film d'enfant de C. Schlingensief, tourné probablement par son oncle et réutilisé par l'artiste dans son montage *Kinderfilme (Diagnose)*, 4'30", 2008 (source : www.peter-deutschmark.com)
- Ill. 7, *Une Eglise de la peur de l'étranger en moi*, vue d'installation des décors du *Fluxus-Oratorium* de C. Schlingensief, Pavillon allemand, Biennale de Venise, 2011. Projections du montage cinématographique *Kinderfilme (Diagnose)*, 4'30", 2008 (source : www.stylepark.com, photo : Dimitrios Tsatsas).
- Ill. 8, *Une Eglise de la peur de l'étranger en moi*, installation des décors du *Fluxus-Oratorium* de Christoph Schlingensief, Pavillon allemand, Biennale de Venise, 2011. Projections du montage cinématographique *Kinderfilme (Diagnose)*, 4'30", 2008 (source : www.stylepark.com, photo : Dimitrios Tsatsas)
- Ill. 9, Image du film *Mon premier film*, 1968
- Ill. 10, Photo montrée dans le générique du film *Das Geheimnis des Grafen von Kaunitz*, 38', 1976/1977
- Ill. 11, *Courts-métrages en 8mm*, 70', 1968/1976/1977. La photo montre C. Schlingensief pendant le tournage du film *Das Geheimnis des Grafen von Kaunitz* en 1976/77
- Ill. 12, *Courts-métrages en 16mm*, 70', 1982-1986
- Ill. 13, Générique dessiné à la main pour les films du club de cinéma *AmateurFilmCompany 2000*, env. 1976/1977 (source : C. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, éd. par Aino Laberenz, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2012, p. 232)
- Ill. 14, Générique du film *Das Geheimnis des Grafen von Kaunitz*, 1976/77

- III. 15, Photos du tournage de *Das Geheimnis des Grafen von Kaunitz*, 1976/1977 (source : C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, éd. par Aino Laberenz, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2012, p. 233)
- III. 16, C. Schlingensiefel avec le cinéaste expérimental Werner Nekes au début des années 1980 (source : C. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, éd. par Aino Laberenz, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2012, p. 234)
- III. 17, *Trilogie sur la critique du cinéma – Film comme névrose*, 71', 1983/1984
- III. 18, *Toungouska – Les boîtes sont là*, 71', 1983/1984
- III. 19, *Trilogie sur l'Allemagne*, 200', 1988-1992
- III. 20, *100 ans d'Adolf Hitler – La dernière heure dans le bunker du Führer*, 55', 1988/1989
- III. 21, Scène de tournage du film *100 ans d'Adolf Hitler – La dernière heure dans le bunker du Führer*, 55', 1988/1989
- III. 22, *Le Massacre à la tronçonneuse allemand – La première heure de la réunification*, 60', 1990
- III. 23, Scène tirée du *Massacre à la tronçonneuse allemand – La première heure de la réunification*, 60', 1990
- III. 24, Scène tirée du *Massacre à la tronçonneuse allemand – La première heure de la réunification*, 60', 1990
- III. 25, *Terror 2000*, 75', 1992
- III. 26, Scène tirée du film *Terror 2000*, 75', 1992
- III. 27, *100 ans de CDU – Jeu sans frontière*, mise en scène, Volksbühne, Berlin, 1993 . Les décors du spectacle, slogan « Attention Victoire »
- III. 28, *100 ans de CDU – Jeu sans frontière*, 1993
- III. 29, *100 ans de CDU – Jeu sans frontière*, 1993. L'intervention de C. Schlingensiefel (avec microphone) sur scène
- III. 30, *100 ans de CDU – Jeu sans frontière*, 1993. Scène de fin avec l'effigie de C. Schlingensiefel à la couronne d'épines
- III. 31, L'actrice Kerstin Grassmann et son compagnon Norbert Müller dans leur appartement, 2013 (source : blog.no-limits-festival.de)
- III. 32, *Kühnen '94 – Apporte-moi la tête d'Adolf Hitler*, mise en scène, Volksbühne, Berlin, 1994. C. Schlingensiefel dans le rôle du porte-parole du mouvement néo-nazi gay Michael Kühnen, personnage réel mort du SIDA en 1991
- III. 33, *Les 120 jours de Bottrop – Le dernier nouveau film allemand*, ca. 60', 1996/1997
- III. 34, Scène du film *Les 120 jours de Bottrop – Le dernier nouveau film allemand*, ca. 60', 1996/1997
- III. 35, Le porte-parole du mouvement étudiant Rudi Dutschke dans les années 1960 (source : www.bpb.de, © AP)
- III. 36, *Rocky Dutschke '68*, mise en scène, Volksbühne, Berlin, 1996. C. Schlingensiefel avec mégaphone devant la Maison Karl Liebknecht, le siège du parti socialiste à Berlin, affiche « N'ayez pas peur »

