

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 7, 2015

Edited by Fabian Dorsch and Dan-Eugen Ratiu

Published by the European Society for Aesthetics

esa

Proceedings of the European Society of Aesthetics

Founded in 2009 by Fabian Dorsch

Internet: <http://proceedings.eurosa.org>

Email: proceedings@eurosa.org

ISSN: 1664 – 5278

Editors

Fabian Dorsch (University of Fribourg)

Dan-Eugen Ratiu (Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca)

Editorial Board

Zsolt Bátori (Budapest University of Technology and Economics)

Alessandro Bertinetto (University of Udine)

Matilde Carrasco Barranco (University of Murcia)

Josef Früchtel (University of Amsterdam)

Robert Hopkins (New York University)

Catrin Misselhorn (University of Stuttgart)

Kalle Puolakka (University of Helsinki)

Isabelle Rieusset-Lemarié (University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

John Zeimbekis (University of Patras)

Publisher

The European Society for Aesthetics

Department of Philosophy

University of Fribourg

Avenue de l'Europe 20

1700 Fribourg

Switzerland

Internet: <http://www.eurosa.org>

Email: secretary@eurosa.org

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 7, 2015

Edited by Fabian Dorsch and Dan-Eugen Ratiu

Table of Contents

Paul Crowther

The Need for Art, and the Aesthetics of the Self: A Copernican Turn 1-21

The Aesthetics Group

*Turn, Turn, Turn: Civic Instrumentalisation and the Promotion of
Autonomy in Contemporary Arts Funding* 22-45

Gemma Argüello Manresa

*Participatory Computer-Based Art and Distributed
Creativity: the Case of Tactical Media* 46-67

Zsolt Bátori

Photographic Deception 68-78

Alessandro Bertinetto

Gombrich, Danto, and the Question of Artistic Progress 79-92

Stefan Bird-Pollan

Benjamin's Artwork Essay from a Kantian Perspective 93-103

The Branch Collective

Towards Gesture as Aesthetic Strategy 104-114

Camille Buttingsrud <i>Thinking Toes...? Proposing a Reflective Order of Embodied Self-Consciousness in the Aesthetic Subject</i>	115-123
Ilinca Damian <i>On What Lies Beneath the Process of Creation</i>	124-136
Wiebke Deimling <i>Moralism about Propaganda</i>	137-147
Daniel Dohrn <i>According to the Fiction: A Metaexpressivist Account</i>	148-171
Damla Dönmez <i>Saving 'Disinterestedness' in Environmental Aesthetics: A Defense against Berleant and Saito</i>	172-187
Luis Eduardo Duarte Valverde <i>Net.Art as Language Games</i>	188-196
Colleen Fitzpatrick <i>Empathy, Anthropomorphism & Embodiment in Vischer's Contribution to Aesthetics</i>	197-209
Jane Forsey <i>Form and Function: The Dependent Beauty of Design</i>	210-220
James Garrison <i>The Aesthetic Life of Power: Recognition and the Artwork as a Novel 'Other'</i>	221-233
Aviv Reiter & Ido Geiger <i>Kant on Form, Function and Decoration</i>	234-245
Carmen González García <i>Facing the Real: Timeless Art and Performative Time</i>	246-258

Nathalie Heinich <i>Beyond Beauty: The Values of Art — Towards an Interdisciplinary Axiology</i>	259-263
Kai-Uwe Hoffmann <i>Thick Aesthetic Concepts — Neue Perspektiven</i>	264-279
Gioia Laura Iannilli <i>The Aesthetics of Everyday Life: Suggestions for a Reconsideration of Aesthetics in the Age of Wearable Technologies</i>	280-296
Jèssica Jaques Pi <i>Repenser Picasso. Le Désir Attrapé par la Queue et les Iconographies Culinaires de l’Absurde et de la Stupeur</i>	297-316
Mojca Küplen <i>Art and Knowledge: Kant’s Perspective</i>	317-331
Iris Laner <i>Science, Art, and Knowing-How: Merleau-Ponty on the Epistemic Qualities of ‘Experimental Practices’</i>	332-362
Regina-Nino Mion <i>The Unpredictability of the Political Effect of Art</i>	363-369
Vitor Moura <i>Kundry Must Die — Stage Direction and Authenticity</i>	370-390
Michaela Ott <i>Aesthetics as Individual Affections</i>	391-405
E. L. Putnam <i>‘Bring a Camera with You’: The Posthumous Collaboration of Ahmed Basiony and Shady El Noshokaty</i>	406-415
James Risser <i>Sensible Knowing in Kant’s Aesthetics</i>	416-427

