





Rémy Markowitsch

# liquides noirs

---

Hilfiker Kunstprojekte

Herausgeber/Published by/Publié par  
Markus Hilfiker, Luzern



# Inhalt / Content / Table

*Kathrin Becker*

Der Kreislauf der Stoffe	5
The Cycle of Substances	15
La circulation des substances	23

*Isabel Fluri*

<i>Flaubert's Frog</i> , oder: Crapaud, wer ist das?	35
<i>Flaubert's Frog</i> , or: Crapaud, who's that?	45
<i>Flaubert's Frog</i> ou Crapaud, qui est-ce?	55

Abbildungen / Plates / Illustrations	63
--------------------------------------	----

Impressum / Imprint / Impressum	64
---------------------------------	----



# Der Kreislauf der Stoffe

Monsieur Homais, der Apotheker in Gustave Flauberts «Sittenbild aus der Provinz» *Madame Bovary*, ist als Synthese von «être grotesque» und «opinion publique»<sup>1</sup> eine ambivalente Figur, mit der Flaubert erstmalig in der Literaturgeschichte die Idee der Monopolisierung von Alkohol einführt: Vor seiner Apotheke beobachtet Homais gemeinsam mit Madame und Monsieur Bovary die trunkene Fahrt eines Kutschers, woraufhin er zu einer entschiedenen Rede gegen den Alkohol anhebt: «Wirklich, sagte der Apotheker, man sollte hart gegen die Trunksucht vorgehen! Wenn es nach mir ginge, würde man jede Woche an der Rathaustür auf einer Tafel ad hoc die Namen all derer eintragen, die sich während der Woche mit Alkohol vergiftet haben. Man hätte dann übrigens auch, was die Statistik betrifft, jährliche Beweise, die man bei Bedarf... Aber entschuldigen Sie.»<sup>2</sup> Implizit visioniert Homais hier das Modell einer Kontrolle der Alkoholabgabe durch die «drugstores» der Apotheker<sup>3</sup> und darüber hinaus realisiert sich von hier aus das Verderben der Madame, die durch

---

<sup>1</sup> Vgl. Ulrich Schulz Buschhaus, «Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers», in: ders., *Das Aufsatzwerk. Digitalisierte Gesamtausgabe*, <http://gams.uni-graz.at/usb>, S. 23f.

<sup>2</sup> Vgl. Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Sitten in der Provinz*, neu übersetzt von Cornelia Hasting, Zürich: Hoffmans Verlag, 2001, S. 214.

<sup>3</sup> Vgl. Avital Ronell, *Drogenkriege. Literatur, Abhängigkeit, Manie*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Homais mit Medikamenten versorgt wird. So ist es dann auch dieses Zitat, das in Rémy Markowitschs Videoarbeit *Homais* (2004) zum treibenden Inhalt wird. Auf einem vertikal aufgerichteten Flatscreen zeigt sich ein seltsames Wesen mit einem Kopf aus weißen Plastikbastfransen, Sonnenbrille und roter Zipfelmütze vor einem strahlend blauen Himmel, ein Trugbild, eine moderne Schreckensmaske in Ray Ban, halb Ku-Klux-Klan-Ritter, halb Witzfigur. Das Zitat Flauberts (situationsbedingt in verschiedenen europäischen Sprachen vorgetragen) versetzt Homais auf ewig in den *loop* einer fatalen Strategie. Die Sprachenebene ist zusätzlich unterlegt von *found sounds*, Kutschengeräuschen aus *Madame Bovary*-Verfilmungen, die ihrerseits auf die die bürgerliche Fantasie beflügelnde Komponente der Amoralität von Madame verweisen, mit der Kutsche als obszönem Objekt des Sichgehenlassens, in der sich Emma Bovary mit ihrem Liebhaber an Bord durch den Staub der Provinzschauplätze im Kreis herumfahren lässt.

Inspiziert durch Avital Ronells *Drogenkriege* ist die Videoarbeit *Homais* Ausgangspunkt für Markowitschs Beschäftigung mit den «Stoffen» in Flauberts Roman: Die «schlechte» Literatur, mit der Madame als Gegenmittel gegen ihre Langeweile vielerseits versorgt wird, die Kleider des Monsieur Lheureux, die Emma Bovarys Verlangen nach dem Aristokratisch-Mondänen befriedigen und mit denen der Händler sich durch Madames Verschuldung einen großen Teil des Bovaryschen Besitztums aneignen kann, und schließlich die Substanzen des Monsieur Homais, die Madames Leiden an der ländlichen Enge beruhigen. Vor dem Hintergrund dieses Kreislaufs der Stoffe fo-



kussiert Markowitsch einerseits das Tintenfass des Schriftstellers und spaltet andererseits aus dem Roman jene schwarze Flüssigkeit ab, geschrieben mit schwarzer Tinte von Flauberts Hand und – der Berühmtheit von Autor und Roman verpflichtet – hochkopiert als dreidimensionales Objekt aus Epoxydharz: *liquides noirs* (2011) geht zurück auf das handschriftliche Manuskript des Romanautors und die *Édition des manuscrits de Madame Bovary de Flaubert* der Universität Rouen (<http://bovary.univ-rouen.fr/>), das die Flaubertsche Handschrift inklusive der durch den Autoren vorgenommenen Überarbeitungen abbildet und transkribiert und so die verschiedenen Redaktionen der *Madame Bovary* einer vergleichenden Betrachtung zuführt.

Die schwarze Flüssigkeit durchläuft eine seltsame Metamorphose und tritt eine Reise durch den Bovaryschen Organismus an, um – nach der Einnahme von Arsen – bei der sterbenden Madame wieder zum Vorschein zu kommen: «Dann beugten sie sich über sie, um ihr den Brautkranz aufzusetzen. Man musste den Kopf etwas anheben, und dabei quoll ein Schwall schwarzer Flüssigkeit aus ihrem Mund, als erbräche sie sich.»<sup>4</sup> Die *liquides noirs* ist Zeichen für die Verschmelzung des Autors mit seiner Kreatur («Madame Bovary – c'est moi.») und verbindendes Element zweier Porträtköpfe in Markowitschs Skulptur *Emma's Gift* (2011). Aus dem Mund des mit dem Hinterkopf auf einem Sockel ruhenden Porträtkopfs Flauberts erstreckt sie sich – als sich verjüngender Strom – in Emmas Mund, die mit Flaubert zugewandten Gesichtszügen über ihm schwebt. Während das Porträt Flauberts lebensnah

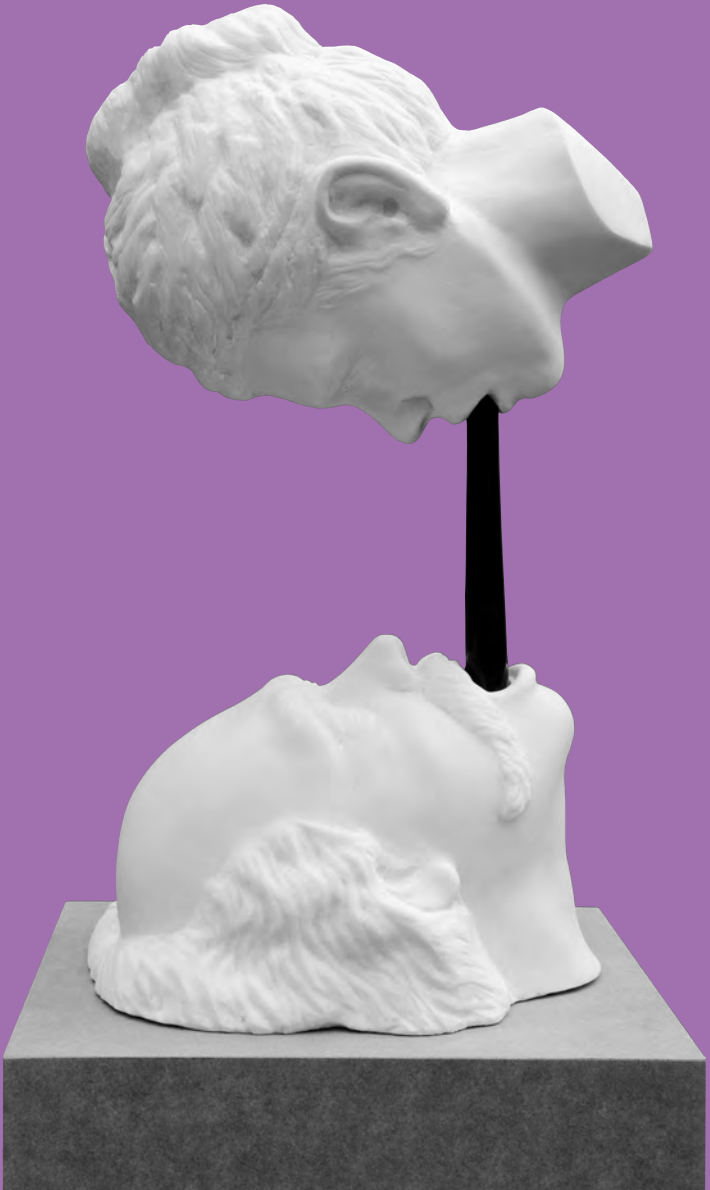
---

<sup>4</sup> Vgl. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*: a.a.O., S. 448.

nachgebildet ist, trägt Emma Bovary die Züge der Sängerin Emanuela Hutter, Frontfrau der Band *The Hillbilly Moon Explosion*. Markowitsch traf Hutter, die er in früheren Jahren bereits fotografisch porträtiert hatte, auf der Eröffnung der Ausstellung *Silence. Ausgewählte Werke aus der Sammlung* (Kunstmuseum Luzern, 2009), wo Markowitschs erste Arbeit, die sich mit Gustave Flaubert beschäftigte: *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* (2003), wieder gezeigt wurde. Nachdem im Gespräch die verbindende Faszination für die Figur der Emma Bovary zutage getreten war, entstand die Idee der gemeinsamen Arbeit an einem Song für Madame (work in progress) und die Motivation, Emma Emanuelas Aussehen zu geben. Avital Ronell schreibt, dass der Roman nach dem Tod der Madame Bovary vor allem deshalb weitergeht, um die Aufmerksamkeit auf die Apotheke zu richten, jenen «Laden, von dem Emma das selbstmörderische Gift bezogen hat», und der wiederkehrt, «um den Schauplatz am Ende des Romans zu besetzen». Denn «die Apotheke stellt einen legalisierten Tadel der unkontrollierten oder Straßendrogen dar, aber zugleich tritt sie ein für die Notwendigkeit einer gewachsenen Drogenkultur. (...) Es gibt keine Kultur ohne Drogenkultur, sogar wenn diese in Arzneimitteln sublimiert werden muss.»<sup>5</sup> Die Ambivalenz, die der nur scheinbar kontrollierbaren Abgabe von Bewusstsein verändernden Substanzen zur Befriedung unkontrollierten Verlangens aus den Apothekenläden innewohnt, spiegelt sich im formalen wie inhaltlichen Aufbau von *Emma's Gift*. In der Skulptur kehren sich ganz im Sinne eines «women on top» die Machtverhältnisse der Geschlechter um. Außerdem interagieren

---

<sup>5</sup> Vgl. Avital Ronell, *Drogenkriege*. a.a.O., S. 120ff.