- III. 37, *Rocky Dutschke '68*, 1996. Reconstitution de l'attentat de 1968 sur le porte-parole du mouvement étudiant Rudi Dutschke, ici représenté par l'actrice Sophie Rois devant la Volksbühne à Berlin
- III. 38, *Rocky Dutschke '68*, 1996. A l'intérieur de la salle de théâtre de la Volksbühne
- III. 39, *Rocky Dutschke '68*, 1996. L'action dans la salle de théâtre vidée de ses sièges, filmée par de nombreuses caméras (à gauche et à droite de l'image)
- III. 40, *Rocky Dutschke '68*, 1996. Improvisations filmées par une caméra (à gauche de l'image)
- III. 41, *Talk 2000*, débat télévisé, 1997. C. Schlingensiefel avec l'acteur Udo Kier dans le lieu du tournage, la cantine au sous-sol de la Volksbühne de Berlin
- III. 42, *Talk 2000*, 1997. C. Schlingensiefel avec le très populaire animateur de télévision allemand Harald Schmidt sur le plateau de l'émission, une scène tournante
- III. 43, Affiche pour le tournage du débat télévisé *Les Pilotes. 10 années de Talk 2000* à l'Académie des Arts à Berlin, 2007
- III. 44, *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre – 48 heures de survie pour l'Allemagne*, action, Documenta X, Cassel, 30-31 août 1997. Sacs de sable « au chômage » à l'entrée du *Hybrid Workspace* installé dans l'orangerie où a lieu l'action
- III. 45, *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre – 48 heures de survie pour l'Allemagne*, 1997. L'arrestation de C. Schlingensiefel suite à l'affichage du slogan « Tuez Helmut Kohl »
- III. 46, *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre – 48 heures de survie pour l'Allemagne*, 1997. Trois acteurs, Bernard Schütz et C. Schlingensiefel en train de jouer des chômeurs
- III. 47, *Mon feutre, ma graisse, mon lièvre – 48 heures de survie pour l'Allemagne*, 1997. Visiteurs de la Documenta suivant le déroulement de l'action
- III. 48, *Passion Impossible. 7 jours d'appel de détresse pour l'Allemagne*, action, Hambourg, octobre 1997. Procession à travers le centre de Hambourg
- III. 49, *Passion Impossible*, 1997. Des acteurs déguisés en policiers, C. Schlingensiefel avec un sans-abri
- III. 50, *Passion Impossible*, 1997. Distribution de soupe
- III. 51, *Chance 2000*, actions, mars-septembre 1998. Campagne électorale devant la Volksbühne, Berlin
- III. 52, *Chance 2000*, 1998. Tract avec le slogan « Vote pour toi-même »
- III. 53, *Chance 2000*, 1998. Manifestation des membres du parti
- III. 54, *Chance 2000*, 1998. Slogan « Echec comme chance » sur le t-shirt d'un des membres de *Chance 2000*
- III. 55, *Chance 2000*, 1998. C. Schlingensiefel lors de l'action *Baignade dans le lac Wolfgang*, à Saint Gall, lieu de la résidence estivale du chancelier Helmut Kohl
- III. 56, *Chance 2000*, 1998. *Idem.*
- III. 57, *Veuillez aimer l'Autriche – Première semaine de coalition autrichienne*, action, Vienne, 2000. Affiche « Etrangers dehors » (à droite)