Salvador Rubio Marco <i>Philosophizing through Moving-Image Artworks: An Alternative Way Out</i>	428-438
Lisa Katharin Schmalzried <i>Beauty and the Sensory-Dependence-Thesis</i>	439-463
Niklas Sommer <i>Schiller's Interpretation of the 'Critique of the Power of Judgement' — A Proposal</i>	464-475
Tak-Lap Yeung <i>Hannah Arendt's Interpretation of Kant's 'Judgment' and its Difficulties</i>	476-493
Elena Tavani <i>Giacometti's 'Point to the Eye' and Merleau-Ponty's Painter</i>	494-511
Daniel Tkatch <i>Transcending Equality: Jacques Rancière and the Sublime in Politics</i>	512-528
Connell Vaughan <i>Authorised Defacement: Lessons from Pasquino</i>	529-551
Oana Vodă <i>Is Gaut's Cluster Account a Classificatory Account of Art?</i>	552-562
Katarzyna Wejman <i>Plot and Imagination Schemata, Metaphor and Aesthetic Idea — A Ricoeurian Interpretation of the Kantian Concept of Imagination</i>	563-578
Zsófia Zvolenszky <i>Artifactualism and Inadvertent Authorial Creation</i>	579-593

Repenser Picasso. Le Désir Attrapé par la Queue et les Iconographies Culinaires de l’Absurde et de la Stupeur*

Jèssica Jaques Pi[†]

Departament de Filosofia, Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT. Cette contribution s’inscrit dans le domaine de la recherche sur l’art et, plus précisément, dans le champ de la recherche sur les outils que l’esthétique, dans sa dimension de philosophie de l’art, peut appliquer à la révision des récits canoniques sur les artistes. Mon étude se concentre sur Pablo Picasso dans sa facette de poète et dramaturge, si peu connue y comprise par les spécialistes. Ma problématique principale consistera à élucider pourquoi Picasso considère ses écrits comme une partie essentielle de son œuvre créative, du point de vue de l’esthétique. J’examinerai un cas d’étude précis : la pièce de théâtre *Le Désir attrapé par la queue*, en prenant en compte aussi bien la date de son écriture (1941) que celle de sa première (1944). J’ai moi-même entrepris de traduire les textes littéraires de Picasso, en commençant par *Le Désir attrapé par la queue*. Dans l’esprit de Picasso, ainsi que dans ses textes, l’espagnol (de sonorité andalouse) se mélange avec le français et, dans une moindre mesure, le catalan.

This paper develops within the framework of research on art, specifically research on the tools that aesthetics, in its aspect of philosophy of art, may provide to revise conventional narratives about artists. The study focuses on Pablo Picasso, and more specifically, on his production as a poet and playwright, of which so little is known, even to specialists. My main goal is to determine how to speak of Picasso from an aesthetic perspective, considering his writings as an essential part of his work. This question will focus on a case study: the play *Le Désir attrapé par la queue* (Desire Caught by the Tail), taking in account both date of writing (1941) and of its première (1944). The tools used by aesthetics to assess the impact of this creative piece in the contemporary revision of narratives on Picasso will be presented in four sections.

* Cet article a été possible grâce au soutien du Ministère de l’Économie et de la Compétitivité espagnol au projet de recherche FFI2012-32614 "Expérience esthétique et recherche artistique: aspects cognitifs de l’art contemporain". Son titre est une paraphrase de l’ouvrage de Valeriano Bozal (2004).

[†] Email: Jessica.Jaques@uab.cat

1. Repenser Picasso. Écriture picassienne et esthétique: des iconographies développées dans la tension entre la succession et la simultanéité

L'esthétique et la philosophie de l'art interrogent la temporalité des œuvres artistiques au-delà de leur datation et leurs récits habituels. À ce sujet, la question de la relation entre la simultanéité et la succession dans le processus créatif d'un artiste ou d'une époque artistique me semble particulièrement intéressante. Cette question devient particulièrement féconde pour la révision, à partir de l'esthétique, du récit sur l'œuvre de Picasso, car sa longévité créative trouve sa source dans la tension permanente entre la simultanéité – comme forme temporelle prééminente de la peinture – et la succession – comme forme temporelle prééminente dans les collages, assemblages, gravures, céramiques et séries picturales. D'une certaine manière, le processus créatif de Picasso peut être lu comme la manifestation de la tension entre le simultané/auratique et la succession/anti-auratique.

Dans cette tension réside, précisément, l'un des points forts de l'intérêt philosophique des écrits de Picasso. Cependant, il faudra auparavant prendre en compte un aspect important du point de vue du *journal de Picasso* (c'est-à-dire, du récit que Picasso lui-même construit tout au long de sa vie, avec des mots, des autoportraits, des iconographies et des dates). Le fait incontournable est que « le céléberrissime peintre » Pablo Picasso a persisté à se déclarer écrivain, même si presque personne, hormis certains proches, ne connaissaient cet aspect de son œuvre, qui, aujourd'hui encore, reste peu exploré, même par les spécialistes. Souvenons-nous que dans sa jeunesse, Picasso accrocha un panneau à la porte de son atelier du *Bateau-Lavoir* où il était écrit: « Au rendez-vous des poètes » et qu'il déclara, à l'âge adulte :

« Au fond, je crois que je suis un poète qu'il a mal tourné, tu ne crois pas? », ¹

Ou encore :

¹ “En el fondo, creo que soy un poeta que se ha equivocado de camino, no crees?”. Affirmation recueillie par Roberto Otero 1946, pp. 3-12 et aussi par Marie-Laure Bernadac et Androula Michael 1998, pp. 58 et 143. Picasso faisait des fautes d'orthographe, de ponctuation et de syntaxe en espagnol, catalan ou français, dans une sorte de rébellion contre la normalisation de ses textes. Je laisse ici l'écriture originale. Il faut noter aussi que je respecte le lieu où Picasso finit la ligne.