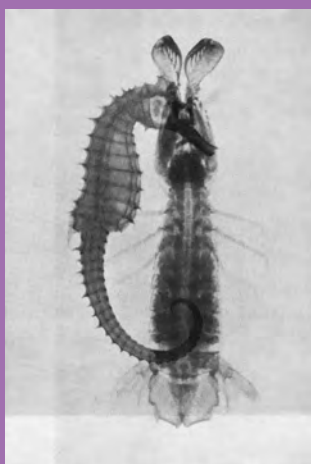
die beiden Figuren gleichsam über die «Flüssigkeit», sie beugt sich für die Gabe des Dominakusses über ihn und beschenkt ihn mit dem Gift, das er selbst kreiert hat und das gleichzeitig aus ihm heraus sprudelt. Auf diesen Schwebezustand zwischen Beschenken und Vergiften verweist auch der Titel der Arbeit («gift» = engl. für «Geschenk»; «Gift» = dt. für «poison»). Damit garantiert *Emma's Gift* wie die Apotheke selbst jene «Erhaltung einer leichenhaften Gegenwart, während sie zugleich den Ort der Andersheit gegenüber sich selbst markiert».<sup>6</sup>

Wenn zuvor davon die Rede war, dass die Interaktion zwischen Madame Bovary und Flaubert in *Emma's Gift* unter anderem auch ein Verhältnis kennzeichnet, bei dem die Dinge buchstäblich auf den Kopf gestellt sind – Emma als dominant-penetrierend, Flaubert als passiv-empfangend – so übertragen sich diese Verhältnisse bis in Markowitschs Fotografieserie *We Are Family* hinein, die auf Abbildungen aus dem Buch *Durchleuchtete Körper (Röntgenbilder)* von Dr. Karl Döhmman (Orell Füssli Verlag, Zürich/Leipzig 1931) beruht. *We Are Family* weist inhaltlich wie formal Referenzen zu früheren Serien mit Durchleuchtungen – wie *Nach der Natur* (1991–1998) und *On Travel* (2004) – auf, denn es handelt sich auch hier um die Durchleuchtung einer Buchseite, so dass die Abbildungen auf der Vorder- und auf der Rückseite zu einem Bild verschmelzen, das wiederum in ein fototechnisches Verfahren umgesetzt wird, im Fall von *We Are Family* etwa als klassische Schwarzweiß-

---

<sup>6</sup> Vgl. Avital Ronell, *Drogenkriege*, a.a.O., S. 122. Diese Gegenwart der Apotheke dehnt sich folgerichtig auch auf die hier vorliegende Publikation aus, denn das ausgewählte, außergewöhnlich weiße und lichtundurchlässige Dünndruckpapier entspricht demjenigen, das in der Pharmaindustrie für die Produktion von Beipackzetteln Verwendung findet.

Fotografie auf Barytpapier, die mit einer Wachspolitur geschützt ist. Die Serie fügt dem Werkkomplex der Durchleuchtungen aber ein Novum hinzu, da es sich um die Durchleuchtung von Durchleuchtungen handelt: Markowitsch macht sich dabei die Tatsache zu Nutze, dass das Röntgenbild an sich auch eine Durchleuchtungstechnik ist, insofern die Röntgenstrahlen von unterschiedlich dichten Gewebe organischen Ursprungs unterschiedlich stark absorbiert werden. Auf diese Weise liefert das Röntgenbild Abbildungen vom Inneren menschlicher, tierischer oder pflanzlicher Körper, die in *We Are Family* zu neuen Synthesen miteinander verschmelzen. Ein zentrales Motiv der Serie ist die Durchleuchtung einer Gottesanbeterin und eines Seepferdchens, das auf besondere Weise mit dem «Bovary-Komplex» verbunden ist. Denn beide Tiere weisen Besonderheiten in Bezug auf ihre «Verhältnisse» zwischen den Geschlechtern auf: Bei einigen Arten der zu den Fischen gehörenden Seepferdchen werden nicht die Weibchen, sondern die Männchen trächtig, indem die Weibchen den Männchen ihre Eier in eine Bruttasche am Bauch einspritzen, wo sie dann vom männlichen Samen befruchtet werden und bis zum Gebärvorgang heranwachsen. Ebenso bizarr wirkt das Fortpflanzungsverhalten der Gottesanbeterin, da das Weibchen das Männchen mitunter vor, während oder nach der Paarung auffrisst. Der Titel der Serie *We Are Family* ist auch Kommentar zum wissenschaftlich postulierten Verweis eines gemeinsamen Ursprungs allen Lebens in vergänglicher Materie und tröstet bei aller Differenz mit kleinstem gemeinsamen Nenner, dem Durchleuchtetsein. Im Kontext der um Flauberts Roman zirkulierenden Arbeiten Markowitschs bewirkt das Motiv von Gottesanbeterin und Seepferdchen einen



«Flashback» auf die Lesart von *Emma's Gift*, die Madame einmal mehr nicht mehr nur als Opfer, sondern auch als Opfernde begreift. In einem unlängst erschienenen Artikel verweist Barbara Vinken auf die von Flauberts Zeitgenossen und Reisegefährten Maxime Du Champ nahe gelegte kurze Aussprache des «o» in «Bovary», so dass die Wurzel «bovis» und damit der Verweis auf das archetypische Opfertier sich verdeutlicht. Denn Emma verzehrt sich zwar nach der Liebe, die sie «wie ein Schlachtvieh ausblutet», aber gleichzeitig reinigt dieses Opfer nichts, «sondern befördert die niedrigsten Triebe aller: Geilheit, Geltungssucht, Macht- und Profitgier. In dieser antiken Tragödie unter verschärften, d. h. modernen Bedingungen kommt es nicht zu einer Katharsis im Roman. Die Gesellschaft ist und bleibt von Eigeninteresse verblendet. Genauso wenig fließt das sühnende, reinigende Blut der Opfer: Aus ihnen tritt nur die schwarze Flüssigkeit der Korruption, die nicht reinigt, sondern befleckt.»<sup>7</sup> Die Quelle all dieser Subtexte wie das hier angeführte Zitat, aber auch meine Ausführungen – und zu aller erst *Madame Bovary* selbst entspringt schließlich jener schwarzen Flüssigkeit, die aus Flauberts Tintenfass pulsiert.

*Kathrin Becker*

---

<sup>7</sup> Vgl. Barbara Vinken, «Bengalische Beleuchtung. Flauberts Moderne – Madame Bovary, eine Tragödie ohne Katharsis, legt die Sündenbockmentalität der Gesellschaft offen», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 90, 16. April 2011, S. 71.





# The Cycle of Substances

Monsieur Homais, the apothecary in Gustave Flaubert's *Madame Bovary: Provincial Manners*, is an ambivalent character, a synthesis of "être grotesque" and "opinion publique"<sup>1</sup> used by Flaubert to introduce the idea of alcohol's monopolization for the first time in literary history. Standing in front of his pharmacy with Madame and Monsieur Bovary, Homais observes the drunken ride of a coachman, which launches him into a diatribe against alcohol: "Really," remarked the apothecary, "severe sanctions should be imposed in cases of drunkenness. I'd like to have posted, weekly, on a special notice board on the door of the Town Hall, a list of the names of all those who, during the preceding week, had been intoxicated by alcohol. Besides, from the statistical point of view, such a list would provide a sort of public record which, should the occasion ever arise ... Excuse me."<sup>2</sup> The implication here is that Homais envisions a model of controlling the sale of alcohol through the drugstores<sup>3</sup>; this, moreover, is where Madame's downfall is made possible, as Homais supplies

---

<sup>1</sup> Cf. Ulrich Schulz Buschhaus, «Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers», in: *Das Aufsatzwerk. Digitalisierte Gesamtausgabe*, <http://gams.uni-graz.at/usb>, p. 23ff.

<sup>2</sup> Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Provincial Manners*, a new translation by Margaret Mauldon, Oxford: World's Classics 2004.

<sup>3</sup> Cf. Avital Ronell, *Crackwars. Literature. Addiction. Mania*, Lincoln/Nebraska: University of Nebraska Press 1992.

her with medication. And hence it's this quote that becomes the key theme in Rémy Markowitsch's video work *Homais* (2004). A vertically positioned flat screen shows a strange creature with a head made of white shreds of plastic bast, wearing sunglasses and a red pointed hat before a bright blue sky – a phantasm, a scary modern mask in Ray Bans, part Ku Klux Klan crusader, part joker. The Flaubert quote (delivered in various different European languages depending on the exhibition situation) propels *Homais* into the never-ending loop of a fatal strategy. The spoken track is underlaid with additional found audio material including the clatter of carriages taken from film versions of *Madame Bovary*, which for their part stir up bourgeois fantasy by pointing to Madame's amorality and feature the carriage as an obscene object of dissipation in which Emma Bovary allows herself to be driven around in circles through the dusty provincial plazas with her lover on board.

Inspired by Avital Ronell's *Crackwars*, the video work *Homais* forms a point of departure for Markowitsch's investigation into the "substances"<sup>4</sup> in Flaubert's novel: the "bad" literature that Madame is amply supplied with as an antidote to her boredom; the clothes of Monsieur Lheureux, which satisfy Emma Bovary's desire for the aristocratic and elegant, plunging her into debt and enabling the businessman to appropriate a large part of Bovary's property; and finally the potions of Monsieur Homais, which alleviate Madame's suffering in the confines of rural society. Against the backdrop of this cycle of substances,

---

<sup>4</sup> "Stoffe" (pl.) in German. "Stoff" has various meanings, including "matter" (for a book), "drapery" and "dope".

Markowitsch on the one hand focuses on the writer's inkwell, and on the other distills a black fluid from the novel, which is written in black ink by Flaubert's own hand and – in keeping with the fame of the author and his work – is then enlarged as a three-dimensional object made from epoxy resin: the object *liquides noirs* (2011) derives from the handwritten manuscript of the novel's author and the *Édition des manuscrits de Madame Bovary de Flaubert* at the University at Rouen (<http://bovary.univ-rouen.fr/>), which reproduces and transcribes Flaubert's handwriting, including the author's editorial changes, thus subjecting the various different edited versions of *Madame Bovary* to a comparative analysis.

The black fluid undergoes a strange metamorphosis and embarks on a journey through Bovary's organism only to reemerge in the dying Madame once more after the arsenic is ingested: "Then they bent over and put on her wreath. They had to lift her head a little, and when they did so a flood of black liquid came from her mouth as though she were vomiting."<sup>5</sup> The *liquides noirs* is both a sign for the merging of the author with his creature ("Madame Bovary – c'est moi.") and an element that links the two portrait heads in Markowitsch's sculpture *Emma's Gift* (2011). From the mouth of Flaubert's portrait, the back of whose head is resting on a pedestal, the liquid shoots up as a tapering stream into Emma's mouth, who is hovering above with her features facing him. While Flaubert's portrait is depicted realistically, Emma Bovary bears a resemblance to the singer Emanuela Hutter, lead singer of the band *The*

---

<sup>5</sup> Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. *ibid.*, p. 287.

