

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ASPECTS DU RITUEL ET DE LA VIOLENCE
CHEZ LES ACTIONNISTES VIENNOIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ETUDES DES ARTS

PAR
KARINE GAUCHER

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	p. iv
RÉSUMÉ.....	p. vii
INTRODUCTION.....	p. 1
CHAPITRE I	
COURT EXPOSÉ SUR LE RITUEL ET SA REPRÉSENTATION.....	p. 13
1.1 Le rituel et le tabou.....	p. 13
1.2 L'interdit et la transgression.....	p. 17
1.3 La violence et le sacrifice.....	p. 21
1.4 L'ordre aujourd'hui	p. 23
CHAPITRE II	
GÜNTER BRUS ET LE CORPS MUTILÉ	p. 27
2.1 Le parcours artistique de Günter Brus	p. 28
2.2 Les influences d'Arnulf Rainer, de l' <i>Action Painting</i> et de l'art informel	p. 29
2.3 La pratique picturale de Günter Brus.....	p. 31
2.4 <i>Aktion Malerei, Selbstbemalung, Selbstverstümmelung</i> , 1965.....	p. 33
2.5 Le film <i>Selbstverstümmelung (Aktion Brus)</i> de Kurt Kren	p. 35
2.6 Kurt Kren (1929-1998)	p. 38
2.7 Analyse du film <i>Selbstverstümmelung</i>	p. 39
2.8 Le médium photographique dans la pratique actionniste de Günter Brus	p. 41
2.9 Description de la photographie <i>Selbstverstümmelung I</i> , 1965	p. 42
2.10 Analyse de la photographie <i>Selbstverstümmelung</i>	p. 43
2.11 Le métalangage pictural dans les œuvres de Günter Brus.....	p. 46
2.12 Les aspects du rituel et de la violence dans l'œuvre <i>Selbstverstümmelung</i>	p. 49
2.13 Conclusion.....	p. 52

CHAPITRE III	
OTTO MÜHL ET LE CORPS À OUVRIR.....	p. 55
3.1 Parcours artistique de Mühl	p. 56
3.2 Les <i>Materialaktionen</i> (Actions matérielles).....	p. 61
3.3 Le langage esthétique d’Otto Mühl	p. 64
3.4 Le film <i>Leda mit dem Schwan</i> (<i>Materialaktion</i> <i>Otto Mühl</i>).....	p. 67
3.5 Le montage filmique.....	p. 70
3.6 Analyse du film <i>Leda mit dem Schwan</i>	p. 72
3.7 La représentation du corps : analyse du film <i>Leda mit dem Schwan</i>	p. 74
3.8 La photographie <i>Leda mit dem Schwan</i>	p. 76
3.9 La sexualité chez Mühl : analyse de la photographie <i>Leda mit dem Schwan</i>	p. 77
3.10 Synthèse	p. 82
3.11 Conclusion.....	p. 84
 CHAPITRE IV	
HERMANN NITSCH ET LE CORPS DÉJÀ OUVERT	p. 86
4.1 La pratique picturale d’Hermann Nitsch.....	p. 87
4.2 Le langage pictural d’Hermann Nitsch	p. 93
4.3 <i>L’Orgien-Mysterien-Theater</i>	p. 95
4.4 Le motif de la crucifixion.....	p. 97
4.5 Les pièces d’ <i>Abreaktion</i>	p. 100
4.6 <i>12. Aktion</i>	p. 102
4.7 La photographie dans le travail d’Hermann Nitsch	p. 105
4.8 Synthèse	p. 113
4.9 Conclusion	p. 115
 CONCLUSION	p. 116
 ANNEXE.....	p. 124
 BIBLIOGRAPHIE	p. 146

LISTE DES FIGURES

- Fig. 2.1— Günter Brus, *Selbstverstümmelung I* [Automutilation I], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965, Photographie Ludwig Hoffenreich.p. 124
- Fig. 2.2 — Brus, Günter, *Ohne Titel* [Sans titre], encre sur papier, 44,5 X 62,5 cm, 1961, Collection privée, Vienne.p. 125
- Fig. 2.3 — Rainer, Arnulf, *Kopf (Überzeichnung)* [Tête (Recouvrement)], huile et crayon, 31 X 24,5 cm, 1962.....p. 125
 Tirée de Rainer, Arnulf, *Lingaggio del Corpo Biennale di Venezia* [Le langage du corps Biennale de Venise], catalogue d'exposition, Exposition représentée par l'Autriche à la Biennale de Venise de 1978, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1978, 133 p.
- Fig. 2.4 — Grünewald, Mathias, *Le retable d'Isenheim : La crucifixion*, 1509-1511, Musée de Colmar.p. 126
 Tirée de Schmitt, Pierre, *Le retable d'Isenheim de Grünewald*, Paris, Société française du livre, 1976, 46 p.
- Fig. 2.5 — Mathieu, Georges, *Les Capétiens partout*, huile sur toile, 295 X 600 cm, 1954, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.....p. 126
 Tirée de Ruhrberg, Karl et Ingo F. Walther (dir.), *L'art au XXe siècle : volume 1 Peinture*, Köln, Ed. Taschen, 1998, 399 p.
- Fig. 2.6 — Brus, Günter, *Aktion Ana* [Action Ana], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1964. Photographie Siegfried Klein.....p. 127
- Fig. 2.7 — Schiele, Egon, *Two girls on a fringed Blanket* [Deux filles sur une couverture à franges], crayon, encre, peinture à l'eau et gouache sur papier, 56 X 36.6 cm, 1911, Collection privée.....p. 128
 Tirée de Schröder, Klaus Albrecht, *Egon Schiele : Eros and Passion* [Egon Schiele : éros et passion], coll. «Pegasus Library», catalogue d'art, Munich, Prestel, 1955, 116 p.
- Fig. 2.8 — Brus, Günter, *Selbstbemalung I* [Auto-peinture I], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965. Photographie Ludwig Hoffenreich.p. 129
- Fig. 2.9 — Brus, Günter, *Selbstbemalung II* [Auto-peinture II], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965. Photographie Ludwig Hoffenreich.p. 129
- Fig. 2.10 — Nicolas, Poussin, *Le martyr de saint Érasme*, huile sur toile, 320 X 186 cm, Vatican, Pinacothèque.....p. 130
 Tirée du site Web Gallery of Art www.wga.hu