« Je pense que mon travail d'écrivain est aussi importante que ce du peintre. Matériellement j'ai consacré beaucoup de temps à ces deux activités. Peut-être un jour, quand je serai parti, je vais apparaître dans les dictionnaires de cette façon: Pablo Ruiz Picasso: poète et dramaturge espagnol. On conserve de lui quelques peintures. » ²

Ses amis étaient principalement des écrivains et lui-même était un lecteur avide et raffiné de poésie, ainsi qu'un illustrateur de livres de poèmes. En outre, il était lui-même poète et dramaturge. Pablo Picasso écrit entre 1935 et 1959 un peu plus de trois cent quarante textes poétiques – prose poétique ou poèmes en prose, aucune de ces désignations ne semble être suffisamment précise – deux pièces de théâtre et un recueil de textes impossible à classer (*L'enterrement du comte d'Orgaz*, 1957-59). À mon avis, l'écriture de Picasso provient de la même matrice créative que sa peinture, son dessin, sa gravure, sa sculpture ou son collage. Elle permet à Picasso de formuler ou de résoudre des questions autrement insondables dans l'ordre strictement visuel.

Loin d'être un complément anecdotique de son travail plastique, l'écriture est l'un des territoires créatifs privilégiés pour affronter cette tension, au point de convertir les écrits littéraires de Picasso en une partie substantielle de son processus créatif et de son œuvre globale. De ce fait, son étude est susceptible de modifier profondément notre réception de la production plastique picassienne.

Nous pouvons affirmer que les textes littéraires de Pablo Picasso ne sont pas installés pacifiquement dans la succession, car ils sont très visuels. Ils réfutent l'exercice de la lecture avec leur visualité et, à leur tour, réfutent la visualité avec leur dense nature sonore, qui ne peut exister que dans la succession. Ce sont donc des textes qui, d'une part, sont construits de manière calligraphique, et avec des structures parallèles et des couleurs qui exigent une reconnaissance visuelle ; d'autre part, ils construisent des sémantiques essentiellement phonétiques, sans logique apparente, un fait

² “Creo que mi obra como escritor es tan extensa como la del pintor. Materialmente dediqué el mismo tiempo a ambas actividades. Quizá algún día, cuando yo desaparezca, apareceré descrito en los diccionarios de esta manera: Pablo Ruiz Picasso: poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas”. Dans l'édition en espagnol de *Le Désir*, 2009.

qui a conduit la plupart des (rares) critiques de l'écriture picassienne à considérer celle-ci comme une « écriture automatique », qualificatif qui, à mon avis, est inexact. Bien au contraire, l'écriture de Picasso opère en pleine conscience d'elle-même, de façon patiente, méticuleuse, précieuse et gongorienne.

Picasso écrivit environ deux-cents textes en français. Le reste de sa production (quelque cent-quarante textes) est en espagnol. On y devine aisément certaines expressions catalanes. Tous ces textes ont été superbement recueillis et édités par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot en 1989 (Paris, Gallimard).

Mon approche aux textes picassiens s'inscrit dans un projet que prendra le titre *Picasso: écritures dans la cuisine*. Il s'agit une présentation en espagnol (ainsi que la traduction des textes dans cette langue, lorsque les originaux sont en français) des textes de Picasso (y compris les pièces de théâtre et *L'enterrement du comte d'Orgaz*) qui font référence au territoire culinaire, c'est-à-dire: la cuisine comme espace, nourriture, recettes, orgues gustatives, instruments de cuisine, ordures... Le projet met en relief, analyse et interprète les correspondances créatives de Picasso avec tout ce qui touche à la cuisine comme matrice iconographique fondamentale.

Le projet est moins excentrique qu'il n'y paraît. De fait, si l'iconographie culinaire est plutôt absente de l'œuvre plastique de Picasso, sauf dans ses natures mortes, elle a en revanche joué un rôle essentiel dans ses écrits. D'emblée, soulignons le fait que Picasso a peint dans son atelier et écrit dans sa cuisine. En outre, ses textes sont remplis (pour plus de la moitié d'entre eux) d'iconographies culinaires. Certes, pour créer ces iconographies, la cuisine n'était pas juste un lieu dans l'espace, mais également un environnement générateur, quelque chose comme une matrice féconde qui vient palier les lacunes de l'ordre strictement visuel. L'iconographie culinaire chez Picasso est en lien direct avec son exil volontaire, l'idée d'un retour poétique au foyer et, en même temps, une *révolte politique* contre l'invasion de l'espace intime par l'armée de Franco.

Picasso: écritures dans la cuisine entreprendra dans un premier temps la traduction et l'interprétation du *Désir attrapé par la queue* car la cuisine joue un rôle essentiel dans cette pièce de théâtre et permet de tracer une iconographie culinaire des textes antérieurs et postérieurs, en particulier dans leur dimension philosophique et politique. Il s'agit d'une des deux pièces

de théâtre de Pablo Picasso et son unité de sens ainsi sa relative unité de temps, d'espace et d'action facilitent la lecture des autres textes. Ces quatre unités gravitent autour du culinaire.