*Hillbilly Moon Explosion*. Markowitsch met Hutter, whom he had made a photographic portrait of years before, at the opening of the exhibition *Silence. Selected Works from the Collection* (Museum of Art Lucerne, 2009), where Markowitsch's first work involving Gustave Flaubert, *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* (2003), was being reshown. After their conversation revealed a common fascination for the character of Emma Bovary, the idea arose to collaborate on a song for Madame (work in progress) and to give Emma Emanuela's countenance. Avital Ronell writes: "If the novel goes on after the death of Madame Bovary, drawn out by Homais, it is in order to territorialize another kind of drug story. The same store from which Emma drew the suicidal poison returns to occupy the scene at the end of the novel." This is because "the drug store figures a legalized reproach to uncontrolled or street drugs that at the same time argues for the necessity of a certain drug culture. (...) There is no culture without a drug culture, even if this is to be sublimated to pharmaceuticals."<sup>6</sup> The ambivalence that resides in the only seemingly controlled administering of psychotropic substances on the part of pharmacies for the purpose of satisfying uncontrolled desires is reflected both in the form and content of *Emma's Gift*. The sculpture inverts the power relationship between the sexes, literally placing the woman on top. In addition, the two figures interact through the "fluid" as she bends over him to administer the kiss of the domina and give him the poison that he created himself, which is simultaneously pouring forth from his mouth. The title of the work (which combines the

---

<sup>6</sup> Cf. Avital Ronell, *Crackwars*, *ibid.*, p. 120ff. This presence of the drugstore logically extends to the present publication in that the paper used – unusually white, thin, opaque printing paper – corresponds to the paper used in the pharmaceuticals industry for the production of package information leaflets.

English word “gift” with the German “Gift,” which means poison) also refers to this state of suspension between gifting and poisoning. Thus, *Emma’s Gift* – like the drugstore itself – “guarantees the preservation of a cadaverous presence while marking the place of its otherness to itself.”<sup>7</sup>

While it was previously a question of how the interaction in *Emma’s Gift* between Madame Bovary and Flaubert also describes a relationship in which things are literally turned upside-down – Emma as the dominant, penetrating one; Flaubert as the passive, receptive one – these circumstances are also carried over into Markowitsch’s photographic series *We Are Family*, a work based on illustrations from the book *Durchleuchtete Körper (Röntgenbilder)* [Transilluminated Bodies (X-rays)] by Dr. Karl Döhmman (Orell Füssli Verlag, Zurich/Leipzig 1931). The form and content of *We Are Family* bear references to earlier series using transillumination, such as *Nach der Natur* (After Nature, 1991–1998) and *On Travel* (2004) in that the work also entails the transillumination of a page in a book such that the illustrations on the front and reverse sides of the page merge into a single image which is then converted in a photo-technical procedure – in the case of *We Are Family*, for instance, into a classic black and white photograph on baryta paper protected by a layer of polished wax. The series adds something new to Markowitsch’s body of work using transillumination, as it entails the transillumination of transilluminations: Markowitsch addresses the fact that the X-ray is itself a method of transillumination, to the extent that X-rays are absorbed to varying degrees by bodily

---

<sup>7</sup> Cf. Avital Ronell, *Crackwars*. *ibid.*, p. 122.

tissue of varying density. Thus, X-rays provide images of the insides of human, animal, and plant bodies that in *We Are Family* blend together to form new syntheses. One key motif of the series is the superimposition of a praying mantis and a seahorse — an image connected in a special way to the “Bovary Complex.” Both animals feature unusual aspects in their “relationships” between the sexes: in certain species of seahorses, which belong to the fish family, the males become pregnant instead of the females: the female injects the male with her eggs in an incubation pouch in the belly, where they are then fertilized by the male sperm and grow until birth. Just as bizarre is the reproductive behavior of the praying mantis, with the female ingesting the male before, during, and after the coital act. The title of the series *We Are Family* is also a commentary on the scientific postulation of a common source of all life in transient matter and consoles us, despite our differences, with the smallest common denominator: the state of being transilluminated. In the context of Markowitsch’s works revolving around Flaubert’s novel, the motif of the praying mantis and the seahorse creates a flashback to an interpretation of *Emma’s Gift* in which Madame is once again seen not merely as a victim, but also as someone offering sacrifice. In a recent article, Barbara Vinken refers to Flaubert’s contemporary and travel companion Maxime Du Champ’s telling pronunciation of the “o” in “Bovary” such that the root “bovis” becomes clear; and with it a reference to the archetypal sacrificial animal. For while Emma pines for love, which “bleeds her like a slaughtered cow,” at the same time, this sacrifice purifies nothing, but rather “promotes everyone’s basest instincts: lust, craving for recognition, for power, for profit. In this classical

tragedy under heightened, that is to say modern conditions, things do not culminate in catharsis in the novel. Society is and remains blinded by private interests. And the victims' atoning, purifying blood also hardly flows: they merely emit the black fluid of corruption, which stains rather than cleanses.<sup>78</sup> Finally, the source of all these subtexts, such as the quote cited here and my own remarks but above all else *Madame Bovary* itself spring from that black fluid that pulsates from Flaubert's inkwell.

*Kathrin Becker*

---

<sup>78</sup> Cf. Barbara Vinken, «Bengalische Beleuchtung. Flauberts Moderne – Madame Bovary, Tragödie ohne Katharsis, legt die Sündenbockmentalität der Gesellschaft offen», in: *Neue Zürcher Zeitung*, No. 90, 4/16/2011, p. 71.





# La circulation des substances

Monsieur Homais, le pharmacien du «Tableau des mœurs de Province» peint par Gustave Flaubert dans *Madame Bovary*, est un personnage ambivalent, synthèse d'un «être grotesque» et de «l'opinion publique»<sup>1</sup>; par lequel Flaubert introduit l'idée de monopolisation de l'alcool pour la première fois dans l'histoire de la littérature. Devant sa pharmacie, en compagnie de Monsieur et Madame Bovary, Homais observe un cocher conduisant en état d'ivresse et se lance aussitôt dans une violente diatribe contre l'alcool: «En vérité, dit l'apothicaire, on devrait bien sévir contre l'ivresse! Je voudrais que l'on inscrivit, hebdomadairement, à la porte de la mairie, sur un tableau ad hoc, les noms de tous ceux qui, durant la semaine, se seraient intoxiqués avec des alcools. D'ailleurs, sous le rapport de la statistique, on aurait là comme des annales patentes qu'on irait au besoin ... Mais excusez.»<sup>2</sup>. Implicitement, Homais annonce ici le futur contrôle des ventes d'alcool par les «drugstores» des pharmaciens<sup>3</sup>; et au-delà, la réalisation, à partir de cet instant, du destin funeste de Madame Bovary qui se procure chez lui ses médicaments. C'est aussi cette

<sup>1</sup> Cf. Ulrich Schulz Buschhaus, «Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers», in: id., *Das Aufsatzwerk. Digitalisierte Gesamtausgabe*, <http://gams.uni-graz.at/usb>, p. 23 et suiv.

<sup>2</sup> Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 221.

<sup>3</sup> Cf. Avital Ronell, *Addict: fixions et narcotertes*, Bayard Éditions / Centurion, 2009.



citation qui devient le thème central de la vidéo de Rémy Markowitsch: *Homais* (2004). Sur un écran plat dressé à la verticale, apparaît un être étrange, la tête faite de franges de raphia en plastique blanc, portant des lunettes de soleil et un bonnet à pointe rouge, qui se détache sur un grand ciel bleu, tel un mirage, un masque d'épouvante moderne en Ray-Ban, mi-chevalier du Ku-Klux-Klan mi-caricature. La citation de Flaubert (traduite dans différentes langues européennes selon le lieu d'exposition) transporte Homais, pour toujours, dans la boucle sans fin d'une stratégie fatale. De plus, la voix se superpose à des fonds sonores composés de bruits de diligence tirés des adaptations cinématographiques de *Madame Bovary*, qui évoquent de leur côté l'amoralité de Madame — stimulant ainsi l'imagination bourgeoise. La diligence dans laquelle Emma Bovary se laisse conduire avec son amant, sans but, dans la poussière des paysages de la province, fait figure d'objet obscène de l'abandon de soi.

Inspirée par l'ouvrage d'Avital Ronell, *Addict: fictions et narcotexte*, la vidéo *Homais* marque le point de départ de l'intérêt de Markowitsch pour les «substances» évoquées dans le roman de Flaubert: la «mauvaise» littérature avec laquelle on distrait de toutes parts Madame de son ennui, les vêtements de Monsieur Lheureux qui satisfont son désir d'élégance mondaine et aristocratique, et la poussent à l'endettement, permettant ainsi au marchand de s'emparer d'une grande partie des biens des Bovary, enfin les positions de Monsieur Homais, qui apaisent ses souffrances causées par le confinement de la société rurale. Avec pour toile de fond cette circulation des substances, Markowitsch se concentre d'une part sur l'encrier de l'écrivain et, extrait

d'autre part le liquide noir du roman écrit à l'encre noire de la main de Flaubert, qu'il agrandit démesurément, célébrité de l'auteur et du roman oblige sur un objet en résine époxy en trois dimensions. *Liquides noirs* (2011) est tiré du manuscrit du romancier et de l'Édition des manuscrits de *Madame Bovary* de Flaubert de l'Université de Rouen (<http://bovary.univ-rouen.fr/>), qui reproduit et transcrit l'écriture manuscrite de Flaubert avec les corrections de l'auteur, invitant ainsi à une analyse comparée des différentes versions de *Madame Bovary*.

Le liquide noir connaît une étrange métamorphose, voyageant à travers l'organisme bovarien pour réapparaître après l'absorption de l'arsenic sur les lèvres de Madame à l'agonie: «Puis ils se penchèrent pour lui mettre sa couronne. Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement de sa bouche.»<sup>4</sup> Les *liquides noirs* sont à la fois le signe de la relation fusionnelle entre l'auteur et sa créature («Madame Bovary c'est moi.») et l'élément de jonction entre les deux portraits de la sculpture de Markowitsch intitulée *Emma's Gift* (2011). Le liquide jaillit tel un flot qui se rétrécit, de la bouche du portrait de Flaubert, dont l'arrière de la tête repose sur un socle, vers la bouche d'Emma, dont le visage tourné vers Flaubert flotte au-dessus de lui. Si le visage de Flaubert est reproduit fidèlement, celui d'Emma Bovary emprunte ses traits à la chanteuse Emanuela Hutter, figure centrale du groupe *The Hillbilly Moon Explosion*. Markowitsch a rencontré Hutter, dont il avait déjà réalisé un portrait photographique il y a quelques années, au vernissage

---

<sup>4</sup> Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, op.cit., p. 426.

de l'exposition *Silence. Ausgewählte Werke aus der Sammlung* (Œuvres choisies de la collection, Musée d'art contemporain de Lucerne, 2009), qui présentait à nouveau le premier travail de Markowitsch concernant Gustave Flaubert: *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* (2003). Prenant conscience, en discutant, de leur fascination commune pour le personnage d'Emma Bovary ils ont eu l'idée de composer ensemble une chanson pour Madame (work in progress) et de donner à Emma l'apparence d'Emanuela. D'après Avital Ronell, si le roman se poursuit après la mort de Madame Bovary, c'est avant tout pour attirer l'attention du lecteur sur la pharmacie, «la même officine où Emma s'est procuré le poison du suicide», qui revient «in extremis pour occuper le devant de la scène. Le drugstore figure un reproche légalisé adressé aux drogues incontrôlées ou aux drogues de la rue, mais non sans plaider en même temps pour la nécessité d'une certaine culture de la drogue ... Il n'existe pas de culture sans culture de la drogue, quand bien même celle-ci devrait être sublimée pharmaceutiquement.»<sup>5</sup> L'ambivalence inhérente à la vente des substances psychotropes par les pharmacies, contrôlable uniquement en apparence et destinée à satisfaire des désirs incontrôlés, se reflète à la fois dans le contenu et dans la forme de *Emma's Gift*. La sculpture inverse les rapports de pouvoir entre les sexes, plaçant littéralement «the women on top». En outre, les deux personnages interagissent pour ainsi dire sur le «liquide», puisqu'elle se penche vers lui pour lui donner le «domina's kiss» en lui offrant le poison qu'il a lui-même créé et qui surgit en même temps de sa bouche. Le titre de l'œuvre qui joue sur les sens du terme Gift

---

<sup>5</sup> Cf. Avital Ronell, *Addict: fixions et narcotertes*, op.cit., p. 130 et suiv.

signifiant «don» en anglais et «poison» en allemand, souligne cet état d'incertitude, entre le don et l'empoisonnement. Ainsi, *Emma's Gift* garantit — comme la pharmacie elle-même — la «conservation d'une présence cadavérique en marquant à soi-même le lieu de son être-autre»<sup>6</sup>.