- Fig. 3.1 — Mühl, Otto, *Leda mit dem Schwan Materialaktion Nr. 12* [Léda et le cygne action-matérielle n° 12], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1964. Photographie Ludwig Hoffenreich.....p. 131
- Fig. 3.2 — Mühl, Otto, *Dornauzieher* [Garçon avec une épine], sculpture bric-à-brac, Exposition à la Galerie Junge Generation, Vienne, 1961.....p. 132
- Fig. 3.3 — Mühl, Otto, *Ohne Titel* [Sans titre], sable, plâtre, bas et peinture matte sur jute, 76 X 70 cm, 1963, Collection Friedrichshof.....p. 132
- Fig. 3.4 — Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, crayon sur une reproduction de la Joconde, 19,7 X 12,4 cm, collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.p. 133
Tirée de Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968, l'art contre l'art*, Köln, Taschen, 2000, 95 p.
- Fig. 3.5 — Copie anonyme d'après *Léda* de Michel-Ange, [1528].....p. 133
Tirée de S.A. Michel-Ange, *L'œuvre du maître peinture, sculpture, architecture*, Paris, Librairie Hachette, s.d., 190 p.
- Fig. 4.1 — Le Greco, *La crucifixion*, huile sur toile, 312 X 169 cm, 1596-1600, Madrid, Musée du Prado.....p. 134
Tirée de Lecaldano, Paolo (dir.), *Le Greco : les dernières années à Tolède*, coll. «Les sommets de l'art», Paris, Robert Laffont, 1972, 155 p.
- Fig. 4.2 — Tiziano Vecellio dit *Le Titien*, *Crucifixion*, huile sur toile, 3,71 X 1,97 m, 1558, Anacona, San Dominico.....p. 135
Tirée de Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian*, 1. The religious Paintings, New York, Phaidon, 1969, 390 p.
- Fig. 4.3 — Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *Le christ en croix*, huile sur toile, 100 X 73 cm, 1631, Église paroissiale le Mas d'Agenais.....p. 136
Tirée de Gerson, Horst, Henri Veyrier et al., *Rembrandt et son œuvre*, Amsterdam, Meulenhof International, 1968, 526 p.
- Fig. 4.4 — Nitsch, Hermann, *Ohne Titel* [Sans titre], cire sur bois, 53,5 X 40 cm, 1960, Collection Dr. Helmut Zambo, Düsseldorf.....p. 137
- Fig. 4.5 — Altdorfer, Albrecht, *Polyptique de St-Florian : la crucifixion*, Huile sur bois de sapin, 112.2 X 94.5 cm, 1518.p. 138
Tirée de Centre culturel du Marais, *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*, catalogue d'exposition, Exposition tenue du 3 avril au 15 juillet 1984, Paris, Centre culturel du Marais, 1984, 498 p.
- Fig. 4.6 — Nitsch, Hermann, *Schüttbild* [Tableau déversé], peinture matte et craie délavée sur jute, 188.5 X 299 cm, 1962, Collection privée.p. 139

Fig. 4.7 — Sacrifice humain. Mexico. Enluminure d'un manuscrit (Codex Vaticanus 3738, fol. 54 v – Bibliothèque Vaticane).....p. 140
 Tirée de Bataille, Georges, *L'érotisme*, coll. «Arguments», Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

Fig. 4.8 — Nitsch, Hermann, 8. *Aktion* [Action n° 8], Jedlersdorf Straße, Appartement Hermann Nitsch, Vienne, 1965. Photographie Siegfried Klein (Kasaq).....p. 141

Fig. 4.9 — Nitsch, Hermann, 12. *Aktion* [Action n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.p. 142

Fig. 4.10 — Nitsch, Hermann, 12. *Aktion* [Action n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.p. 143
 Tirée de Nitsch, Hermann, Lòrand Hegyi et al., *Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater* [Le théâtre des orgies et des mystères] catalogue d'exposition, Exposition tenue du 4 juillet au 19 août 1996, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, 99 p.

Fig. 4.11 — Nitsch, Hermann, 12. *Aktion* [Action n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.p. 144
 Tirée de Nitsch, Hermann, Lòrand Hegyi et al., *Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater* [Le théâtre des orgies et des mystères] catalogue d'exposition, Exposition tenue du 4 juillet au 19 août 1996, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, 99 p.

Fig. 4.12 — Nitsch, Hermann, 12. *Aktion* [Action n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.p. 145
 Tirée de Nitsch, Hermann, Lòrand Hegyi et al., *Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater* [Le théâtre des orgies et des mystères] catalogue d'exposition, Exposition tenue du 4 juillet au 19 août 1996, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, 99 p.

Les figures 2.1, 2.9 et 4.8 sont tirées de Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber et al., *Der zertrümmerte Spiegel : Wiener Aktionismus Wien 1960-1971*, Klagenfurt, Ritter, 1989, 392 p.

Les figures 2.2, 2.6, 2.8, 3.1, 3.2, 3.3, 4.4 et 4.6 sont tirées de Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus : Wien 1960-1965*, Museum Fredericianum, Le Kunstmuseum Winterthur et la Scottish National Gallery of Modern Art, Klagenfurt, Ritter, 1988, 357 p.

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'analyser les œuvres des actionnistes viennois Günter Brus, Otto Mühl et Hermann Nitsch selon les aspects du rituel et de la violence. Cette recherche constitue la première étude sérieuse se penchant sur ces deux caractéristiques importantes de la pratique de ces artistes. À travers ce mémoire, nous abordons les concepts de la limite et de la transgression, du tabou, du rituel et de la violence afin d'en souligner leur manifestation à l'intérieur de leurs œuvres ou dans leur pratique esthétique individuelle. Par l'entremise des thématiques du rituel et de la violence, nous élaborons l'hypothèse, que les actionnistes, à travers leurs actions, représentent l'ouverture du corps. Pour ce faire, nous avons basé notre travail de recherche selon les trois axes méthodologiques suivants : historiques, iconographiques et sémantiques. Nous avons découvert, ce faisant, que l'aspect du rituel et de la violence sont, dans un premier temps, liés intrinsèquement l'un à l'autre par le traitement du corps dans leur pratique respective, ensuite que leur mise en scène employant des éléments du rituel des sociétés dites «primitives» avait pour but l'exacerbation violente d'une situation prenant racine dans la société. Enfin, c'est par l'ajout, dans leur représentation du corps, des éléments empruntés aux divers rites, que la violence se manifeste dans leurs œuvres à travers l'ouverture symbolique du corps.

Actionniste — rituel — violence — transgression — tabou

INTRODUCTION

L'horreur que fut la Seconde Guerre Mondiale a eu un impact incroyable sur les pratiques corporelles des artistes de l'après-guerre. Cette guerre est perçue comme une trahison, puisqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale, toutes les parties s'étaient entendues afin qu'un massacre d'une telle ampleur ne survienne plus jamais. Mais plus encore, elle symbolise l'échec du rationalisme. La raison ne remplit pas ses promesses d'amener le dialogue et d'éviter ainsi les conflits armés. Après la Seconde Guerre Mondiale, les artistes s'inscrivent dans un mouvement prônant un retour radical à la réalité, entraînant l'abandon de la peinture et de son support matériel pour tourner leur production artistique sur une pratique du corps qui deviendra plus tard, au milieu des années soixante, l'art corporel. Les artistes n'ont plus foi en la société, ils se tournent alors vers le corps qui deviendra un nouveau topos où se vivent les émotions et les affects. Le but avoué de ce mouvement du *Body Art* est de recréer la culture par une perception du corps davantage axée sur la réalité, d'où la présence d'une très grande expressivité, teintée par la philosophie existentialiste et d'un retour au concept de «*Here and Now*» de Nietzsche se définissant comme l'urgence de vivre dans le lieu et le moment présent, se rapprochant du concept du «*hic et nunc*» de Walter Benjamin.