2. Repenser Picasso. Esthétique et politique: les raisons politiques du *Désir attrapé par la queue*

Picasso écrivit la pièce de théâtre *Le Désir attrapé par la queue* pendant le premier hiver de la Seconde Guerre mondiale, plus précisément, pendant quatre jours de janvier de 1941, du 14 au 17. Le texte fut jeté au fond d'un tiroir, avec le reste de ses écrits. L'auteur organisa une lecture dramatisée de la pièce au cours du dernier printemps de la guerre, dans la maison de Michel Leiris, le 19 mars 1944 ; alors que certains documents publiés se réfèrent à une deuxième lecture qui eut lieu dans la maison de l'artiste le 16 juin de la même année, il s'agissait probablement plutôt d'une session documentaire et photographique,³ événement immortalisé par les célèbres photographies de Brassäi.

Je considère, avec Roland Penrose,⁴ que les motivations politiques sont à l'origine de l'écriture et de la représentation de la pièce. Certes, ces premiers jours de l'année 1941 étaient dominés par l'incertitude dans le Paris de l'occupation. Cette atmosphère étrange a, selon moi, nourrit la rédaction d'un texte qui deviendra une sorte de théâtre de l'absurde avant la lettre. Ce n'est pas par hasard si Albert Camus en fera la mise en scène dans la maison des Leiris, la même année où l'auteur de *Caligula* et du *Malentendu* achèvera son *cycle de l'absurde*. Ce n'est pas par hasard non plus si la première de *Huis clos* de Sartre, qui partage avec le *Désir* de troublantes affinités, sera donnée deux mois plus tard. Sartre joua par ailleurs l'un des personnages de la singulière lecture dramatisée du *Désir*.

Il faut ajouter à cet environnement intellectuel qui entoure le *Désir* le nom de diverses personnalités. Examinons la liste de ceux qui ont participé à l'une ou l'autre des deux événements.

— Personnages :

³ Comme me l'a fait remarquer le professeur Fèlix Fanès (Universitat Autònoma de Barcelona), que je remercie pour son observation.

⁴ Roland Penrose (1982), pp. 393-9.

- Michel Leiris : Le Gros Pied
 - Jean-Paul Sartre : Le Bout Rond
 - Raymond Queneau : L'Oignon
 - Jacques-Laurent Bost : Le Silence
 - Germaine Hugnet : L'Angoisse Grasse
 - Dora Maar : L'Angoisse Maigre
 - Zanie Campan (Zanie Aubier) : La Tarte
 - Simone de Beauvoir : Sa Cousine
 - Jean Aubier : Les Rideaux
 - Louise Leiris : Les Deux toutous
- Photographe :
- Brassai
- Spectateurs:
- Henri Michaux, Jean Cocteau, Jean Marais, Valentine Hugo, Pierre Reverdy, María Casares, Jacques Lacan

La distribution des personnages est symétrique. Ainsi, quatre sont masculins, quatre sont féminins ; en outre, deux des personnages masculins sont au pluriel. Un point fondamental : les réunions de 1944 furent présidées par le portrait de Max Jacob que Picasso avait peint en 1915. La lecture dramatisée, probablement prévue des mois à l'avance, se transforma en hommage à Jacob, mort au camp de déportation de Drancy quatre jours (le 15 mars) avant cette première si singulière. Pour Picasso, la mort de Jacob fut, nul doute, une des premières manifestations tangibles de l'horreur des camps de déportation. L'absurde deviendra alors stupeur et conduira à une nécessité de représenter l'irreprésentable à titre d'hommage et d'exorcisme (procédures créatives qui allaient souvent de pair chez Picasso).⁵

Ainsi, si *Le Désir* fut en 1941 une pièce sur l'absurdité de la guerre, il devint en 1944, dans l'acte performatif de sa première, une réaction de

⁵ Comme l'explique André Malraux (1974), p. 18.

stupeur face à l'horreur doublée d'une affirmation de la *résistance* des intellectuels parisiens qui, dans les derniers mois du conflit, commencèrent à se révéler et à témoigner de leurs actions. Les merveilleuses photographies de Brassai, prises en juin 1944, sont devenues emblématiques de cette forme particulière de résistance.

3. Repenser Picasso. Les raisons philosophiques du *Désir attrapé par la queue*

Le Désir attrapé par queue a des raisons philosophiques. Ce n'est pas hasard s'il commence comme suit :

LE GROS PIED – l'Oignon trêve de plaisanteries nous voici bien
 reveillonnes et à point de dire les quatre verites premières à notre
 cousine. Il faudrait s'expliquer
 une fois pour toutes les causes ou les consequences de notre mariage
 adulterin
 il ne faut pas cacher ses semelles crottées et ses rides au gentleman
 rider
 si respectueux soit-il des convenances⁶

La question fondamentale posée par Picasso dans *Le Désir attrapé par queue* pourrait être formulée ainsi : que faire avec le *désir* (érotique et philosophique) dans une époque où règnent l'absurde et la stupeur ? Il s'agit bien évidemment d'une variation picassienne sur le thème du *Banquet* de Platon. Mais si le *Banquet* de Platon portait sur l'Éros intemporel, pour Picasso, la question se noue autour de la possibilité (et de l'impossibilité) de lier *Éros* et *connaissance* en temps de guerre et d'horreur.