On a évoqué plus haut l'interaction dans *Emma's Gift*, entre Madame Bovary et Flaubert, qui illustre notamment l'inversion des rapports («inverser» se dit en allemand littéralement «poser sur la tête»), en présentant Emma en dominante-pénétrante et Flaubert en récepteur-passif. Ces relations se retrouvent jusque dans la série de photographies intitulée *We Are Family*, qui reposent sur des illustrations du livre *Durchleuchtete Körper (Röntgenbilder)* [Corps transilluminés (radiographies)] du Dr. Karl Döhmman (Orell Füssli Verlag, Zürich/Leipzig, 1931). Par son contenu et sa forme, *We Are Family* renvoie à des séries antérieures réalisées à partir de radiographies — telles *Nach der Natur* (D'après nature, 1991–1998) et *On Travel* (En voyage, 2004). Ce procédé consiste à éclairer la page d'un livre de telle sorte que les reproductions imprimées au recto et verso se confondent en créant par transparence une troisième image, elle-même reproduite par un procédé photographique. Dans le cas de *We Are Family*, il s'agit de tirages classiques en noir et blanc sur papier baryté, protégés par un vernis à base de cire. Cette série introduit cependant une nouveauté par rapport à l'ensemble des séries précédentes puisqu'il s'agit ici de radiographie de radiographies:

---

<sup>6</sup> Cf. Avital Ronell, *Addict: fixions et narcotextes*, op. cit., p. 132. Cette omniprésence de la pharmacie s'étend logiquement aussi à cet ouvrage, puisque le papier extrêmement fin, étrangement blanc et translucide sur lequel il est imprimé, correspond à celui qui est employé par l'industrie pharmaceutique pour imprimer les notices de médicaments.



Markowitsch profite ici du fait que l'image radiographique est en elle-même une technique de vue par transparence, dans la mesure où les tissus organiques de différentes densités absorbent différemment les rayons x. C'est ainsi que la radiographie fournit des reproductions de l'intérieur des corps humains, animaux ou végétaux, qui se mélangent en formant de nouvelles synthèses dans la série *We Are Family*. La radiographie d'une mante religieuse et d'un hippocampe constitue ici un motif central, qui entretient un lien particulier avec l'ensemble des œuvres se référant à *Madame Bovary*. En effet, ces deux animaux présentent des particularités quant à leur «rapports» entre les sexes. Chez certaines espèces d'hippocampes apparentés aux poissons, ce sont les mâles et non les femelles qui portent la progéniture, puisque ces dernières placent leurs œufs dans la poche intérieure du ventre du mâle, où ils seront ensuite fécondés par les semences mâles et se développeront jusqu'à la naissance. La reproduction des mantes religieuses n'est pas moins étrange : la femelle dévore petit à petit le mâle avant, pendant ou après l'accouplement. Le titre de la série *We Are Family* est aussi un commentaire sur la théorie scientifique selon laquelle tous les êtres vivants trouveraient leur origine commune dans une matière éphémère, suggérant pour notre réconfort que le plus petit dénominateur commun entre les êtres vivants, par-delà leurs différences, est de pouvoir être radiographiés. Au regard des œuvres de Markowitsch inspirées du roman de Flaubert, le motif de la mante religieuse et de l'hippocampe nous ramène à l'interprétation d'*Emma's Gift*, qui représente une fois de plus Emma non plus comme la victime mais comme le bourreau. Dans un article paru récemment, Barbara Vinken fait référence à Maxime Du Camp,



contemporain et compagnon de voyage de Flaubert, qui suggérait de prononcer le «O» de «Bovary», de telle sorte que la racine latine «bovis» et donc la référence à l'archétype de l'animal sacrificiel soient explicites. Car Emma se laisse certes dévorer par l'amour, qui la «saigne comme un animal de boucherie», pendant ce sacrifice ne purifie rien et réveille même ses instincts les plus bas: lubricité, orgueil, avidité du pouvoir et appât du gain. Dans cette tragédie antique qui se déroule dans un contexte plus grave, c'est-à-dire moderne, le roman ne mène à aucune catharsis. La société est et reste aveuglée par les intérêts individuels. Le sang expiatoire et purificateur des victimes coule peu: de leurs corps ne sort que le noir liquide de la corruption, qui ne purifie pas mais au contraire souille.»<sup>7</sup> Toutes les références convoquées ici, cette dernière citation tout comme mes réflexions, et en premier lieu *Madame Bovary* elle-même, prennent leur source dans le liquide noir qui sort de l'encrier de Flaubert.

*Kathrin Becker*

---

<sup>7</sup> Cf. Barbara Vinken, «Bengalische Beleuchtung. Flauberts Moderne – Madame Bovary, eine Tragödie ohne Katharsis, legt die Sündenbockmentalität der Gesellschaft offen», in: *Neue Zürcher Zeitung*, n°. 90, 16.04.2011, p. 71.

big winks

...

2

0

7

.



# *Flaubert's Frog,* oder: Crapaud, wer ist das?

## Realismus à la Flaubert, oder: Alles ist künstlich

Im Pavillon Flaubert<sup>1</sup>, Pilgerstätte für zahlreiche Bewunderer des großen französischen Romanciers, befindet sich, nebst anderen Memorabilia in einer Vitrine platziert, ein Tintenfass aus Bronze. Es handelt sich um ein nicht ganz herkömmliches Tintengefäß, hat es doch die Form einer Kröte – oder stellt es etwa einen Frosch<sup>2</sup> dar? Ein weitaufgerissenes bronzenes Amphibienmaul jedenfalls ist die Öffnung, in die Gustave Flaubert vermutlich zigtausend Mal seine Schreibfeder getaucht hat; es ist demnach das Gefäß, aus dem der Schriftsteller während fünf Jahren jene schwarze Tinte «*liquides noirs*»<sup>3</sup> schöpfte, mit welcher er den Roman *Madame Bovary* niederschrieb. Nun

<sup>1</sup> Der Pavillon Flaubert befindet sich in Croisset, unweit des heute nicht mehr bestehenden Wohnhauses, in dem Gustave Flaubert (1821–1880) seit 1844 lebte. Der Pavillon hat jedoch entgegen der heutigen Inszenierung dem Schriftsteller nie als Arbeitsort gedient. Siehe <http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/caroline/intimes.php>, aufgerufen am 1. Mai 2011.

<sup>2</sup> Flauberts «*encrier*» wird mitunter auch als «*grenouille*» (frz. Frosch) bezeichnet. Bereits die Gebrüder Goncourt, Zeitgenossen des Schriftstellers, identifizierten die Figur jedoch als «*crapaud*» (frz. Kröte). Siehe: Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, hrsg. Robert Ricatte, 3 Bände, Paris: Robert Laffont, 1989 (Eintragung vom 29. Oktober 1863).

<sup>3</sup> *liquides noirs* ist ja eben nicht einfach der frei erfundene Titel einer Arbeit von Rémy Markowitsch und der Ausstellung, zu deren Anlass die vorliegende Publikation erscheint. Die Formel ist Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* entnommen – der Sterbeszene, in welcher eindrücklich geschildert wird, wie das

handelt es sich bei besagtem Opus um einen Text, in dem auf mehreren Ebenen Bedeutungen und Konnotationen auszumachen sind, welche man ebenso mit der Kröte oder der mit ihr verwandten Unke in Verbindung bringt. Zunächst einmal ist die Kröte ein geläufiges Attribut des Teuflischen und quasi das Wappentier der Hexerei, während *Madame Bovary* nicht zuletzt davon erzählt, welche Wirkung primär unsichtbare, unfassbare und gleichsam dämonische Kräfte – die Bücher- und Liebes-Leidenschaft zumal – zu entfalten vermögen. Sodann ist in der Umgangssprache mit «Kröten» Geld gemeint, jenes Gut und Mittel, das die Protagonistin in Flauberts Roman so leichtsinnig ausgibt und dessen Mangel in Form von großen Schulden sie nebst ehebrecherischer Schuld schließlich zum bitteren Ende führt. Kröten müssen jedoch auch geschluckt werden, ebenso wie die ebenfalls sprichwörtlich gewordene bittere Pille, wenn man einen unangenehmen Schritt konsequenterweise machen muss (und Madame wird sich also umbringen und zwar nicht die Kröte, wohl aber das tödliche Arsen schlucken, dessen «*affreux goût d'encre*»<sup>4</sup> sie konstatiert, beziehungsweise den Flaubert notiert). Das kuriose Objekt auf Flauberts Schreibtisch ist auf jeden Fall in verschiedener Weise mit dessen berühmtestem und bis heute einflussreichstem Werk verbunden.

---

Arsen zunächst seine Wirkung tut und wie schließlich aus dem Mund der bereits toten Protagonistin ein schwarzes Rinnsal entweicht: «Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de *liquides noirs* sortit [...]», Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, Paris: Éditions Gallimard, 2001, S. 426. Kursivsetzung von der Verf. Dt. «Man musste den Kopf etwas anheben, und dabei quoll ein Schwall schwarzer Flüssigkeit aus ihrem Mund, als erbräche sie sich.» Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Sitten in der Provinz*, Zürich: Hoffmanns Verlag, 2001, S. 448.

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, a.a.O., S. 408. Dt. «schrecklicher(r) Tintengeschmack», Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Sitten in der Provinz*, a.a.O., S. 427. Kursivsetzungen von der Verf.



Zunächst mag man vielleicht erstaunt sein darüber, dass gerade dieser Schriftsteller, der als Entlarver des bildlichen Kitsches und des sprachlichen Klischees gilt, ein zoonormorph ausgestaltetes, zumindest für heutige Begriffe wenig geschmackvolles Arbeitsutensil sein eigen nennt. Mit Flauberts Biografie Vertraute, Leser von Julian Barnes' *Flaubert's Parrot*<sup>5</sup> sowie Kenner der Arbeiten von Rémy Markowitsch indes wissen, dass Tiere – vor allem sinnbildliche oder auch ausgestopfte – im Leben und Werk des Romaniers eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben.<sup>6</sup> Wie der Romanautor Barnes betont, lässt sich am Umgang Flauberts mit einem ausgestopften Papagei, welcher ihm als Inspiration für das (ent)sprechende Tier in der Erzählung *Un cœur simple* gedient haben soll, dessen Verständnis von Realismus und künstlerischer Wahrheit ablesen. Die Realität wird, um ästhetischen Kriterien zu genügen, im Bedarfsfall uminterpretiert. Welche Farbe der ursprüngliche Modell-Papagei gehabt hat, ist kaum von Bedeutung; dass es allem Anschein nach deren viele und verschiedenfarbige gab, allerdings sehr wohl. Diese Anverwandlungen des Gegebenen stellen keine eigentlichen Fälschungen dar, sondern künstlerische Wirklichkeiten, die womöglich «wahrer» sind als das wissenschaftlich ermittelbare, historische Faktum. Das krötengestaltige Tintenfass braucht also, vor diesem Hintergrund, nicht primär Beweisstück für

<sup>5</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London: Ed. Jonathan Cape, 1984, auf Deutsch erschienen als *Flauberts Papagei*, Zürich: Hoffmanns Verlag, 1987.