L'immédiat Après-Guerre, voit l'apparition, entre autres, des situationnistes qui fonctionnent sous le principe de construction de mise en scène de situation de même que le groupe *Gutai* qui dès 1954, s'applique à faire parler la matérialité des choses. Il s'agit en fait pour ces artistes de mettre en forme la vie quotidienne sous ses modalités les plus simples. Se réapproprier le temps et l'espace, par le projet d'une réactualisation des pratiques dadaïstes radicales où le rapport entre l'artiste et le spectateur est modifié. L'importance du désir devient le moteur des actions, entraînant une interactivité et une dynamique davantage ancrée dans le réel. L'émergence de ces groupes internationaux est cependant inconnue des artistes autrichiens de l'époque, dû à l'isolement dont souffre fortement le pays.

L'Autriche à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale arbore une attitude résolument rétrograde, opposée à toute percée de progrès ou de nouveauté, de même qu'à une ouverture

sur le monde, héritée du règne des Habsburg (1273-1918)¹. De même, la relation entre l'Église catholique (autoritaire et traditionnelle) et le pouvoir en place (souvent conservateur et rétrograde), laisse libre cours à l'austro-fascisme se caractérisant par une attitude raciste, antisémite et d'une xénophobie exacerbée. Dans les années soixante, Vienne devient un terrain effervescent pour les nouvelles impulsions dans la littérature, les arts et les sciences dont les théories et les pratiques sont restées dans la tradition du XIX^e siècle ; il y a définitivement une tradition autrichienne, un terrain préparé pour l'émergence de l'actionnisme viennois et son type de représentations qu'on explique par le fait que l'Autriche et les autres pays n'ont pas les mêmes objets à purifier, à dépasser. Il se trouve, à cette époque chez les artistes autrichiens, un sentiment de culpabilité et de colère, d'avoir permis à Hitler de purger la société des juifs avec l'accord finalement d'une population antisémite, xénophobe et ultra-conservatrice. Sigmund Freud (1856-1939), Arnold Schönberg (1874-1951) et Ludwig Josef Wittgenstein (1889-1951) par exemple, font partie de cette avant-garde autrichienne qui met à mort des concepts établis depuis très longtemps par des remises en questions importantes des valeurs autrichiennes : celui sur le psychisme de l'homme et sur les forces qui l'animent, initié par Freud, de même que sur le corps et ses signes, les gestes et le langage, conçu par Wittgenstein, et finalement sur l'atonalité et la musique sérielle par Schönberg. Dans une entrevue accordée à la revue *Inter*, Michel Onfray souligne avec raison qu'à cette époque, la mort jouait un rôle majeur, même métaphoriquement :

Il faudrait prendre le temps de montrer comment, dans cette époque, la mort joue un rôle majeur, même métaphoriquement : par exemple, on pourrait expliquer en quoi la révolution du dodécaphonisme participe d'une volonté de mettre à mort l'ancien rythme, l'ancienne mélodie, les anciennes cadences; l'abstraction est aussi une volonté de mettre à mort la figuration; la pensée de Wittgenstein procède d'une volonté de mettre à mort la métaphysique classique, traditionnelle, et occidentale, au nom de la logique; le système de Freud détruit et assassine lui aussi la conscience classique en disant qu'elle n'est pas ce que l'on a dit d'elle pendant des siècles. La pulsion de mort est, à l'époque, une catégorie opératoire majeure.²

¹Par ailleurs, il est important de souligner dès à présent que le règne des Habsburg dura jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale et longtemps, le pays entier fut fortement imprégné, et l'est encore aujourd'hui, de leur politique qui instaura une sorte de tradition figée dans le temps. Voir à ce sujet l'ouvrage de Félix Kreissler, *L'Autriche, brûlure de l'histoire: brève histoire de l'Autriche de 1800 à 2000*, coll. «Publications de l'Université de Rouen», Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, 149 p.

²Roussel, Danièle, «La révolution viennoise l'actionnisme radical : entretien avec Michel Onfray», *Inter*, n° 75, Hiver 2000, p. 34.

Ce qui rejoint le parcours de toutes les avant-gardes procédant par révolutions esthétiques. Ainsi donc, l'Autriche s'est retrouvée entre ces deux pôles antagonistes. Ceux-ci ont porté à son paroxysme l'opposition entre une pulsion positive, celle de construire quelque chose de nouveau, et une volonté négative, celle de détruire. S'amorce alors une remise en question de la situation établie, majoritairement par les écrivains, que les actionnistes ont repris avec leurs propres moyens en s'attaquant à toute valeur transportant l'idéologie fasciste : l'Église, l'État, la religion, la morale bourgeoise, la famille, le travail, la patrie, etc.

C'est dans ce contexte d'après-guerre et dans une Autriche rétrograde qu'il faut donc situer cette affirmation d'Otto Mühl, tirée de son autobiographie *Sortir du bourbier*, où il prétend n'avoir dorénavant confiance qu'en son corps : «J'ai plus confiance en mon corps, qu'en n'importe quelle idéologie»³. Cette affirmation exprime bien la position des autres artistes composant le «groupe» des actionnistes viennois (Günter Brus, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler); de même qu'elle exprime dans quelle mesure le contexte de l'après-guerre autrichien aura un impact indéniable sur leur production respective. Ce nihilisme présent dans leurs actions se rapproche des théories esthétiques de l'École de Francfort où, à cette même époque, l'esthétique est en crise, ce qui n'est pas vraiment étonnant puisque l'art l'est également. Theodor W. Adorno, dans *Théories esthétiques, Paralipomena, théories sur l'origine de l'art*⁴, indique que l'esthétique n'est pas prise au sérieux parce que lorsqu'elle aborde le contenu métaphysique des œuvres, elle doit se fier à des jugements, somme toute arbitraires, provenant de représentations conventionnelles. La vision contemplative liée à l'esthétique ne convient plus à l'art progressiste. Adorno met à mort l'esthétique au sens traditionnel de la discipline. Pour lui, tous les problèmes aboutissent à une question de vérité dans les œuvres et cette vérité se retrouve dans sa part d'esprit objectif. La crise de l'objet a fait en sorte que l'esthétique ne peut plus se baser sur l'objet comme autrefois. La question de la possibilité de l'art dissimule plutôt une autre question, celle de savoir si l'art est vraiment possible, et si oui, comment. Cette réflexion est appelée le malaise de l'art : «l'art lui-même cherche refuge auprès de sa propre négation et veut survivre par sa mort»⁵. Ce qui

³ Mühl, Otto, *Sortir du bourbier*, France, Les presses du réel, 2001, p. 8.

⁴ Adorno, Theodor W., *Théories esthétiques. Paralipomena, théories sur l'origine de l'art*, Introduction première, Paris, Klincksieck, 1976, p. 107-127.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

ramène la crise du sens de l'art à une crise théologique au sens où il s'agit de la perte du sens métaphysique de l'art.