La référence au *Banquet* de Platon atteint son apogée à l'acte VI, qui est également le dernier :

LA TARTE - vous savez j'ai rencontre l'amour il a des genoux eco-
 rchés et mendie

⁶ Pablo Picasso (1989 [1944]) *Le Désir attrapé par la queue*. Paris, Gallimard, 1989, p. 13. Tous les textes sont tirés de cette édition et modifiés selon l'orthographe du document autographe.

de porte en porte il n'a plus le sou et cherche une
 place de controleur de autobus en banlieue – c'est
 triste – mais va l'aider – il se retourne et vous
 pique — gros pied à voulu m'avoir et
 ce lui qui c'est pris au piege– voyez je me suis mise
 trop longtemps au soleil — je suis couverte de
 cloques– l'amour – l'amour – voici une piece de cent sous changez-la-
 moi
 en dollars et gardez pour vous les miettes de pain de la menue monnai
 — au revoir à jamais – bonne fête mes amis —
 bonsoir – bien le bonjour – bonne année – et adieu —
 (elle relève sa jupe montre son derriere et saute
 en riant d'un bond par la fenetre à travers les
 les carreaux en cassant toutes les vitres—⁷

Picasso utilise la variation sur les œuvres des maîtres anciens comme procédure créative habituelle. *Le Désir attrapé par la queue* n'échappe pas à cette règle en adaptant le *Banquet* Platon aux courants philosophiques qui traversent ces années de la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le texte naît dans la tension freudienne (puis lacanienne) entre *Eros* et *Thanatos*, la philosophie de l'absurde de Camus, la philosophie existentialiste d'inspiration sartrienne (splendidement incarnée par les rôles de l'Angoisse Maigre et l'Angoisse Grasse). D'autre part, le texte de Picasso entretient des correspondances intellectuelles avec d'autres textes littéraires à vocation philosophique, en particulier le cycle d'Ubu d'Alfred Jarry pour sa conception du pouvoir, les écrits de Georges Bataille pour leur conception de la sexualité, en reprenant notamment l'iconographie du « soleil pourri », ainsi que d'autres thèmes surréalistes.

Tout comme dans l'œuvre de Platon, dans *Le Désir attrapé par la queue*, la triade désir – connaissance – sexe s'articule autour d'un banquet. Dans le cas platonicien, il s'agit d'un banquet à vin, comme l'indique le titre

⁷ Pablo Picasso (1989 [1944]), p. 63-64.

original de *symposion*. Dans le cas de Picasso, il s'agit d'un banquet de la faim et du froid, qui s'inscrit dans une fuite de la réalité, contrairement à l'essentiel de sa production plastique. Ainsi, à une époque de restrictions sévères, les iconographies culinaires du *Désir* est riche et succulente. En dépit de tous les aspects sordides du quotidien (ce n'est pas un hasard si le lieu de l'action principale de la pièce est un *sordid hotel*), ce qui donne lieu parfois à des scènes cocasses, imprégnées de candeur, qui ne sont pas sans rappeler Charlot rêvant de délicatesses pendant qu'il mâche sa chaussure dans *La Ruée vers l'or* (1925) ou, dans le même film, la danse des petits pains.

En guise de conclusion, je propose un inventaire de l'ensemble de cette iconographie (voir l'annexe ci-jointe).

References

- Marie-Laure Bernadac et Androula Michael (1998), *Picasso. Propos sur l'art*, Paris: Gallimard
- Valeriano Bozal (2004), *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Siruela.
- André Malraux (1974), *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard.
- Roberto Otero, "Encuentros y conversaciones con Picasso", Barcelona, Éd. Dopesa, 1975. En français: *Arts de France*, Paris, n° 6, 1946.
- Pablo Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1989 (1944 ; publié en 1945).
- *El Deseo atrapado por la cola*, Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Roland Penrose, (1982 [1958]), *Picasso*, Paris, Flammarion.