<sup>6</sup> Flaubert nannte sich, so man denn Julian Barnes Glauben schenken will («Gustave imagined he was a wild beast – he loved to think of himself as a polar bear, distant, savage and solitary. I went along with this, I even called him a wild buffalo of the American prairie; but perhaps he was really just a parrot.» Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, a.a.O., S. 151), «Bär», er besaß – gemäß Barnes verschiedene – ausgestopfte Papageien; das Exemplar, das sich im Hotel-Dieu in Rouen befindet, soll Loulou, dem Papagei Felicités in *Un cœur simple* als Modell gedient haben.



einen Hang Flauberts zum Kitsch oder zu auffälligem Zierat zu sein; sowieso lässt ja die Form und vor allem Größe der Bronze an einen Abguss denken, was das Objekt in die Nähe des Makaberen rückt. Vor allem aber eben kann der auffällige Gegenstand mitsamt seinen vielfältigen und teilweise doch reichlich abgründigen Assoziationen nicht genug beachtet werden – als Utensil nämlich eines Schriftstellers, der als ironisch-distanzierter Schilderer einer «geschriebenen Wirklichkeit»<sup>7</sup> für eine ganz eigene und seinerzeit neue (Aus)prägung des schwierigen und oft wenig eindeutigen Begriffs des Realismus verantwortlich zeichnet.

### Ausfluss und Einfluss: Rémy Markowitschs «Bovary-Komplex»<sup>8</sup>

Muss den für Erscheinungsformen von Ambivalenz wohl in höchstem Grade empfängliche Flaubert nicht der Gedanke entzückt haben, dass das Eintauchen seines Schreibgeräts in den Krötenschlund eine nicht nur dankbar-demütige, empfangende Geste, sondern auch eine brutale Handlung vorstellte, beziehungsweise imitierte?<sup>9</sup> Für Rémy Markowitsch jedenfalls, dessen «Flaubert-Komplex»

---

<sup>7</sup> Gustave Flaubert, *Briefe*, hrsg. Helmut Scheffel, Zürich: Diogenes, 1977, S. 68. «J'aurais fait du réel écrit, ce qui est rare.» schreibt er am 7. Juli 1853 an Louise Colet. Gustave Flaubert, *Correspondance II, 1851–1858*, hrsg. Jean Bruneau, Paris: Gallimard, 1980, S. 376.

<sup>8</sup> Ich zitiere hier Kathrin Becker aus vorliegender Publikation.

<sup>9</sup> Zur Verdeutlichung dieses Aspekts sei hier nur auf die berühmte Aussage Flauberts, «Madame Bovary, c'est moi» verwiesen, welche exemplarisch vorführt, wie der Schriftsteller sich nicht nur als Urheber seines Werks, sondern gleichfalls als von diesem «infiziert» versteht. Siehe dazu u.a. Yvan Leclerc, «Bouvard und Pécuchet oder: die Bibliothek als ‚roman de la médecine‘», in: Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy*, hrsg. Andreas Baur, Luzern: Edizioni Periferia, 2002, S. 119–162, hier insbesondere S. 135. Siehe dazu auch die Ausführungen Kathrin Beckers in vorliegender Publikation.

im vergangenen Jahrzehnt beträchtlich angewachsen ist,<sup>10</sup> war das amphibienförmige Tintenfass offenbar ein höchst reizvolles Objekt. Die in Bronze nachgebildete Kröte – weil es schöner tönt als *Flaubert's Frog* betitelt<sup>11</sup> – ist in der Ausführung von Markowitsch allerdings mit bisher nicht bekannten Anlagen ausgestattet. Auf hoher Sockelstele sitzend und im riesigen Ausstellungsraum fast schon lächerlich verloren wirkend, speit das knapp faustgroße Tier-Gefäß in unregelmäßigen Abständen und nach verschiedenen Richtungen hin schwarze Tinte aus; diese trifft auf einen hochformatigen Papierbogen, so dass also im Verlauf eines Ausstellungstages jeweils ein *action painting*, oder besser: *action drawing* entsteht. Flauberts Arbeitsgerät wird in der von Rémy Markowitsch verantworteten Nachbildung «autorisiert» und in gewissem Sinne mobilisiert. Schreibfeder und Autorenhand sind unsichtbar<sup>12</sup> – folglich gelingt der Bronzekröte der unmittelbare bildnerische Coup.

Der automatische (eigentlich: digital programmierte) Auswurf, diese *écriture* oder vielmehr *peinture automatique*, ist aber wiederum in mannigfaltiger Weise mit Flaubert und mit dessen eingangs erwähntem Hauptwerk verbunden. Man denke nur an den «Schwall schwarzer Flüssigkeit»<sup>13</sup> aus Madame Bovarys Mund oder an die diversen das Motiv

---

<sup>10</sup> Erwähnt seien hier das Grossprojekt *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* von 2002, die *Loulou*-Fotoarbeiten von 2001, sowie die Videoarbeit *Homais* aus dem Jahre 2004.

<sup>11</sup> Es geht Rémy Markowitsch beim Falschbetiteln nicht zuletzt um die Referenz auf den von Julian Barnes aufgefächerten Themenkomplex. Siehe dazu die Ausführungen weiter oben.

<sup>12</sup> Siehe das entsprechende Flaubert-Zitat aus den Briefen an Louise Colet. Er schreibt am 9. Dezember 1852, dass der Autor unsichtbar bleiben muss wie ein Schöpfergott (Gustave Flaubert, *Briefe*, a.a.O., S. 61–62): «L'auteur, dans son œuvre, doit-être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.» Gustave Flaubert, *Correspondance II*, a.a.O., S. 204.

<sup>13</sup> Siehe Fußnote 3.

des Sich-Gehenlassens und des Kontrollverlusts umspielenden Episoden des Romans. Nebst dem leichtfertigen Geldausgeben, das schliesslich zu einem Auftritt der Pfänder im Haus der Bovarys führt, sind das anscheinend ziellose Herumkutschieren der Protagonistin und der mehrfache Ehebruch diese «Fahrlässigkeiten», die ja nicht zuletzt auch mit der sexuellen Konnotation der Tinte «ejakulierenden» Kröte in Verbindung stehen. Es gibt jedoch – und das ist gewiss mit ein Grund, weshalb Rémy Markowitsch sich des Tintenfass-Kröten-Objekts angenommen und in dieser Weise umfunktioniert hat – noch sehr viel fernerliegende, aber deshalb nicht weniger sich aufdrängende Assoziationen: Erwähnenswert ist besonders das sogenannte Flobert-Gewehr; angesichts dessen homophoner Verwandtschaft mit dem Autor sich die hier entwickelte Gedankenkette von literarischem oder bildnerischem Wurf über sexuelle Konnotationen bis hin zum den Tod anzeigenden Auswurf beträchtlich weitertreiben lässt.

Um Auswürfe und (Ent-)Äußerungen geht es also hier, im Grunde aber ebensosehr um Einflüsse. Es ist nicht nur die Faszination Rémy Markowitschs für das Medium Buch und dessen materielle Qualitäten, die er namentlich mit seinen «Durchleuchtungen» in Fotoserien mit Titeln wie *Nach der Natur* (1991–1998), *On Travel* (1998–2004) oder *Tristes Tropiques* (2004) thematisiert. Der ganze «Flaubert-Komplex» dreht sich auch in hohem Maße um den Leitgedanken der im weitesten Sinne halluzinierenden Wirkung eines dafür notorischen literarischen Stoffes.<sup>14</sup> Da ist es dann mehr als bloß ein kleiner amüsanter Zufall, dass in Rémy Marko-

---

<sup>14</sup> Siehe dazu Kathrin Beckers Ausführungen in vorliegender Publikation.

witschs neuester Arbeit zum Thema eine Kröten-Nachbildung die Hauptrolle in Form einer (Zimmer-)Brunnenplastik spielt. Immerhin haben Kröten bekannterweise die Fähigkeit, sich gegenüber natürlichen Feinden zur Wehr zu setzen, indem sie aus Hautdrüsen Gifte absondern.

**Faire faire quelque chose, oder:  
Eine Art Autor-Funktion<sup>15</sup>**

In der französischen Sprache existiert die schöne Wendung «faire faire quelque chose» – etwas zu machen veranlassen – ein Ausdruck, in dem das Subjekt als ein merkwürdig zwischen Aktivität und Passivität verharrendes, delegierendes erscheint. Der Künstler Rémy Markowitsch lässt in der Ausstellung mit dem Titel *liquides noirs* eine dem Flaubert'schen Objekt nachgebildete Bronzekröte für den Zeitraum von sechs Wochen zum Zeichner, zum Maler, oder, um es allgemeiner zu sagen, zum Bildproduzenten werden. Das Tagwerk der Kröte bleibt sichtbar als Tintenspuren, -kleckse und -würfe auf einem hochformatigen grossen Papierbogen, der an jedem Ausstellungstag ein neuer sein wird. Ist also Crapaud, die französische Kröte, Flauberts Tintenfass-in-Krötenform-als-Nachguss der Künstler, der Schöpfer oder Autor des resultierenden Werks? Immerhin ist er ja der eigentliche Akteur, oder eher: das Akteur-Sujet von Rémy Markowitschs Ausstellung. Und es ist der Titel *Chapeau Crapaud!*, unter dem nach Ende der regulären Ausstellung die «Vernissage» des

---

<sup>15</sup> Zum ganzen Komplex dieses Themas, das in diesem Rahmen nicht einmal andeutungsweise eingeführt werden kann, siehe Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, S. 7–31. Frz. Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), in: ders., *Dits et écrits 1954–1988*, Band 1 (1954–1969), Paris: Gallimard, 1994, S. 789–821.

gesamten graphischen Krötenwerks ausgerichtet wird. Was bedeutet die Aufhebung der vermeintlich eindeutigen Funktionen «Autor/Künstler» und «Werk/Sujet» für die Dauer von sechs Wochen? Ist es schließlich doch einfach ein Spiel, dessen Regeln der organisierende Künstler bestimmt? Ein im Zusammenhang mit Flaubert reichlich bedeutsamer Rollentausch<sup>16</sup> ist es allemal – obwohl: Am Ende wird es trotz allem Rémy Markowitsch sein, der die Blätter, diese künstlerischen Würfe *Crapauds*, signiert, dem Signum der tintenspeienden Geschöpfs etwas hinzufügt, das dessen Autorschaft in Frage stellt und die Verhältnisse klärt. So wie *Madame Bovary* ungeachtet wesentlicher Anteile wahrheitsgetreuer Gegebenheiten eine fiktive Geschichte bleibt, ist auch *Crapaud*, vor dessen Werk ein Künstler den Hut zieht, ein fiktiver Künstler.<sup>17</sup> Es sei denn, Rémy Markowitsch überraschte uns mit dem Bekenntnis «*Crapaud, c'est moi*»...

*Isabel Fluri*

---

<sup>16</sup> Siehe dazu Kathrin Beckers Ausführungen in vorliegender Publikation.