Faisons d'abord une mise au point. Les actionnistes viennois ne constituent pas un groupe à proprement parler et par le fait même, on ne peut affirmer qu'ils forment un groupe homogène non plus. Cette appellation *Wiener Aktionismus* répond plutôt à la catégorisation d'une pratique artistique particulière en Autriche, à Vienne plus particulièrement, durant les années soixante et qui met l'accent sur une pratique corporelle transgressive. On a, par ailleurs, usé de ce terme pour désigner certains autres artistes autrichiens ayant une pratique agressive à travers leurs représentations du corps, tel Arnulf Rainer, ou encore certains autres artistes faisant partie du cercle élargi des actionnistes viennois, tels Alphons Schilling, Adolf Frohner ou Peter Weibel. Ces derniers avaient des pratiques dont on ne fera pas état ici, somme toute, assez différentes de celle des actionnistes,

La conception, qui tend à distinguer l'homme de son corps, est symptomatique de la société occidentale depuis le XVII^e siècle. Encore aujourd'hui, des codes de savoir-vivre, impliquant des étiquettes corporelles précises se mettent en place et socialisent la relation avec le corps sur le mode du refoulement. Les valeurs affectées au corps sont plutôt négatives et elles associent celui-ci à la gêne, à l'erreur, à l'indigne, voire même à la honte. On tente donc de masquer, de façonner son corps afin qu'il passe inaperçu. On ne s'étonnera donc pas que la représentation du corps nu en art ait fait coulé beaucoup d'encre de la part d'historiens d'art bien sûr, mais aussi de philosophes (esthéticiens), de sémioticiens visuels et bien sûr de psychanalystes. Ces ouvrages ou articles concernant cette problématique s'attardent généralement qu'à la valeur d'exposition du corps nu et à ses significations multiples, mais peu d'entre eux s'intéressent au contenu subversif de la nudité, au côté transgressif de cette forme de représentation. C'est en proposant des visons du corps en désaccord avec le modèle établi, que ces artistes touchent aux tabous, aux interdits et remettent radicalement en question les convenances, les codes et les didactiques corporelles. Ils pointent ainsi les lignes de rupture entre le permis et le condamnable, entre les définitions autorisées du corps et ses «définitions scandaleuses⁶».

⁶ Baillette, Frédéric, «À contre-corps», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 8.

⁶ Geay, Ian, «Montrez ce corps que je ne saurais voir, petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 8.

En effet, chez les Viennois, on cherche à démultiplier les possibilités plastiques et expressives du corps, par son exploration pouvant aller au-delà de ses limites. Otto Mühl, Hermann Nitsch et Günter Brus ne se contentent pas d'utiliser le corps «comme nouveau support de l'œuvre, [mais ajoutent] un caractère ouvertement blasphématoire, violent et outrageux, symbolisé par l'utilisation, très consciente d'ailleurs, du sang, d'excréments, d'organes sexuels, du danger [...], ainsi que de l'agressivité⁷.» Ces artistes recherchent davantage l'expérimentation positive de la vie dans toutes ses facettes. Pour percevoir la réalité, on doit d'abord accepter le corps dans ses côtés les plus subversifs et cachés : il est possible de mettre cette affirmation en lien direct avec la découverte des théories de Sigmund Freud stipulant que la liberté constitue la suppression des forces agissant sur l'individu afin de libérer les forces inconscientes⁸. Ici, il est important de souligner l'importance des théories psychanalytiques de Freud dans le développement artistique des Viennois. Ainsi pour eux, la liberté devait être atteinte par l'ouverture absolue vers l'inconscient. Par ailleurs, dès 1963, les actionnistes viennois font un travail obsessionnel de destruction corporelle, basé sur le corps mutilé, la manipulation du sang, de matières fécales, de cadavres, de nourriture et les scènes réelles ou simulées de castration, de sacrifice ou de mutilations visant à corrompre jusque dans la chair la société post-fasciste viennoise⁹. Par le fait même, ils utilisent les symboles de la répression du corps comme le sang ou les artifices religieux, ainsi que la reproduction, dans une tentative cathartique, de scènes de destruction et d'atteinte du corps.

La pratique des actionnistes s'est échelonnée sur plusieurs plans. On a souvent tendance à oublier que ces quatre artistes se sont d'abord intéressés au dessin et à la peinture. Ils sont donc issus de la tradition picturale. De même, c'est dans leur pratique picturale respective que l'on retrouve la base de leur travail actionniste, qui n'en est, finalement, que le prolongement. Ainsi, les aspects de la violence et du rituel dans leurs actions respectives, étaient d'ores et déjà présents lors des premiers balbutiements de leur questionnement esthétique (sous diverses formes, bien entendu). Ceci est évident dans la première étape de leur processus actionniste, dans le passage s'effectuant entre 1964 et 1965, auquel nous nous

⁷ Baillette, Frédéric, «À contre-corps», p. 13.

⁸ Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber, *Der zertrümmerte Spiegel : Wiener aktionismus Wien 1960-1971*, Klagenfurt, Ritter, 1989, p.19.

⁹ Geay, Ian, «Montrez ce corps (...)», p. 43.

attarderons plus particulièrement, dans laquelle ils demeurent attachés au format et à la pratique picturale, mais aspirent à un au-delà de l'image. Cette notion du passage constitue également, la structure, la ligne directrice, de ce mémoire.

Malgré cela, leurs préoccupations, de même que leur pratique artistique individuelle, diffèrent. En fait, il est impossible de généraliser leur pratique puisqu'elle a évolué rapidement en près de dix ans, prenant par le fait même une certaine distance vis-à-vis chacune de leur pratique respective. Il aurait donc été impossible de s'attarder à leur pratique en entier compte tenu des contraintes de temps et du mandat, somme toute, restreint de cet exercice. Nous avons donc fait le choix de concentrer notre problématique sur l'étude des aspects du rituel et de la violence dans des actions spécifiques des actionnistes viennois Günter Brus, Otto Mühl et Hermann Nitsch datant entre 1964 et 1965, dans l'ordre : *Selbstverstümmelung* (1965), *Leda mit dem Schwan* (1964) et *12. Aktion* (1965) à travers leurs supports photographiques et/ou filmiques. En fait, seule l'analyse de l'action de Nitsch se base uniquement sur une série de quatre photographies prises lors de la réalisation de la *12. Aktion*¹⁰. Les analyses des actions de Brus et de Mühl se déroulent à travers une photographie, tirée de l'ensemble des clichés obtenus lors de l'exécution de l'action, et des films réalisés lors de leurs actions respectives. L'hypothèse qui sous-tend notre travail nous est fournie par l'ouvrage *Ouvrir Vénus* de Georges Didi-Huberman dans lequel il cite Jacques Lacan (1901-1981) : « Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture¹¹. » En effet, nous croyons que le traitement du corps à travers ces œuvres constitue la représentation de l'ouverture du corps.