- III. 58, *Veillez aimer l'Autriche*, 1998. C. Schlingensief avec un sosie
- III. 59, *Veillez aimer l'Autriche*, 1998. L'affiche xénophobe vandalisée
- III. 60, C. Schlingensief dans une émission à la télévision autrichienne à l'occasion de son action *Veillez aimer l'Autriche*, 1998
- III. 61, *Veillez aimer l'Autriche*, 1998. Réaction des passants
- III. 62, *Veillez aimer l'Autriche*, 1998. C. Schlingensief et un patriote autrichien
- III. 63, *U 3000*, émission de télévision, métro de Berlin, 2000
- III. 64, *U 3000*, 2000. C. Schlingensief avec son ami Mario Garzaner (au milieu) et le chanteur de variété Roberto Blanco (à droite)
- III. 65, *Freakstars 3000*, émission de télévision, 2000. Générique
- III. 66, *Freakstars 3000*, 2000. Photo de groupe des participants de l'émission
- III. 67, *Freakstars 3000*, 2000. C. Schlingensief avec un participant
- III. 68, *Action 18 – Tues la politique*, actions, 2002. C. Schlingensief, déguisé en Joseph Beuys, lors d'une action ; pancarte « Schlingensief est-il fou ? Non ! Fascisant ? Oui ! »
- III. 69, *Action 18*, 2002. Affiche associant le parti libéral-démocrate *FDP* à l'autodafé de livres
- III. 70, *Action 18*, 2002. Site de l'action (source : www.aktion18.de)
- III. 71, Séminaire de théorie de l'art en préparation à la *Trilogie Atta*, Volksbühne, Berlin, 2003. Peter Sloterdijk (à droite de C. Schlingensief, à gauche de l'image) III. 72, *Atta Atta - L'art s'est échappé*, mise en scène, Volksbühne, Berlin, 2003
- III. 73, *Church of Fear*, action, Francfort, 2003. Concours de stylite, affiche « Terrorisme maintenant » (au centre de l'image)
- III. 74, *Church of Fear*, Kathmandu, 2003. Procession
- III. 75, *Church of Fear*, Biennale de Venis 2003. C. Schlingensief devant le prototype de l'*Eglise de la Peur*
- III. 76, *Church of Fear*, 2003. Affiche pour le projet *Utopia Station* (source : www.e-flux.com/projects/utopia/art)
- III. 77, *Church of Fear*, bois, peinture, éd. 3/5 + 1 AP, env. 52 x 32 x 55 cm, 2003 (source : www.peter-deutschmark.com)
- III. 78, Vue de l'installation d'un prototype de l'*Eglise de la Peur*, dans l'exposition « Christoph Schlingensief », dans la cour des KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2013 (source : hauserwirth.com)

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va en premier lieu à Mathilde Arnoux qui m'a permis de mener à bien ce travail dans d'excellentes conditions en m'offrant un poste d'assistante au sein de son équipe de recherche financée par un Starting Grant de l'ERC et accueillie par le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, sous la direction d'Andreas Beyer et, depuis 2014, de Thomas Kirchner. Qu'elle soit assurée que je lui sais gré de son soutien.

Parmi mes collègues du Centre allemand, Monica Cioli, Laura Langelüddecke et Julie Sissia m'ont été les meilleures amies académiques qu'on puisse imaginer ; un doux et joyeux merci à elles.