<sup>17</sup> Flaubert schreibt am 18. März 1857 an Mlle Leroyer de Chantepie: «*Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée.*» Gustave Flaubert, *Correspondance II*, a.a.O., S. 691. Dt. «*Madame Bovary enthält nichts Wahres, es ist eine vollkommen erfundene Geschichte.*» Gustave Flaubert, *Briefe*, a.a.O., S. 366.



# *Flaubert's Frog,* or: Crapaud, who's that?

## Realism à la Flaubert, or: Everything is Artificial

Among other memorabilia in the Flaubert Pavilion<sup>1</sup>, a pilgrimage site for countless admirers of the great French novelist, is a bronze inkwell in a glass case. It's not an ordinary inkwell, but one shaped like a toad – or might it be a frog, perhaps?<sup>2</sup> In any case, the gaping amphibian mouth of bronze is the opening Gustave Flaubert presumably dipped his quill into thousands of times; for five years, it was the receptacle from which the writer drew the black ink – the “*liquides noirs*”<sup>3</sup> – he used to write the novel *Madame Bovary*, a text containing multiple levels of meaning and connotations that can be linked to the toad. First

---

<sup>1</sup> The Flaubert Pavilion is located in Croisset, not far from the house, no longer extant, in which Gustave Flaubert (1821–1880) lived since 1844. In spite of the way it is presented today, however, the pavilion never served the writer as a workplace. See <http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/caroline/intimes.php>, consulted on May 1, 2011.

<sup>2</sup> Flaubert's “*encrier*” is also termed “*grenouille*” (French for frog). The Goncourt brothers, however, contemporaries of the author, already identified the figure as “*crapaud*” (French for toad). Cf. Edmond and Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, ed. by Robert Ricatte, 3 volumes, Paris: Robert Laffont, 1989 (entry from October 29, 1863).

<sup>3</sup> *liquides noirs* is not simply the freely invented title of a work by Rémy Markowitsch and the exhibition on whose occasion the present publication appears. The expression has been borrowed from the death scene of Gustave Flaubert's novel *Madame Bovary*, which vividly depicts first the arsenic's poisonous effects and finally how a small trickle of black fluid escapes from the mouth of the already dead protagonist: “Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de *liquides noirs*





of all, the toad, essentially witchcraft's heraldic animal, is commonly associated with the devil, while *Madame Bovary* examines the effects that largely invisible, intangible, practically demonic forces — particularly the passion for love and books — are capable of unleashing. Secondly, the colloquial German term “Kröten” (toads) refers to money, the means and goods that Flaubert's protagonist squanders so thoughtlessly and the depletion of which — in the form of the huge debt she incurs along with the guilt of adultery — ultimately leads to her bitter end. As in the German saying, however, when one is forced to take an unpleasant step, a toad must be swallowed along with the equally proverbial bitter pill (and so Madame will kill herself, swallowing not the toad but the deadly arsenic whose “affreux goût d'encre”<sup>4</sup> she, and hence Flaubert, confirms). In any case, the curious object on Flaubert's desk is connected in various ways with his most famous and to this day most influential work.

One might initially be surprised that this writer in particular, who was prized for his power to expose visual kitsch and linguistic cliché, would own a zoomorphic working utensil that is, at least by today's standards, somewhat less than tasteful. As readers of Julian Barnes' *Flaubert's Parrot*<sup>5</sup> and those familiar with Flaubert's biography and Rémy Markowitsch's work know, however, animals — especially

---

sortit (...).” Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 426. Italics by the author. English: “They had to lift her head a little, and when they did so a flood of black liquid came from her mouth as though she were vomiting.” Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, trans. by Lowell Bair, New York: Bantam Books, 1959, p. 287.

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, *ibid.*, p. 408. English: “terrible taste of ink.” Gustave Flaubert, *Madame Bovary*; *ibid.*, p. 273. Italics by the author.

<sup>5</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London: Ed. Jonathan Cape, 1984.

symbolic or stuffed — have played a key role in the novelist's life and work.<sup>6</sup> Barnes claims that Flaubert's understanding of realism and artistic truth can be gleaned from his dealings with a stuffed parrot that is said to have served as inspiration for the (talking) bird in the story *Un cœur simple*. When necessary, reality must be reinterpreted in order to live up to aesthetic criteria; while it hardly matters what color the original parrot had, the fact that there were evidently many of them of varying colors, however, does. These adaptations of the given do not constitute actual falsifications, but rather artistic realities that are perhaps “truer” than the scientifically verifiable historical fact. And so, against this background, the toad-shaped inkwell need not primarily serve as proof of Flaubert's weakness for kitsch or peculiar decoration; as it is, the form and especially the size of the bronze piece suggest a cast, which situates the object in the vicinity of the macabre. First and foremost, however, the primary significance of this unusual object with manifold associations, some of them quite abysmal, was as the working utensil of a writer who — as the ironic and distanced portrayer of a “written reality”<sup>7</sup> — was responsible for an entirely unique and, for his time, new form of realism, a difficult and often ambiguous concept.

---

<sup>6</sup> If one is to believe Julian Barnes (“Gustave imagined he was a wild beast — he loved to think of himself as a polar bear, distant, savage and solitary. I went along with this, I even called him a wild buffalo of the American prairie; but perhaps he was really just a parrot.” Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *ibid.*, p. 151), Flaubert called himself “bear.” He possessed stuffed parrots, according to Barnes various different ones; the one in the Hotel Dieu in Rouen is thought to have served as a model for Loulou, Felicité's parrot in *Un cœur simple*.

<sup>7</sup> “J'aurais fait du réel écrit, ce qui est rare.” Written July 7, 1853 to Louise Colet. Gustave Flaubert, *Correspondance II, 1851–1858*, ed. by Jean Bruneau, Paris: Gallimard, 1980, p. 376.

## Discharge and Influence<sup>8</sup>: Rémy Markowitsch's "Bovary Complex"<sup>9</sup>

How Flaubert, who was obviously highly receptive to the manifestations of ambivalence, must have delighted in the thought that dipping his writing tool into the toad's mouth was not only a grateful, humble, and receptive gesture, but also introduced or imitated a brutal act.<sup>10</sup> In any case, the amphibian-shaped inkwell is evidently an extremely fascinating object for Rémy Markowitsch, whose "Flaubert Complex"<sup>11</sup> has grown considerably over the past decade. In Markowitsch's version, however, the bronze toad—titled *Flaubert's Frog* because it sounds better<sup>12</sup>—is equipped with unknown abilities. Sitting atop a high stele and appearing lost to an almost ridiculous degree in the huge exhibition space, the roughly fist-sized animal receptacle spits out black ink at irregular intervals and in various different directions, with the ink landing on vertical-format sheets of paper such that an *action painting*, or more precisely *action drawing* accrues over the course of an exhibition day. In Rémy Markowitsch's depiction, Flaubert's writing utensil becomes "authorized" and in a certain sense

---

<sup>8</sup> In the German language "Ausfluss" and "Einfluss" (discharge and influence) are etymologically related words that in this context frame a parallel around the word "Fluss" (flow or flux).

<sup>9</sup> To quote Kathrin Becker in this publication.

<sup>10</sup> To clarify this aspect, the reader is reminded of Flaubert's famous statement "Madame Bovary, c'est moi," which demonstrates exemplarily that the writer not only regarded himself as the author of his work, but also saw himself as being "infected" by it. Cf. among others: Yvan Leclerc, "Bouvard and Pécuchet or the library read as a 'novel of medicine'" in: Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy*, ed. by Andreas Baur, Luzern: Edizioni Periferia, 2002, pp. 163–197, particularly p. 167. Cf. also Kathrin Becker's remarks in this publication.

<sup>11</sup> Particularly worthy of mention are the major project *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* from 2002, the series of photograph works *Loulou* from 2001, and the video works *Homais* from 2004.

<sup>12</sup> Rémy Markowitsch's false title also frames a reference to the group of themes Julian Barnes introduces. See comments above.

mobilized. The quill and the author's hand remain invisible<sup>13</sup> and as a consequence, the bronze toad pulls off a direct visual coup.

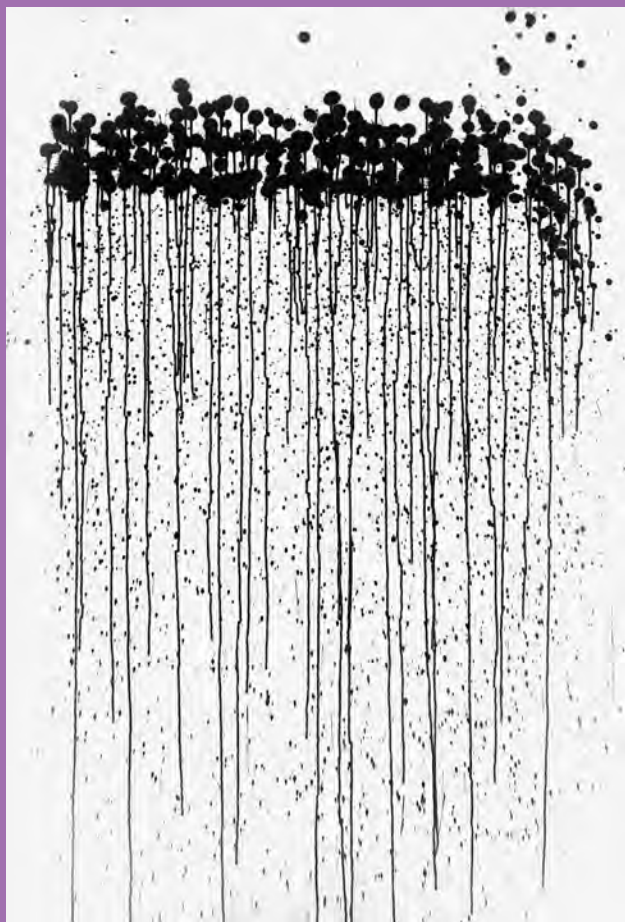
The automatic (in truth: digitally programmed) expectoration, this *écriture* or more precisely *peinture automatique*, however, is connected in many ways to Flaubert and to his abovementioned main work. One need only think of the “flood of black liquid”<sup>14</sup> from Madame Bovary's mouth or the various different episodes in the novel that play on the motif of losing control, of letting oneself go. Along with Emma's careless expenditure of money, which finally results in the creditors' visit to the Bovary home, the protagonist's seemingly aimless carriage ride and her repeated acts of adultery are instances of recklessness that provide a context for the sexual connotations of the ink-“ejaculating” toad. There are, however—and this is certainly another one of the reasons why Rémy Markowitsch has adopted the inkwell toad object and reinterpreted it in this manner—many more associations that are perhaps further fetched but no less relevant: particularly worthy of mention is the so-called Flobert gun, whose homophonic kinship to the author's name continues the ongoing chain of literary and visual analogies through the sexual connotations and on to the expecorate that signifies death.

And so we are dealing with ejections and renunciations here, but also, fundamentally, with influences. In the

---

<sup>13</sup> Cf. the Flaubert quote from his letters to Louise Colet, in which he writes that the author must remain as invisible as a god of creation: “L'auteur, dans son œuvre, doit-être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.” (December 9, 1852) In: Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *ibid.*, p. 204.

<sup>14</sup> Cf. footnote 3.