La sélection des œuvres s'est faite selon deux critères précis : il s'agit d'œuvres présentées dans le cadre de l'exposition de la *Wiener Aktionismus Sammlung* (collection des actionnistes viennois) au *Museum Moderner Kunst Stiftung* de Vienne (MUMOK), de même

¹⁰ Un film fut réalisé lors de cette action. Nous avons tenté par l'entremise du Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne (MUMOK) de nous le procurer, malheureusement on nous a répondu que cela était impossible. Nous avons fait des démarches auprès de l'organisme s'occupant de la diffusion, de la promotion et de la vente de produits et œuvres d'Hermann Nitsch et après plusieurs tentatives nous sommes toujours en attente de réponse. Nous avons donc opté, la contrainte de temps nous ayant obligé à abandonner définitivement l'analyse du film, de baser notre étude de la *12. Aktion* sur une série de photographies faisant partie de l'ensemble de clichés pris lors de cette action. Celles-ci, donnent tout de même un très bon aperçu du déroulement de l'action.

¹¹ Lacan, Jacques, *L'agressivité en psychanalyse*, p. 101-124. Cité dans Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve et cruauté*, coll. «NRF», Paris, Gallimard, 1999, p. 99.

que les films et les photographies desquels sont tirées les actions, étaient à notre disposition¹². Il est important d'ajouter ici, que nous avons été limité dans notre corpus, tel que nous l'avons indiqué, par les traces restantes des actions des Viennois, sous la forme photographique ou filmique. Après l'échec de l'obtention des films de Nitsch, nous avons opté pour les photographies de la *12. Aktion*, puisque nous avons réussi à rassembler quatre clichés tirés de l'action, et bien sûr, ceux-ci, à l'instar des autres œuvres analysées, alimentent notre propos. De plus, plusieurs articles relatent des faits qui n'ont jamais existé¹³ et certains documents disponibles, filmiques entre autres, ne couvrent pas les actions dans leur ensemble, ceci sans compter la documentation concernant ces artistes souvent ni très accessible, ni très fiable. C'est pourquoi, nous avons décidé de choisir notre corpus parmi les œuvres que nous avons vues *de visu* à l'exposition de la collection des actionnistes viennois au *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig* (MUMOK) à Vienne.

Comme vous l'aurez remarqué, il n'est nullement question ici des œuvres de Rudolf Schwarzkogler (1940-1969). Dans le cadre de l'actionnisme viennois, les tendances que suit son approche artistique lui confèrent une position indépendante au sein du groupe. Tout d'abord, il a abandonné la forme de l'action très tôt. En fait, il n'en a réalisé qu'une seule *Hochzeit* (Mariage) (1965) devant un public composé uniquement d'amis proches. Sa pratique s'est ensuite confinée à une recherche esthétique qu'il fixe uniquement sur pellicule photographique. Son approche est donc plutôt formelle, le traitement du corps se fait dans un cadre aseptisé. L'artiste est influencé par le mysticisme oriental et les œuvres d'Yves Klein, artiste français (1928-1962), lui-même influencé par l'art oriental), par cette atmosphère clinique et l'emploi presque exclusif des tons de bleu et de blanc. De plus, Schwarzkogler ne cherche pas à réaliser des actions devant public. L'effet direct de l'action sur le spectateur n'occupe chez lui qu'une place secondaire. Au premier plan se retrouve plutôt cette volonté effrénée de perfection esthétique qui se marie très difficilement avec une présentation devant public. C'est surtout ce dernier point qui le distingue des autres actionnistes, car les actions

¹² Les films en questions, ceux de *Selbstverstümmelung* et *Leda mit der Schwan*, ne sont pas la propriété des actionnistes, mais bien du cinéaste autrichien Kurt Kren, nous avons donc pu en obtenir une copie à la disposition du comité à l'audio-vidéothèque sous la forme d'un DVD sous le titre *Kurt Kren : Action films*.

¹³ Voir l'article de Sophie Delpoux, «L'imaginaire à l'action : l'infortune critique de Rudolf Schwarzkogler», *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, dans lequel l'auteure raconte comment Schwarzkogler fut victime de désinformation.

devant public ont toujours été très importantes pour les actionnistes viennois. Même s'ils n'y parviennent pas tout à fait dans un premier temps, cette prédisposition se retrouve malgré tout au centre du développement de leur expressivité artistique. L'esthétique de Schwarzkogler, est très loin de ce sentiment d'urgence qui guide les autres actionnistes par cette exacerbation du corps dans leurs représentations. Alors, bien que sa démarche artistique soit intéressante, elle ne fera pas partie de notre propos.

Pour travailler sur les actionnistes viennois, un voyage à Vienne s'est rapidement imposé afin de vérifier les sources et d'en apprendre davantage sur le contexte de l'éclosion de ce type d'art si controversé. Là-bas nous avons été pris en charge par le MUMOK où nous avons consulté plusieurs ouvrages, auxquels nous n'avions pas accès ici au Québec. Nous avons également visité la collection du musée présentant les œuvres photographiques, filmiques, de même que des cahiers de croquis des actionnistes. Par la suite nous avons effectué des entretiens avec Mme Eva Badura-Triska, curatrice de la collection des actionnistes viennois au *MUMOK* et le collectionneur M. Phillip Konzett dont les informations, forts pertinentes, nous ont permis de comprendre à quel point le contexte autrichien de l'après Deuxième Guerre Mondiale a joué un rôle important dans l'émergence de l'actionnisme viennois, de même que la fonction primordiale de l'image dans l'élaboration de leurs actions respectives, malgré que l'analyse des aspects du rituel et de la violence n'ait jamais encore vraiment été approfondie. Bien sûr, dans les ouvrages que nous avons consultés, on y fait référence, mais toujours en superficie : cela va de soi selon ces différents auteurs. On nous a donc avisée d'emblée, que nous n'aurions pas beaucoup de sources pour appuyer nos allégations. Voilà, par ailleurs, où se retrouve la pertinence de ce mémoire.

Pour ce faire, nous avons axé notre méthodologie sur une approche historique, iconographique et sémantique. Le but ici est davantage la recherche du sens que de coller à l'adéquation descriptive. Nous avons donc soulevé uniquement ce qui, à nos yeux, était significatif et en lien avec notre proposition. Pour ce faire nous avons eu recours à des ouvrages concernant les actionnistes viennois, de même, que d'autres traitant des aspects du rituel et de la violence. Les volumes *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus : Wien 1960-*

1965¹⁴ et *Der zertrümmerte Spiegel : Wiener aktionismus Wien 1960-1971*¹⁵ furent des livres de référence tout au long du processus de recherche du mémoire, puisqu'ils donnent une vision chronologique des actions, des influences, des techniques des artistes, le tout entrecoupé de citations pertinentes tirées d'autres publications auxquelles nous n'avons pas eu accès. De même, puisqu'il s'agit de livres écrits en collaboration avec des musées internationaux, nous pouvions donc nous y fier. De même, un autre livre théorique fut également primordial dans l'élaboration de l'hypothèse : *Ouvrir Vénus*¹⁶ de Georges Didi-Huberman pour la représentation du corps ouvert en art et comment s'articule cette ouverture du corps. Ensuite, l'auteur Jean Dragon, dont le mémoire *Limite et transgression chez Georges Bataille*¹⁷ et la thèse *Pour une poésie bataillienne, pratique de la dépossession*¹⁸ furent plus que déterminants pour la compréhension des concepts de la limite et de la transgression qui occupent une place importante dans le mémoire. Nous avons eu également recours, en ce qui concerne le rituel et la violence, à l'ouvrage *La violence et le sacré*¹⁹ de René Girard offrant une perspective davantage anthropologique sur les formes du sacré pour nous permettre de mieux saisir le rôle que joue la violence dans les rituels des sociétés dites «primitives», de même que l'ouvrage *Les fonctions sociales du sacré*²⁰ de Marcel Mauss, pour connaître les différentes articulations du sacré dans les communautés dites primitives. Il faut aussi mentionner *Malaise dans la civilisation*²¹ et *Totem et Tabou*²² de Sigmund Freud, à la fois pour le concept d'interdit en lien avec l'État et la religion dans la société occidentale

¹⁴ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus : Wien 1960-1965*, Museum Fredericianum, le Kunstmuseum Winterthur et la Scottish National Gallery of Modern Art, Klagenfurt, Ritter, 1988, 357 p.