Acte I / Scène I	<table><tr><th>Personnages</th><th>Lieu</th><th>Temps</th></tr><tr><td>Le gros pied</td><td>villa</td><td>2 h – ¼</td></tr><tr><td>Le bout rond</td><td>/ hôtel</td><td>(au dodo)</td></tr><tr><td>La tarte</td><td></td><td></td></tr><tr><td>L'angoisse grasse</td><td></td><td></td></tr><tr><td>L'angoisse maigre</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Le silence</td><td></td><td></td></tr><tr><td>La cousine</td><td></td><td></td></tr><tr><td>L'oignon</td><td></td><td></td></tr></table>	Personnages	Lieu	Temps	Le gros pied	villa	2 h – ¼	Le bout rond	/ hôtel	(au dodo)	La tarte			L'angoisse grasse			L'angoisse maigre			Le silence			La cousine			L'oignon		
Personnages	Lieu	Temps																										
Le gros pied	villa	2 h – ¼																										
Le bout rond	/ hôtel	(au dodo)																										
La tarte																												
L'angoisse grasse																												
L'angoisse maigre																												
Le silence																												
La cousine																												
L'oignon																												
Type d'iconographies	Mots																											
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes*																												
*Parfois dans un seul fragment peuvent se trouver des iconographies mixtes.																												
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	Le gros pied . [...] deshabiller tout de suite le silence de son complet et le mettre nu / dans la soupe qui entre parenthèses commence à refroidir à une vitesse folle, pp. 14–5.																											
Acte II/ Scène I	<table><tr><th>Personnages</th><th>Lieu</th><th>Temps</th></tr><tr><td>Les deux pieds de la chambre n° III</td><td>un couloir dans l'Hôtel</td><td></td></tr><tr><td>Les deux pieds de la chambre n° V</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Les deux pieds de la chambre n° I</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Les deux pieds de la chambre n° IV</td><td></td><td></td></tr><tr><td>Les deux pieds de la chambre n° II</td><td></td><td></td></tr></table>	Personnages	Lieu	Temps	Les deux pieds de la chambre n° III	un couloir dans l'Hôtel		Les deux pieds de la chambre n° V			Les deux pieds de la chambre n° I			Les deux pieds de la chambre n° IV			Les deux pieds de la chambre n° II											
Personnages	Lieu	Temps																										
Les deux pieds de la chambre n° III	un couloir dans l'Hôtel																											
Les deux pieds de la chambre n° V																												
Les deux pieds de la chambre n° I																												
Les deux pieds de la chambre n° IV																												
Les deux pieds de la chambre n° II																												
Type d'iconographies	Mots																											
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	Les deux pieds de la chambre n° II les ombres dansantes de cinq singes mangeant des carottes																											
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes																												

Acte II/ Scène II	Personnages	Lieu	Temps
	La tarte Le gros pied L'oignon Le bout rond	un couloir dans l'Hôtel	
	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	Texte dramatique – ils paportent des paniers pleins de victuailles des bouteilles de vin des nappes des serviettes des coteaux fourchettes –ils preparent un grand déjeuner sur l'herbe P. 23		
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	Le gros pied Tes fesses un plat de cassoulet et tes bras une soupe d'ailerons de requins et ton et ton nid d'hirondelles encore le feu d'une soupe aux nids d'hirondelles mais mon chou mon canard et mon loup je m'affole je m'affole je m'affole je m'affole		

Acte III / Scène I	Personnage	Lieu	Temps
	Le gros pied		
Type d'iconographies	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes			
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	Le gros pied [...] réflexion faite rien ne vaut un ragoût de mouton mais j'aime beaucoup mieux le miroton ou bien le bourguignon bien fait un jour de bonheur plein de neige par les sins méticuleux et jaloux de ma cuisinière esclave slave hispano-mauresque et albuminurique servante et maitresse delaiée dans les architectures odorantes de la cuisine . – la poix et la glu de ses considerations detachées –		

	<p>rien ne vaut son regard et ses chairs hachées sur le calme plat de ses mouvements de reine –</p> <p>—</p> <p>ses sauts d'humeur ses chauds et froids farcis de haine ne sont rien au beau milieu du repas que le aiguillon du désir entre coupé de douceurs—</p> <p>—</p> <p>P. 27</p> <p>– la chemise relevé de sa beaute– son charme chamarre amarré à son corsage et la force des marées de ses graces – secuent la poudre d'or de son regard sur les coins et les recoins de l'evier puant – des linges etendus à secher à la fenetre de son regard aiguisée sur la pierre à couteau de sa chevelure emmelée — et si l'harpe aeolienne de ses gros mots orduriers et communs P. 28</p> <p>. – l'alore au grand galop de son amour – la toile née au matin dans l'euf frais de son nu — saute l'obstacle et tombe halletante sur le lit — je porte sur mon corps ces marques P. 28</p> <p>- la cuisinière électrique a bon dos P. 29</p>
--	---

Acte III / Scène II	Personnage	Lieu	Temps
	Le bout rond Le gros pied	chez gros pied	L'heure des biscottes
Type d'iconographies	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>Le bout rond il fait bon chez toi mon Gros Pied et quelle bonne odeur de marcassin roti P. 30</p> <p>[...] le gros chat s'y prenne — le tuer lui enlever la peau le couvrir entierement de plumes lui apprendre à chanter et a reparer les montres — apres ça tu pourras le rotir et te faire un bouillon d'herbes</p>		