Je voue une gratitude toute spéciale à Clément Layet pour son introduction patiente et exigeante à un regard philosophique sur (l'histoire de) l'art. Seul lui sait combien ces pages en sont nourries.

Merci à Clément Layet, Julie Sissia et Rémy Slama pour leurs relectures précieuses, inestimables.

Je remercie enfin Judith Delfiner pour l'encadrement de mes recherches et ses encouragements.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	4
PREMIERE PARTIE CINEMA (1983-1993).....	6
Chapitre 1.1 <i>Mon premier film</i> (1968).....	7
La révolte contre son univers bien-aimé	7
La « biographie magique » du cinéaste Schlingensiefel.....	8
La formation dans les années 1980	11
Chapitre 1.2 <i>Trilogie sur la critique du cinéma – Le Film comme névrose</i> (1983/1984).....	14
L'autonomie de l'image filmique.....	14
Critique de l'avant-garde	15
Chapitre 1.3 <i>Trilogie sur l'Allemagne</i> (1988-1992).....	19
Entre <i>reenactment</i> et happening : une mise en scène de la mort de Hitler.....	19
<i>Le Massacre à la tronçonneuse allemande</i> , un commentaire de la réunification.....	21
<i>Terror 2000</i> , un portrait de la société médiatisée.....	23
DEUXIEME PARTIE THEATRE (1993-1997).....	26
Chapitre 2.1 <i>100 ans de CDU – Jeu sans frontières</i> (1993)	28
L'échec face aux lois de la scène	28
L'irruption de Schlingensiefel sur scène	30
Les handicapés au sein de la « famille » d'acteurs.....	32
Chapitre 2.2 <i>Rocky Dutschke '68</i> (1996).....	37
La perméabilité du quatrième mur	38
La mise en question du spectateur	39
Filmer sur scène	40
Chapitre 2.3 <i>Talk 2000</i> (1997).....	45
Une émission télévisée	45
Réitérer les expériences	46
TROISIEME PARTIE ACTION (1997-2003)	47
Chapitre 3.1 <i>Mon feutre, ma graisse, mon lièvre. 48 heures de survie pour l'Allemagne</i> (1997). 51	51
Une exposition de chômeurs.....	51
L'association de Joseph Beuys	52
Chapitre 3.2 <i>Passion Impossible. 7 jours d'appel de détresse pour l'Allemagne</i> (1997).....	54
L'abolition du quatrième mur.....	54
Une action humanitaire	54

Chapitre 3.3 <i>Chance 2000</i> (1998).....	56
Une campagne électorale	56
« L'échec comme chance ».....	59
Chapitre 3.4 <i>Veillez aimer l'Autriche – Première semaine de coalition autrichienne</i> (2000)....	61
Un jeu d'élimination pour sans-papiers	61
L'autonomisation de l'action par sa médiatisation	62
Chapitre 3.5 <i>U 3000 et Freakstars 3000</i> (2000).....	63
Une parodie de la télévision allemande.....	63
Un casting pour talents handicapés.....	63
Chapitre 3.6 <i>Action 18 – Tuez la politique !</i> (2002).....	65
Des rituels contre le populisme	65
La violence comme outil artistique ?.....	66
Chapitre 3.7 <i>Church of Fear</i> (2003).....	68
Vers le monde de l'art contemporain.....	68
Une église syncrétique	69
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE	73
Christoph Schlingensief (sources)	73
Christoph Schlingensief (appareil critique)	74
Christoph Schlingensief (mémoires d'étudiants de l'Université de Vienne)	75
Autres références	75
LISTE DES ILLUSTRATIONS	80
REMERCIEMENTS.....	84
TABLE DES MATIERES	85
RESUME.....	87

RESUME

Mots-clés : Œuvre d'art totale – Cinéma – Théâtre – Action – Art contemporain – Allemagne