¹⁵ Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, 392 p.

¹⁶ Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus (...)*, 141 p.

¹⁷ Dragon, Jean, *Limite et transgression chez Georges Bataille*, Mémoire de maîtrise en littérature, Montréal, Université du Québec à Montréal, septembre 1993, 250 p.

¹⁸ Dragon, Jean, *Pour une poésie bataillienne : la pratique de la dépossession*, Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 121-176.

¹⁹ Girard, René, *La violence et le sacré*, coll. «Pluriel philosophie», Paris, Hachette littératures, 1990, 481 p.

²⁰ Mauss, Marcel, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, coll. «Le sens commun», Paris, Éditions de Minuit, 1968, 633 p.

²¹ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, France, Presses universitaires de France, 1981, 107 p.

²² Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1980, 186 p.

que pour les tabous par rapport à la communauté dite «primitive». Nous avons fait bien sûr référence à d'autres sources, mais celles-ci ne constituent pas la base sur laquelle nous nous sommes appuyés afin d'articuler notre réflexion.

Lors du dépouillement des sources bibliographiques, nous savions que des photographies et des films existaient, mais nous ignorions à quel point les films, au même titre que les photographies étaient considérés comme des œuvres à part entière. En effet, les actionnistes étaient conscients de la perte amenée par le déplacement de leur art vers l'action, voilà pourquoi ils ont travaillé très tôt avec les médiums de la vidéo et de la photographie²³. Ils se sont rapidement appropriés les caractéristiques de la photographie afin qu'elle devienne un élément intégral de leur langage artistique respectif. En effet, l'importance des médiums de la photographie et du film dépasse la simple visée documentaire ou d'archive. Tel que nous le démontrerons, l'enregistrement des actions sur pellicule (soit photographique ou filmique) sert à l'élaboration du vocabulaire créateur actionniste²⁴, alors qu'il permet aux artistes de donner un cadrage physique à l'action²⁵. La photographie devient alors une œuvre à part entière qu'ils n'hésitent pas à recadrer, voire à retoucher²⁶. La photographie est donc passée rapidement de document ayant une simple visée d'archives dans un premier temps, jusqu'à devenir une œuvre d'art à part entière. De même, après avoir visionné plusieurs films des actionnistes viennois, force fut de constater, que la plupart d'entre eux ne respectent pas la chronologie des actions réalisées par les Viennois. Étant donné que ces actions ont eu lieu il y a plus de quarante ans, nous devons donc nous rabattre sur les traces et autres fragments des actions. Notre corpus de départ était donc l'étude des films en tant que documents d'archives présentant le déroulement chronologique de l'action. Nous avons donc du réajuster le tir et appréhender ces documents comme des œuvres à part entière, réalisés avec la collaboration du cinéaste et de l'artiste. Voilà pourquoi nous avons inclus l'étude des photographies également, puisqu'elles constituent elles aussi des œuvres en elles-mêmes

²³ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus (...)*, p. 23.

²⁴ Nitsch, Hermann, Lórand Hegyi et al., *Hermann Nitsch: das Mysterien Orgien Theater*, catalogue d'exposition, du 4 septembre au 9 août 1996, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, p. 99.

²⁵ Roussel, Danièle, «L'objet de l'action, entretien avec Otto Mühl, entretien à Stein le 16 avril 1993», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 51.

²⁶ Entrevue avec Philipp Konzett (collectionneur), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 26 octobre 2005, 1 bande audio, 2 heures.

provenant de la même action. Ces films et ces photographies permettent de souligner l'esthétique particulière de chaque artiste à travers l'un ou l'autre de ces médiums, un aspect non négligeable puisque l'action en tant que telle, l'action filmée et la photographie d'action rendent alors trois versions différentes d'une même idée de départ et elles répondent toutes les trois à des préoccupations esthétiques différentes. On peut ainsi les analyser indépendamment les unes des autres. Les médiums filmiques et photographiques jouent un rôle primordial dans la représentation du corps dans les actions des actionnistes viennois.

Pour en arriver à cette analyse qui constitue le point central de chaque chapitre, le mémoire s'attarde dans un premier temps à établir un survol des notions concernant le rituel et la violence, et permettra de se familiariser avec les auteurs et les théories, de même que certains termes importants qui reviendront tout au long du mémoire, seront alors explicités. Le mémoire entrera ensuite dans le cœur de notre recherche : la pratique des actionnistes viennois. À ce moment, le travail se subdivisera en trois parties : la première sur Günter Brus, la deuxième sur Otto Mühl et la dernière sur Hermann Nitsch, chaque partie illustrant le passage d'une pratique picturale à l'actionnisme. Tel que mentionné plus haut, les œuvres analysées se situent justement dans cette période charnière que constituent les années 1964 et 1965, où les artistes tentent de se défaire de leur pratique picturale, sans toutefois y arriver complètement. Dans chacun des chapitres, on effectuera d'abord un survol de la pratique picturale de l'artiste, de sa formation, de ses influences, de ses techniques et matériaux utilisés. On soulignera surtout l'emploi du corps dans la réalisation des tableaux et le langage pictural de l'artiste.

Ensuite, on se penchera sur l'analyse de l'action en la localisant dans la pratique de l'artiste, tout en faisant un rapprochement avec une autre action similaire, pour ensuite procéder à l'analyse elle-même. On débutera par une description sommaire de l'action de laquelle est tirée l'œuvre, pour ensuite passer à la description du film et son analyse, dans laquelle encore une fois, on soulignera le traitement du corps à travers la représentation. Pour l'analyse de la photographie, on soulignera certains traits importants des œuvres photographiques de l'artiste et du rapport qu'il entretient avec la photographie, pour ensuite passer à une description formelle et à l'analyse. S'ensuivra une synthèse faisant le pont entre la pratique picturale et les deux œuvres analysées de chaque artiste marquant les similitudes et les différences entre chaque médium, à l'exception bien sûr de Nitsch, chez qui nous

n'analyserons que quatre photographies tirées de la *12. Aktion*. Puisque ce travail se situe dans ce passage évoqué plus haut, entre la pratique picturale des artistes et la pratique actionniste à proprement parler, cet exercice ne tiendra nullement compte de leurs œuvres produites après celles qui seront analysées.