	<p>P. 30</p> <p>folie folie folie les hommes sont fous – l'écharpe du voile qui pend des dis des persiennes essuie les nuages roses sur la glace couleur pomme du ciel qui se reveille deja a ta fenetre – je m'en vais au bistrot du coin lui arracher de mes griffes le peu de couleur chocolat qui rode encore dans le noir de son café – tres bon jour ce matin et a demain soir tout a l'heure P. 32</p> <p>Le gros pied . [BR]– quel froid . veux-tu prendre un verre d'eau ça te rechauffera les tripes P. 30</p>
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	<p>Le gros pied</p> <p>ce matin a l'heure des biscottes et des figues mi-figue mi-raisin si fraîches — encore un jour de passé et c'est la gloire noire P. 30</p> <p>. mes grenouilles de jeux de taureau se portent bien mais le vin d'aloès que j'ai fait tourne P. 31</p> <p>. après ça tu pourras le rôtir et te faire un bouillon d'herbes P. 32</p> <p>. folie folie folie les hommes sont fous- l'écharpe du voile qui pend des dis des persiennes essuie les nuages roses sur la glace couleur pomme du ciel qui se reveille deja a ta fenetre – je m'en vais au bistrot du coin lui arracher de mes griffes le peu de couleur chocolat qui rôde encore dans le noir de son café – tres bon jour ce matin et à demain soir tout a l'heure P. 32</p>

Acte III / Scène III	<div>Personnages</div> <div>L'angoisse maigre</div> <div>L'angoisse grasse</div> <div>La tarte</div> <div>La cousine</div> <div>Le gros pied</div>
Type d'iconographies	Mots
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>Le bout rond il fait bon chez toi mon Gros Pied et quelle bonne odeur de marcassin roti P. 30</p> <p>[...] le gros chat s'y prene — le tuer lui enlever la peau le couvrir entièrement de plumes lui apprendre à chanter et à réparer les montres — après ça tu pourras le rotir et te faire un bouillon d'herbes P. 30</p> <p>folie folie folie les hommes sont fous – l'écharpe du voile qui pend des dis des persiennes essuie les nuages roses sur la glace couleur pomme du ciel qui se réveille déjà à ta fenêtre – je m'en vais au bistrot du coin lui arracher de mes griffes le peu de couleur chocolat qui rode encore dans le noir de son café – très bon jour ce matin et à demain soir tout à l'heure P. 32</p> <p>Le gros pied . [BR]– quel froid . veux-tu prendre un verre d'eau ça te rechauffera les tripes P. 30</p> <p>La cousine . c'est lui qui m'a appris à découper correctement une sole limande P. 34</p> <p>Texte dramaturgique la Tarte la Cousine et les deux Angoisses sortent chacune de leur poche de grands</p>

	<p>ciseaux commencent à lui couper des mèches de cheveux jusqu'à lui peler la tête comme un fromage de Hollande appelé « tête de mort »</p>
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	<p>L'angoisse maigre [...] ses mains sont de transparentes glaces aux pêches et aux pistaches – les huîtres de ses yeux renferment les jardins suspendus bouche ouverte aux paroles de ses regards et la couleur d'aioli P. 33-34</p> <p>Le gros pied (en rêve) l'os de la moelle charrie des glaçons P. 35</p> <p>La cousine oh qu'il est beau ai ai ai qui ai oh qui ai ai est ai ai ai ai bo bo</p> <p>L'angoisse grasse a a a bo a a bo bo</p> <p>La tarte ai ai je l'aime ai ai aime bo bo ai ai ai l'aime ai ai bo bo bo bo P. 35</p>

Acte IV / Scène unique	Personnages	Lieu	Temps
	L'angoisse maigre L'angoisse grasse La tarte La cousine Le gros pied L'oignon Le silence Le bout rond La tarte Les rideaux		
Type d'iconographies	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>Le silence 1.800 adieu misère lait eufs et ere me voici maître du gros lot P. 40</p>		

	<p>Texte dramaturgique grand silence de quelques minutes pendant les quelles dans le trou du souffleur sur un grand feu et dans une grande poêle on verra on entendra et on sentira frir dans l'huile bouillante des pommes de terre de plus en plus la fumée des frites remplira la salle jusqu'à l'étouffement complet P. 41</p>
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	
Acte V Scène unique	<p>Personnages Lieu Temps Le gros pied La tarte L'oignon La cousine</p>
Type d'iconographies	Mots
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>L'oignon et la cousine <i>rentrent</i> olala on vous apporte des crevettes olala olala on vous apporte des crevettes</p> <p>Le gros pied – c'est charmant– on est en train d'en foutre un coup et vous venez nous deranger avec vas sales crevettes –que voulez-vous l'Oignon et toi Cousine qu'on foute de vos crevettes</p> <p>la cousine – des crevettes roses – des bouquets vous appelez ça « nos sales crevettes » on est gentil on pense à vous et vous nous engueulez –ce n'est pas chic</p> <p>L'oignon moi ca m'apprendra la prochaine fois a t'offrir des crevettes P. 51</p> <p>L'oignon cette gosse avait pour moi la saveur d'un bâton d'angélique P. 54</p>