“transilluminations” of his photographic series bearing titles like *Nach der Natur* (After Nature, 1991–1998), *On Travel* (1998–2004), and *Tristes Tropiques* (The Sad Tropics, i.e. A World on the Wane, 2004), it’s not only Rémy Markowitsch’s fascination with the medium of the book and its material qualities that he addresses; to a large degree, the entire “Flaubert Complex” explores the basic phenomenon of the hallucinatory effects of a literary work that is notorious for precisely that.<sup>15</sup> And so the fact that, in Rémy Markowitsch’s latest work on the theme, an image of a toad plays the main role in the form of an indoor fountain sculpture is more than incidental or amusing; as we know, toads have the ability to defend themselves against enemies by secreting poison from glands in their skin.

**Faire faire quelque chose, or:  
A kind of author function<sup>16</sup>**

There is a beautiful turn of phrase in the French language “faire faire quelque chose,” or to induce something to be made—an expression in which the subject appears to delegate, to hover oddly between activity and passivity. In the exhibition titled *liquides noirs*, Rémy Markowitsch allows a bronze toad modeled after Flaubert’s object to become a draftsman or painter—or, to phrase it in more gen-

---

<sup>15</sup> Cf. Kathrin Becker’s remarks in this publication.

<sup>16</sup> On the larger complex of this theme, which cannot be approached here in even a marginal way, cf. Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) in: Michel Foucault, *Dits et écrits 1954–1988*, Vol. 1 (1954–1969), Paris: Gallimard, 1994, pp. 789–821. “What is an Author?” in: Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Cornell University Press, Ithaca, 1977.

eral terms, a producer of images – for a period of six weeks. The toad’s daily efforts remain visible as traces, splatters, and drips of ink on large-scale, vertical-format sheets of paper that turn out differently on every exhibition day. So, is Crapaud, the French toad and cast of Flaubert’s toad-shaped inkwell, the artist, creator, or author of the resulting work? In any case, it’s the true actor, or rather actor-subject, of Rémy Markowitsch’s exhibition, while the title *Chapeau Crapaud!* refers to the “opening” of the toad’s collected graphic work following the end of the actual exhibition. What does it mean to suspend the otherwise unequivocal functions of “author/artist” and “work/subject” for the duration of six weeks? Is it, in the end, simply a game whose rules are determined by the organizing artist? In any case, it becomes a profoundly meaningful exchange of roles<sup>17</sup> in the context of Flaubert’s work – although in the end, despite everything, it will be Rémy Markowitsch who will sign these sheets of paper, these artistic remnants of Crapaud’s, who will add something to the ink-spewing creature’s signature that calls its authorship into question and clarifies the situation. Just as *Madame Bovary* remains a work of fiction regardless of significant sections that are true to life, Crapaud, before whose work the artist tips his hat, remains a fictive artist<sup>18</sup> – unless Rémy Markowitsch surprises us with the confession “Crapaud, c’est moi” ...

*Isabel Fluri*

---

<sup>17</sup> Cf. Kathrin Becker’s remarks in this publication.

<sup>18</sup> Flaubert writes to Mlle Leroyer de Chantepie on March 18, 1857: “*Madame Bovary* n’a rien de vrai. C’est une histoire *totalelement inventée*.” Gustave Flaubert, Correspondance II, *ibid.*, p. 691. English: “*Madame Bovary* contains nothing true, it is a *completely invented* story.”





# *Flaubert's Frog* ou Crapaud, qui est-ce?

## Réalisme à la Flaubert ou tout est artificiel

Au Pavillon Flaubert<sup>1</sup>, lieu de pèlerinage pour de nombreux admirateurs du grand romancier français, on peut voir un encrier en bronze placé dans une vitrine à côté d'autres objets de collection. Cet encrier peu commun a en fait la forme d'un crapaud – à moins que ce ne soit celle d'une grenouille<sup>2</sup>? En tous cas, l'ouverture dans laquelle Gustave Flaubert a probablement trempé sa plume des milliers de fois est une bouche d'amphibien en bronze, largement ouverte; par conséquent, l'écrivain y a puisé pendant cinq années l'encre noire «*liquides noirs*»<sup>3</sup>, avec la-

<sup>1</sup> Le Pavillon Flaubert se trouve à Croisset, non loin de l'ancienne maison de famille aujourd'hui détruite, dans laquelle Gustave Flaubert (1821–1880) a vécu à partir de 1844. Contrairement à son aménagement actuel, le Pavillon n'a jamais servi de lieu de travail à l'écrivain. Cf. <http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/caroline/intimes.php>, consultée le 1. Mai 2011.

<sup>2</sup> L'encrier de Flaubert est parfois appelé «grenouille». Toutefois, les frères Goncourt, contemporains de l'écrivain, avaient déjà identifié l'animal à un crapaud. Cf.: Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, dir. Robert Ricatte, 3 vol., Paris: Robert Laffont, 1989 (Note du 29. octobre 1863).

<sup>3</sup> *liquides noirs* n'est pas simplement le titre inventé par Rémy Markowitch pour désigner une de ses œuvres et celui de l'exposition à l'occasion de laquelle est publié ce catalogue. La formule est tirée du roman de Flaubert *Madame Bovary* (plus précisément) de la scène d'agonie qui décrit de façon saisissante, comment l'arsenic produit d'abord ses effets puis comment un filet noir s'écoule des lèvres de la mourante: «Il fallut soulever un peu la tête, et alors un flot de *liquides noirs* sortit [...]», Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 426. Mis en italique par l'auteur.

quelle il a écrit le roman *Madame Bovary*. Il s'agit à présent de repérer dans cette œuvre les différents niveaux de signification et de connotations du texte, que l'on peut mettre en rapport aussi bien avec le crapaud qu'avec sa parente la rainette. Le crapaud est en premier lieu l'attribut familier du diabolique et en quelque sorte l'animal héraldique de la sorcellerie, tandis que *Madame Bovary* traite surtout des effets que peuvent déployer les forces invisibles, insaisissables et pour ainsi dire démoniaques — en particulier la passion des livres et de l'amour. Par ailleurs, «Kröten» (crapauds en allemand; picaillons) désigne dans le langage familier l'argent, les biens (matériels) que l'héroïne dépense de manière inconsidérée dans le roman de Flaubert, et dont le manque, qui prend la forme de lourdes dettes, se joint à la culpabilité de l'adultère pour la conduire finalement à sa perte. Toutefois, il nous faut également avaler des couleuvres (crapauds en allemand), ou bien la pilule amère, selon l'expression devenue elle aussi proverbiale, lorsque la logique nous pousse à faire quelque chose de désagréable (et Madame Bovary se suicidera en n'avalant certes pas un «crapaud», mais bien de l'arsenic mortel, dont elle constate, ou plutôt dont Flaubert note «l'affreux goût d'encre»<sup>4</sup>). Le curieux objet posé sur le secrétaire de Flaubert est en tous cas relié de diverses manières à son œuvre la plus connue et la plus féconde jusqu'à aujourd'hui.

On pourrait tout d'abord s'étonner de ce que cet écrivain, connu justement pour avoir dénoncé le kitsch dans l'art et les clichés dans la langue, ait été en possession d'un outil

---

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Mœurs de province*, op. cit., p. 408. Mis en italique par l'auteur.

de travail zoomorphe de si mauvais goût, du moins selon les critères actuels. Ceux qui connaissent la biographie de Flaubert, l'ouvrage de Julian Barnes *Flaubert's Parrot*<sup>5</sup> et les œuvres de Rémy Markowitsch savent toutefois que les animaux – surtout symboliques, mais aussi empaillés – ont joué un rôle non négligeable dans la vie et l'œuvre du romancier.<sup>6</sup> Comme le souligne le romancier Barnes, sa conception du réalisme et de la vérité artistique se déduit de la façon dont il s'est inspiré d'un perroquet empaillé pour l'animal cor-respondant de la nouvelle *Un cœur simple*. La réalité est réinterprétée si nécessaire pour satisfaire à des critères esthétiques. Il importe peu de savoir quelle était la véritable couleur du perroquet qui a servi de modèle; pourvu que, selon toute vraisemblance, il y ait eu beaucoup de couleurs différentes. Ces transformations du réel ne constituent pas de véritables falsifications mais plutôt des réalités artistiques qui sont peut-être plus «vraies» que le fait historique, scientifiquement établi. Il n'est donc pas nécessaire dans ce contexte que l'encrier en forme de crapaud soit la preuve irréfutable du penchant de Flaubert pour le kitsch ou pour la décoration bien visible; d'ailleurs la forme et surtout la taille du bronze font penser à un moulage, ce qui le rapproche plutôt du macabre. Mais surtout, on ne peut détacher son attention de l'objet qui ne passe pas inaperçu avec toutes les associations qu'il suggère, diverses et parfois très profondes – en tant qu'outil

<sup>5</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londres: Ed. Jonathan Cape, 1984, paru en français sous le titre *Le Perroquet de Flaubert*, Paris: Stock, 1986.

<sup>6</sup> Flaubert se qualifiait d'«ours», si l'on en croit Julian Barnes («Gustave imagined he was a wild beast – he loved to think of himself as a polar bear, distant, savage and solitary. I went along with this, I even called him a wild buffalo of the American prairie; but perhaps he was really just a parrot.» Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 151), il possédait selon Barnes divers perroquets empaillés; le spécimen qui se trouve à l'Hôtel-Dieu de Rouen semble servi de modèle à Loulou, le perroquet de Félicité dans la nouvelle *Un cœur simple*.

d'un écrivain, qui, pour avoir dépeint avec une ironie distanciée une «réalité écrite»<sup>7</sup> est responsable d'une expression tout à fait singulière et nouvelle pour son époque du concept, difficile et souvent peu clair, de réalisme.

### Écoulement et influence<sup>8</sup>: l'ensemble des œuvres de Rémy Markowitsch inspirées par Madame Bovary<sup>9</sup>

Flaubert, sensible au plus haut point aux manifestations de l'ambivalence, n'a-t-il pas été charmé par l'idée que le fait de tremper sa plume dans le gosier du crapaud, présentait ou mieux imitait non seulement un geste d'accueil humble et reconnaissant mais aussi une action brutale?<sup>10</sup> En tous cas, l'encrier en forme d'amphibien était manifestement un objet très séduisant pour Rémy Markowitsch, qui a considérablement étoffé au cours de la dernière décennie l'ensemble de ses œuvres inspirées par Flaubert<sup>11</sup>. La reproduction en bronze du crapaud, intitulée *Flaubert's Frog* pour des raisons d'euphonie<sup>12</sup> est dotée dans l'installa-

<sup>7</sup> Il écrit à Louise Colet: «J'aurais fait du réel écrit, ce qui est rare.» (7 juillet 1853). Gustave Flaubert, *Correspondance II, 1851–1858*, éd. par Jean Bruneau, Paris: Gallimard, 1980, p. 376.

<sup>8</sup> En allemand, «Ausfluss» et «Einfluss» (écoulement et influence) sont des mots étroitement liés de par sa racine (flux).

<sup>9</sup> Je cite ici Kathrin Becker, dont le texte accompagne la présente publication.

<sup>10</sup> Pour expliciter cet aspect, nous renvoyons simplement le lecteur à la célèbre expression de Flaubert, «Madame Bovary, c'est moi», qui démontre de manière exemplaire à quel point l'écrivain se percevait non seulement comme l'auteur de son œuvre, mais en même temps «contaminé» par elle. Voir à ce sujet Yvan Leclerc, «Bouvard et Pécuchet ou: la bibliothèque lue comme roman de la médecine», dans: Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy*, éd. par Andreas Baur, Lucerne: Edizioni Periferia, 2002, p. 83–117, en particulier la page 96. Voir aussi à ce propos les commentaires de Kathrin Becker dans la présente publication.