CHAPITRE I

COURT EXPOSÉ SUR LE RITUEL ET SA REPRÉSENTATION

L'emploi du terme rituel est devenu tellement banal de nos jours, qu'il faut revenir aux théories du rite afin de bien cerner ses véritables enjeux. Le rituel, lorsqu'on l'aborde en histoire de l'art, devient souvent simplement un geste de nature répétitive dans la production d'un artiste. Le rituel entendu dans les communautés dites «primitives» associe, tel que nous le verrons, le côté orgiaque de la fête et le pathos du sacrifice. Bien qu'il ait constitué le cœur social de toute civilisation, le rituel s'est marginalisé avec le temps. S'attaquer aux aspects du rituel et de la violence chez les actionnistes implique donc, en premier lieu, un survol des terminologies associées à celui-ci. Nous avons fait le choix ici, de concentrer notre approche sur les notions du rituel, du tabou, de l'interdit, de la transgression, de la violence et du sacrifice. Ces dernières permettront également de se familiariser avec la pensée des auteurs et les théoriciens qui occupent une place centrale dans ce travail et sous-tendent toute la démonstration de l'analyse de la production des œuvres de Günter Brus, d'Otto Mühl et d'Hermann Nitsch. Les notions de rituel et de violence s'imbriquant imperceptiblement l'une dans l'autre, sont à l'image des notions abordées par les différents auteurs, qui également se trouvent intrinsèquement liées les unes aux autres comme nous allons le démontrer.

1.1 Le rituel et le tabou

Tout d'abord, il est important de dire qu'il n'y a pas de définition établie du rituel. L'étymologie indique, par contre, que le rite proviendrait du mot *ritus*, qui désigne un ordre prescrit, un culte ou une cérémonie. Ce mot fait donc référence à un comportement, à une gestuelle préétablie. Cette notion est cruciale dans la compréhension du rituel, car le langage corporel accompagne nombre de cérémonies. Tel que le mentionne Mary Douglas dans *De la souillure*, le rite fournit le cadre à l'intérieur de l'institution du rituel, en permettant de différencier la réalité extérieure, celle de la vie de tous les jours, de la réalité intérieure. Il

s'agit d'un cadre spatio-temporel¹ mis en place, soit par une gestuelle précise et répétitive, un lieu précis (souvent un temple sacré) et des symboles religieux, soit tous ces éléments à la fois. Ainsi, le rituel participe au spectacle : associé d'abord au religieux, il est avant tout le pilier central de toute la communauté, ayant pour fonction de maîtriser le mouvant et la réassurance contre l'angoisse. Les conduites rituelles expriment et libèrent l'inquiétude humaine devant le corps et le monde, leur transformation et leur anéantissement; elles permettent également de canaliser des émotions puissantes (haine, peur, chagrin, espérance). Le rituel a aussi pour fonction la médiation avec le divin, de même que celle de communiquer et de régulariser dans un but de renforcement du lien social². Tout acte quotidien est dicté par ce lien qui lie les individus de la communauté au sacré. La société est menacée autant de l'intérieur que de l'extérieur. En effet, les rites, tel que l'explique Emil Durkheim cité par Martine Segalen, sont des actes communautaires :

Les rites sont des manières d'agir qui ne prennent naissance qu'au sein des groupes assemblés et qui sont destinés à susciter, à entretenir ou à faire renaître certains états mentaux de ces groupes. [...] Les rites les plus barbares ou les plus bizarres, les mythes les plus étranges traduisent des besoins humains dans des aspects de la vie soit individuelle, soit sociale.³

Ils ont donc un rapport très fort avec l'inconscient collectif et constituent des créateurs d'expériences qui, par la même occasion, permettent de les contrôler. Le geste est cependant primordial : «[L'efficacité du rituel] réside dans l'acte lui-même, dans l'affirmation qu'il constitue, dans l'expérience qui porte son empreinte⁴.»

Le rituel régit la vie quotidienne des individus selon des interdits dictés eux-mêmes par des tabous. Le but des tabous est de séparer les domaines du sacré et du profane, du pur et de l'impur. Cette caractéristique trouve son sens dans les racines du mot d'origine polynésienne qui implique deux définitions contraires : d'un côté, il signifie sacré, consacré, tandis que de l'autre, il indique quelque chose d'inquiétant, de dangereux, d'interdit ou d'impur. Selon Freud, le tabou se situe dans la peur du contact qui se retrouve communément

¹ Douglas, Mary, *De la souillure*, essai sur les notions de pollution et de tabou, Paris, François Maspero, 1971, p. 81-82.

² Maisonneuve, Jean, *Les rituels*, coll. «Que sais-je?», France, Presses universitaires de France, 1988, p. 13-15.

³ Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, coll. «Sciences sociales», Paris, Ed. Nathan, 1988, p. 10-11.

⁴ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 86.

dans la notion de sacré et celle de l'impur. Il a un rapport très fort avec l'inconscient : «Le tabou est un acte prohibé, vers lequel l'inconscient est poussé par une tendance très forte⁵.» Il constitue une force terrible se communiquant par le contact et dont le dégagement entraîne les conséquences les plus désastreuses lorsque l'organisme qui provoque la décharge est trop faible pour lui résister. Les restrictions taboues ou les interdits s'imposent d'eux-mêmes, car ils touchent à la survie de la communauté. Ces limites agissent principalement à titre de barrière symbolique. Tel que le décrit G. Frazer, il y a quatre types de tabou : d'abord, les actes tabous qui comprennent les relations sexuelles avec de proches parents ou des étrangers; ensuite viennent les interdits portant sur les aliments, les boissons, les restes d'un repas, les maisons vides, etc.; puis les tabous visant des personnes telles que les chefs, les rois, les guerriers, les cadavres, les femmes pendant leurs règles et lors de l'enfantement, etc.; enfin, ceux qui touchent aux substances ou objets tels le fer, les armes tranchantes, les rebuts corporels, etc.⁶ Le sang constitue une catégorie à part, car il représente l'impureté rituelle présente là où l'on peut craindre la violence. De même, il détient un statut privilégié de par sa relation étroite avec la mort. Le tabou du sang, comme l'explique René Girard dans son ouvrage *La violence et le sacré*, est le tabou primitif le plus connu, mais plus spécifiquement, c'est le sang menstruel, qu'on associait le plus à l'impureté : «Tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels, dans un accident par exemple ou dans un acte de violence, est impur.⁷» Le tabou du sang menstruel participe ainsi à l'impureté de son essence, mais plus encore, il est lié également au sexuel et c'est ce qui le rend encore davantage tabou⁸. Le tabou est très contagieux : il se propage principalement à travers la sexualité et la nourriture. Du tabou du sang résulte tous les autres : la sexualité, la mort par le cadavre (qui est la mort polluant la vie), la souillure, la femme par le sang menstruel et par l'accouchement, le caractère double de certaines choses, etc.

Pour encadrer ces tabous, qui sont une menace à la survie de la communauté, il existe plusieurs rites, le plus connu et le plus utilisé étant celui de l'exclusion. Par ailleurs, l'exclusion des morts et de la mort, constitue le rite le plus radical et sert de modèle aux

⁵ Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, p. 44.