	<p>La tarte je me'n vais tout de suite poser les affiches lumineuses de mes seins à la portée de tous et faire mon beurre d'amour aux Halles centrales P. 55</p>
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	<p>Le gros pied – jeu de hasard des cristaux enfoncés sur le beurre fondu de ses gestes equivoques – la lettre qui suit pas a pas le mot inscrit au calendrier lunaire de ses plis accroches aux ronces - fait eclater l'oeuf rempli de haine et les langues de feu de sa volonté emmanchee dans la pâleur du lys au point exact ou le citron exasperé se pâme– P. 45</p> <p>– [cigarettes] une fumée l'autre grillée et le troisième rôtie au feu sur la grille P. 46</p> <p>– Si jolie de ses tresses assaisonnent le ragoût de ses lauriers –et ses clous de girofle– P. 47</p> <p>– une tasse de thé et des rôties au miel j'ai une faim de loup et j'ai si chaud P. 48</p> <p>– <i>rentre tenant sousson bras un gros livre de comptes</i> voici votre goûter – pas d'eau au robinet – pas de thé – pas de sucré – pas de tasse ni soucoupe – pas de cuiller – pas de verre – pas de pain et pas de confitures – mais j'ai ici sous mon bras une belle surprise – mon roman et dans ce gros saucisson je vais vous couper quelques grosses tranches que je vais vous fourrer dans la tete si vous le permettez et voulez m'ecouter tres attentivement pendant ces quelques longues annees de nuit noire P. 49</p> <p>– Où les inquietudes démesurées deviendraient obsédantes et meurtrières pour la vue partielle du sujet mis à table P. 50</p>

	<p>– la salle de bal armé était pleine du sucre et de la saumure du beau et du meilleur de la chère société choisie P. 50</p> <p>Le gros pied si sa beauté m'excite et sa puanteur m'affole sa façon de manger à table de s'habiller P. 53</p> <p><i>etendu sur son lit et cherchant dessous le pot de chambre introuvable</i> je porte dans ma poche percée le parapluie en sucre candi des angles deployés de la lumière noire du soleil P. 54</p>
--	--

Acte VI / Scène unique	Personnages	Lieu	Temps
	L'angoisse maigre L'angoisse grasse La tarte Le gros pied L'oignon Tous les personnages	chambre à coucher cuisine et salle des bains de la villa des Angoisses	
Type d'iconographies	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>Le silence 1.800 adieu misère lait eufs et laitière me voici maître du gros lot P. 40</p> <p>Texte dramaturgique grand silence de quelques minutes pendant les quelles dans le trou du souffleur sur un grand feu et dans une grande poêle on verra on entendra et on sentira frir dans l'huile bouillante des pommes de terre de plus en plus la fumée des frites remplira la salle jusqu'à l'étouffement complet P. 41</p>		
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes			

Acte VI Scène unique	Personnages	Lieu	Temps
Type d'iconographies	Mots		
Iconographies culinaires peintes ou pouvant être peintes	<p>L'angoisse maigre le petit sac de pralines que je lui ai acheté hier à gros pied P. 60</p> <p>aux mains glacées des astres mort-nés frappant aux carreaux de ma fenêtre leur faim de loup et leur soif océane –l'énorme tas de bûches attendent résignées leur sort – faisons la soupe– (<i>lisant dans un livre de cuisine</i>) demi-quart de melon d'Espagne – de l'huile de palme – du citron – des fèves – sel – vinaigre – mie de pain – mettre à cuire à feu doux – retirer délicatement de temps en temps une âme en peine du purgatoire – refroidir – reproduire à mille exemplaires sur japon imperial et laisser prendre la glace à temps pour pouvoir la donner aux poulpes</p> <p>. <i>criant par le trou d'égout de leur li</i>) soeur - soeur –viens– viens m'aider à mettre la table et à plier le linge sale taché de sang et d'excrements – dépêche-toi ma soeur la soupe est déjà froide et se fend au fond du miroir de l'armoire à glace - j'ai brodé toute l'entière apres-midi de cette soupe mille histoires qu'elle va te raconter en secret P. 61</p> <p>L'angoisse grasse <i>sortant toute depeignée et noire de</i> <i>saleté des draps du lit plein de pommes frites</i> <i>tenant une vieille poêle à la main</i></p> <p>L'angoisse maigre le diner est servi</p> <p>L'angoisse grasse vive la joie l'amour et le printemps</p> <p>L'angoisse maigre allons decoupe la dinde et sers-toi convenablement de la farce – le gros bouquet d'affres et d'épouvantes nous fait déjà des signes d' adieu – et les</p>		

	<p>coquilles des moules claquent des dents mortes de peur sous les oreilles glacées de l'ennui (<i>elle prend un morceau de pain qu'elle trempe dans la sauce</i>) ça manque de sel et de poivre cette bouillie – ma tante avait un serin qui chantait toute la nuit de vieilles chansons a boire P. 60</p> <p>. j'ai 600 litres de lait dans mes nichons de truie – du jambon – du gras double – du saucisson – des tripes – du boudin – et mes cheveux couverts de chipolata j'ai des genives mauves – du sucre dans les urines et du blanc d'oeuf plein les mains</p>
Iconographies culinaires non-peintes ou ne pouvant être peintes	<p>L'angoisse maigre La vieille machine à coudre qui fait tourner les chevaux et les lions du carrousel échevelé de mes désirs hache ma chair à saucisse et l'offre vivante P. 60</p> <p>. je reprends encore de l'esturgeon l'acre saveur erotique de ces mets tient fortement en haleine mes goûts dépravés pour les plats épicés et cruz P. 62</p> <p>L'angoisse grasse <i>S'adressant à la tarte</i> rentre –viens goûter avec nous</p>