<sup>11</sup> Citons ici le vaste projet *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet* de 2002, la série de photographies *Loulou* de 2001, ainsi que la vidéo *Homais* de 2004.

<sup>12</sup> En donnant ce faux titre, Rémy Markowitsch fait surtout référence à l'ensemble des thèmes esquissés par Julian Barnes. Voir les explications données plus haut.

tion de Markowitsch d'un dispositif jusqu'alors inconnu. Posé sur un grand socle et semblant presque ridiculement perdu dans l'immense espace d'exposition, l'encrier-animal, pas tout à fait gros comme le poing, crache de l'encre noire à intervalles irréguliers dans différentes directions ; cette encre atteint une feuille de papier placée à la verticale, de telle sorte qu'une *action painting*, ou mieux une *action drawing* s'accomplit chaque jour de l'exposition. Dans la reproduction qu'en fait Markowitsch, l'outil de travail de Flaubert a procuration et dans un certain sens est «mobilisé». La plume et la main de l'auteur sont invisibles<sup>13</sup> ainsi le crapaud en bronze réussit immédiatement le coup, soit le geste créateur.

Ce crachat automatique (programmé en réalité numériquement), cette *écriture* ou mieux cette *peinture automatique*, sont cependant reliés de diverses manières à Flaubert et à son œuvre majeure évoquée plus haut. Il suffit de penser au «flot de liquides noirs»<sup>14</sup> qui s'écoule de la bouche de Madame Bovary ou aux divers épisodes du roman qui tournent autour du thème de l'abandon de soi et de la perte de contrôle. Outre les dépenses irréfléchies qui conduisent finalement à l'arrivée de prêteurs sur gages dans la maison des Bovary, les promenades en diligence apparemment sans but de l'héroïne et l'adultère répété constituent ces «négligences» qui sont aussi avant tout en relation avec la connotation sexuelle du crapaud «éjaculant» de l'encre. Il existe beaucoup d'autres associations bien plus éloignées,

---

<sup>13</sup> Voir la citation de Flaubert extraite des lettres à Louise Colet, où il écrit que l'auteur doit rester invisible comme un dieu créateur: «L'auteur, dans son œuvre, doit-être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.» (9 décembre 1852), Gustave Flaubert, *Correspondance II*, op. cit., p. 204.

<sup>14</sup> Cf. note de bas de page n°3.

mais non moins pertinentes – et c’est certainement une des raisons pour lesquelles Rémy Markowitsch s’est emparé de cet objet, l’encrier-crapaud et en a détourné la fonction. Mentionnons en particulier les prétendues «armes type Flobert», dont l’homophonie avec l’auteur pousse encore plus loin l’association d’idées que nous avons développées ici, du coup littéraire et artistique jusqu’à l’expectoration annonciatrice de la mort, en passant par les connotations sexuelles.

Il est donc question ici autant de crachats, d’expressions, que d’influences. Il ne s’agit pas seulement de la fascination de Rémy Markowitsch pour le médium livre et ses qualités matérielles qu’il traite notamment dans ses séries «radiographiques» intitulées *Nach der Natur* (D’après nature, 1991–1998), *On Travel* (En voyage, 1998–2004) ou *Tristes Tropiques* (2004). L’ensemble des œuvres inspirées par Flaubert tourne aussi dans une large mesure autour de l’idée directrice des effets hallucinogènes (au sens le plus large) d’un matériau littéraire célèbre pour cette raison.<sup>15</sup> C’est alors bien plus qu’un simple petit hasard amusant si, dans le travail le plus récent de Rémy Markowitsch sur ce sujet, une reproduction de crapaud joue le rôle principal, sous la forme d’une sculpture de fontaine d’intérieur. Après tout, les crapauds ont la capacité bien connue de se défendre contre leurs ennemis naturels en sécrétant du poison dans les glandes de leur peau.

---

<sup>15</sup> Voir à ce propos le texte de Kathrin Becker dans la présente publication.

## Faire faire quelque chose, ou: une sorte de fonction-auteur<sup>16</sup>

Dans la langue française, la belle tournure «faire faire quelque chose» est une expression dans laquelle le sujet apparaît comme celui qui délègue, s'arrêtant dans une position singulière entre l'activité et la passivité. Dans l'exposition intitulée *liquides noirs*, l'artiste Rémy Markowitsch fait d'un crapaud en bronze, reproduit d'après l'objet de Flaubert, un dessinateur, un peintre ou pour le dire de façon plus générale, un producteur d'image pendant six semaines. Le travail quotidien du crapaud reste visible sous la forme de traces, de tâches et de projections d'encre sur une grande feuille de papier placée à la verticale qui est renouvelée tous les jours pendant la durée de l'exposition. Est-ce que ce «Crapaud», la reproduction de l'encrier de Flaubert sous la forme d'un crapaud, est l'artiste, le créateur ou l'auteur de l'œuvre qui en résulte? Il en est après tout le véritable acteur ou plutôt: l'acteur-sujet de l'exposition de Rémy Markowitsch. Le «vernissage» de l'ensemble des œuvres graphiques du Crapaud qui aura lieu à l'issue de l'exposition sera d'ailleurs intitulé *Chapeau Crapaud!* Que signifie la suppression durant ces six semaines de la distinction présumée nette entre «l'auteur/artiste» et «l'œuvre/sujet»? Est-ce finalement un simple jeu, dont les règles sont définies par l'artiste qui l'organise? C'est à coup sûr un échange des rôles très révélateur au regard de Flaubert<sup>17</sup> même si, à la fin, ce sera malgré tout Rémy

<sup>16</sup> A propos de ce thème dans son ensemble que nous faisons ici qu'effleurer, nous renvoyons à Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), in: id., *Dits et écrits 1954-1988*, vol 1 (1954-1969), Paris: Gallimard, 1994, p. 789-821.

<sup>17</sup> Voir à ce propos le texte de Kathrin Becker dans la présente publication.

Markowitsch qui signera les feuilles, coups ou gestes artistiques du Crapaud, en ajoutant à la signature de la créature crachant de l'encre quelque chose qui remet en question sa qualité d'auteur et clarifie les relations. De même que *Madame Bovary* reste une histoire fictive en dépit de la part essentielle de données véridiques, Crapaud est lui aussi un artiste fictif, devant l'œuvre duquel l'artiste tire son chapeau.<sup>18</sup> A moins que Rémy Markowitsch ne nous surprenne avec cet aveu: «Crapaud, c'est moi» ...

*Isabel Fluri*



---

<sup>18</sup> Flaubert écrit le 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie: «*Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totalemment inventée*.» Gustave Flaubert, *Correspondance II*, op. cit., p. 691.



## Bildlegenden/Plates/Illustrations

Titelseite und S. 32/33/Cover and pp. 32/33/Couverture et pp. 32/33

*liquides noirs*, 2011

Epoxydharz, Farbe, ca. 82 x 260 x 3 cm

Umschlagsinnenseite vorne und hinten/Inside front cover and inside back cover/  
2ème et 3ème de couverture

*Homais*, 2004/2011

DVD-Video, 2 Min. Loop, Edition: 10

S. /p. 9

*Emma's Gift*, 2011

Marmor, Kunststoff, Stahl, 67 x 26 x 39 cm

S. /p. 12

*We Are Family 04*, 2011

Barytpapier, Holz, Wachs 54 x 40 cm, Edition: 3

S. /p. 24

*We Are Family 02*, 2010

Barytpapier, Holz, Wachs 195 x 120 cm, Edition: 3

S. /p. 29

*We Are Family 03*, 2010

Barytpapier, Holz, Wachs 195 x 120 cm, Edition: 3

S. /p. 37

*Emma's Gift*, 2011

Marmor, Kunststoff, Stahl, 67 x 26 x 39 cm

S. /p. 46

*Flaubert's Frog (22 Days)*, 2011

Bronze, Tinte, Technik, ca. 14 x 12,5 x 8 cm

und/and/et

*Chapeau Crapaud!*, 2011

Tinte auf Canson Papier, 150 x 120 cm, aus einer 22-teiligen Serie, E.A. 01

S. /p. 51

*Chapeau Crapaud!*, 2011

Tinte auf Canson Papier, 150 x 120 cm, aus einer 22-teiligen Serie, E.A. 01

S. /p. 62

*Flaubert's Frog (22 Days)*, 2011

Bronze, Tinte, Technik, ca. 14 x 12,5 x 8 cm

Rückseite/Outside back cover/4ème couverture

Flauberts Tintenfass/Flaubert's Inkwell/Encrier de Flaubert

Pavillon Flaubert, Croisset

Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin und Hilfiger Kunstprojekte, Luzern

## Impressum/Imprint/Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen/This publication accompanies the exhibitions/Cette publication accompagne les expositions:

*liquides noirs*

1. Juni bis 9. Juli 2011

Hilfiker Kunstprojekte, Luzern, [www.hilfikerkunstprojekte.ch](http://www.hilfikerkunstprojekte.ch)

und

*Emma's Gift*

29. Oktober bis 17. Dezember 2011

Galerie EIGEN + ART, Berlin, [www.eigen-art.com](http://www.eigen-art.com)

**Herausgeber / Published by / Publié par:** Markus Hilfiker

**Redaktion / Edited by / Editeur:** Isabel Fluri

**Lektorat / Proof reading / Relecture:** Thomas Hilfiker, Meggen

**Übersetzungen / Translations / Traductions:** Andrea Scrima, New York (English);  
Aymone Nicolas, Soudorgues (français)

**Fotografie / Photography / Photographie:** Jörg von Bruchhausen, Berlin;  
Uwe Walter, Berlin

**Digitale Bildbearbeitung / Digital photo processing / Traitement d'images:**  
Raphael Müller, Hilfikergrafik, Luzern

**Gestaltung und Satz / Layout and typesetting / Maquette et composition:**  
Gregor Stäuble, Hilfikergrafik, Luzern

**Druck / Printing / Impression:** Brunner AG, Druck und Medien, Kriens

**Auflage / Circulation / Tirage:** 1500 Ex.

© Hilfiker Kunstprojekte, Luzern; Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin;  
Rémy Markowitsch, Berlin/Luzern und Autorinnen/and the authors/et les auteurs

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-033-02953-8

All works by Rémy Markowitsch

Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, [www.eigen-art.com](http://www.eigen-art.com)

Weitere Informationen zur Arbeit des Künstlers unter/For further information on  
the work of the artist, visit/Pour de plus amples informations, visitez  
[www.markowitsch.org](http://www.markowitsch.org)

Merci

Markus Hilfiker, Isabel Fluri, Hilfiker Kunstprojekte, Luzern; Gerd Harry Lybke,  
Kerstin Wahala, Galerie EIGEN+ART Berlin/Leipzig; Kathrin Becker, Berlin; Maya  
Roos, Berlin/Luzern; Emanuela Hutter and The Hillbilly Moon Explosion; Joost  
van der Velden, Sculpteur, Berlin; Bildgießerei Hermann Noack, Berlin; Christoph  
von Lengerke, Trickreich, Berlin; Anne Schwanz, Galerie EIGEN+ART, Berlin; Yvan  
Leclerc, Université de Rouen, Centre Flaubert, Rouen; Brigitte Quignard,  
Bibliothèque patrimoniale Jacques-Villoni, Rouen

rm





ISBN 978-3-033-02953-8