A partir de 2004, suite à sa mise en scène de l'opéra *Parsifal* de Richard Wagner, l'artiste allemand Christoph Schlingensiefel (1960-2010) s'engage dans des œuvres qui témoignent d'une confrontation avec le concept wagnérien d'œuvre d'art totale. La première période de son travail est en revanche marquée par une multiplicité formelle, un goût de la provocation, une désinvolture, voire une violence qui semblent loin de l'harmonie cherchée par Wagner. La pratique artistique que Christoph Schlingensiefel développe au cours des vingt premières années de sa carrière peut néanmoins être interprétée comme la genèse de ce qui sera reconnu ultérieurement comme *Gesamtkunstwerk*. Notre étude se concentre sur les années 1983 à 2003 au cours desquelles l'artiste se consacre successivement à des formes et des médias très différents les uns des autres, qui vont du cinéma aux actions, en passant par le théâtre et la télévision. Sans jamais chercher à atteindre la moindre maîtrise artistique ni à s'installer dans une quelconque stabilité, Christoph Schlingensiefel travaille avec la transgression, la brutalité, la crudité d'une façon déjà extrêmement cohérente. Puisqu'un mouvement vers l'unité et un idéal d'authenticité sous-tendent les œuvres de ses vingt premières années d'activité, la succession des médias et le franchissement continu des limites conventionnelles peuvent être interprétés comme les prémices de ses recherches *totalisantes* ultérieures, qui se déploient à travers une dimension plus universelle et plus spirituelle. S'il n'avait pas traversé toutes ces sphères, s'il n'avait pas repoussé aussi vigoureusement les frontières du politiquement correct, le travail de Christoph Schlingensiefel n'aurait pas pu aboutir à la fusion des différents médias et à l'ampleur de propos auxquelles il accède dans ses œuvres de maturité.

Schlagworte : Gesamtkunstwerk – Film – Theater – Aktion – Zeitgenössische Kunst – Deutschland

Ab 2004, in der Folge seiner Inszenierung von Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal, entwickelt der deutsche Künstler Christoph Schlingensiefel (1960-2010) Werke, die von seiner Auseinandersetzung mit Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks zeugen. Die frühe Kunst von Christoph Schlingensiefel ist hingegen von formaler Vielgestaltigkeit sowie einer starken Tendenz zu Provokation, Unverschämtheit und Brutalität geprägt, die weit entfernt von der von Wagner angestrebten Harmonie zu sein scheinen. Die Kunstpraxis, die Christoph Schlingensiefel in den ersten zwanzig Jahre seiner Karriere entwickelt, kann nichtsdestotrotz als Genese dessen interpretiert werden, was später als Gesamtkunstwerk diskutiert wird. Die vorliegende Studie widmet sich seinen Werken der Jahre 1983 bis 2003, in denen der Künstler sukzessive verschiedene Formen und Medien aufgreift, die vom Film über Theater und Fernsehen bis zur Aktion reichen. Ohne dabei nach jeglicher künstlerischen Beherrschung oder dem Festsetzen in irgendeiner Stabilität zu streben, arbeitet er bereits auf äußerst kohärente Weise mit Grenzüberschreitungen und Vehemenz. Da ein Streben nach Einheit und ein Authentizitätsideal der Arbeit dieser Jahre zu Grunde liegen, können die Aneinanderreihung von Medien und das unablässige Ausweiten konventioneller Grenzen, seien sie künstlerischer oder moralischer Art, ebenso als Prämissen der späteren totalisierenden Formensuche interpretiert werden. Diese Studie möchte aufzeigen, dass, hätte Christoph Schlingensiefel nicht all jene Bereiche während seiner ersten Schaffensphase durchlaufen und hätte er nicht so konsequent das politisch Korrekte entgrenzt, dann hätte seine Kunst nicht zu jener Verschmelzung der verschiedenen Medien und zu jener universellen und spirituellen Dimension finden können, die sie in seinem Spätwerk erreicht.