⁶ Maisonneuve, Jean, *Les rituels*, p. 28.

⁷ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

autres rites, puisqu'il est la base de notre rationalité, de notre culture⁹. Les autres rites se constituent des rites d'évitement, des rites de purification, des rites de passage, des rites sacrificiels, etc. Il s'agit de rites spécifiques concernant les tabous pour limiter le contact entre le sacré et le profane. Les rites d'évitement furent particulièrement courants afin de régulariser la sexualité à l'intérieur de la tribu et le plus possible éliminer la promiscuité entre les deux sexes. De même, la séparation des sexes est de rigueur dans un grand nombre de circonstances de la vie sociale. Ces rituels d'évitements ont encore leur place aujourd'hui, dans une moindre mesure, dans nos sociétés occidentales où la promiscuité dans un lieu public est souvent source de désagréments ou même de conflits. Les rites de purification sont des mesures supplémentaires pour empêcher la contagion de la violence¹⁰. Il en sera ainsi par exemple pour les guerriers revenant d'un combat ou les chasseurs revenant de la chasse : ils doivent alors se laver et enfiler des vêtements propres, certains jeûnent en partie ou en totalité. Les rites de passages rappellent aux femmes, comme aux hommes, les responsabilités et les dangers associés au nouveau statut que l'individu acquiert pendant le rituel. Ils sont souvent douloureux et se déroulent sur une plus ou moins longue période où s'entremêlent rites d'initiation et de purification qui incluent souvent les tatouages rituels, les scarifications, les jeûnes et l'exclusion de la communauté le temps que dure le rituel. Tel que le mentionne Baudrillard, l'initiation est un moment fort dans la vie de chaque individu : «L'initiation est ce moment crucial, ce nexus social, cette chambre noire où naissance et mort, cessant d'être des termes de la vie, réinvoquent l'une dans l'autre, non vers quelque fusion mystique, mais bien pour faire de l'initié un véritable être social¹¹.» Lorsque l'on aborde les rites de passage, on aborde également le caractère double, hybride de l'individu. Ces rites de passage, selon l'ethnologue Van Gennep cité dans l'ouvrage de Girard, se constituent de deux temps spécifiques. Dans un premier temps, il y a la perte du statut que l'individu possédait. Une mise à mort de l'individu d'avant, c'est-à-dire tel qu'il était au début du processus rituel. Dans un deuxième temps, il y a acquisition du nouveau statut, la renaissance d'un tout autre individu. Ce passage symbolique qui s'effectue chez l'individu,

⁹ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, coll. «NRF», Paris, Gallimard, 1976, p. 195.

¹⁰ Pour une description de rites purificateurs voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, p. 48-53.

¹¹ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique (...)*, p. 203.

entraîne la violence par son caractère hybride¹². Pour ce qui est du rite sacrificiel, nous en reparlerons plus loin. Toute cette démonstration sommaire des différents rituels n'a qu'un but, celui de souligner que la mort et la sexualité sont des tabous extrêmement contagieux autour desquels on a édifié tous les interdits qui participent à la protection de la communauté. En régularisant chaque moment important dans la vie de l'individu par le rituel, la tribu évite ainsi tout débordement. Voilà pourquoi, chez Girard, il joue un rôle préventif.

1.2 L'interdit et la transgression

La naissance de l'interdit, correspond quant à elle, aux restrictions taboues, c'est-à-dire à la violence originelle. La fonction primordiale des interdits est de réserver «au cœur des communautés humaines une zone protégée de non-violence indispensable aux fonctions essentielles, à la survie des enfants, à leur éducation culturelle, à tout ce qui fait l'humanité de l'homme.¹³» Il faut donc souligner le rôle structurel que remplissent les interdits dans la vie de la société. L'interdiction est un processus inconscient et abstrait. Ce n'est jamais la chose en soi qui est répressive, mais bien un rapport social¹⁴. Tout d'abord, il est important de noter qu'il n'y a pas de transgression sans geste transgressif. La transgression de la limite entre la vie et la mort devient investie par le désir du passage entre la vie et la mort. C'est ici que l'on touche à la pulsion de mort, telle qu'élaborée par Freud, et donc à l'inconscient, car il est accumulation de la mort équivalente, celle qui ne tient pas compte du passage entre la vie et la mort¹⁵. Le sens du toucher, souvent associé à l'acte, devient en quelque sorte, le véhicule de la transgression. La pulsion de mort se définit comme le cycle de répétition du non-vivant : «Telle qu'elle est, la pulsion de mort est le négatif le plus radical du système actuel, mais elle ne fait encore que tendre un miroir à l'imaginaire funèbre de l'économie politique.¹⁶» Les communautés dites «primitives», au contraire de la religion, sont conscientes de l'état de privation et d'ordre dans laquelle les individus sont contraints : elles aménagent donc des temps réservés aux transgressions, notamment, lors de fêtes rituelles, où

¹² Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 420-421.

¹³ *Ibid.*, p. 323.

¹⁴ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique (...)*, p. 231.

¹⁵ *Ibid.*, p. 225-226.

¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

l'on retrouve un effacement général des différences. Pour ce faire, on a recours aux masques ou à la peinture corporelle; les hiérarchies familiales sont alors abolies, la consommation devient excessive et mène à un gaspillage des ressources et donc à une anarchie. Dans le masque, de même que dans le caractère général de la fête, se retrouve la figure du double, du travestissement, de l'aplanissement des différences. On reconnaît, à un degré moindre, ce genre de fête à travers le phénomène du carnaval et des bals masqués. Selon Roger Caillois, la théorie de la fête s'articule autour d'une théorie du sacrifice¹⁷. En effet, la fête constitue une commémoration, une mise en scène de la crise sacrificielle. Elle fait également partie de la préparation au sacrifice en marquant son paroxysme, c'est à dire le moment extrême de transgressions des limites de même que sa conclusion¹⁸. Cette transgression tolérée de l'ordre préétabli n'en était pas moins associée à la violence et au conflit¹⁹.

Toute cette vie de restrictions, de limites et d'interdits constitue le monde profane. Le sacré, tiré du latin *sacer*, est traduit soit par «sacré» ou «maudit», car ce terme, comme la plupart des concepts en lien avec le rituel, est caractérisé par l'ambivalence. Pour accéder au sacré il doit y avoir transgression de ces limites et interdits, une rupture dans l'ordre de la communauté : «ce mot [*sacer*] qualifie d'une part toutes les transgressions royales, toutes les pratiques sexuelles interdites et même licites, toutes les formes de violence et de brutalité, le choses sales, la pourriture, toute forme monstrueuse, ainsi que les querelles entre proches, les rancunes, l'envie, la jalousie... et il qualifie d'autre part la vigueur créatrice et ordonnatrice, la stabilité et la sérénité²⁰.» Durkheim lui, cité dans l'ouvrage de Martine Segalen y va d'une définition plus pragmatique : «Les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent; les choses profanes, celles auxquelles les interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières²¹». Pour Marcel Mauss : «est conçu comme sacré tout ce qui pour le groupe et ses membres, qualifie la société.²²» Au regard de toutes ces conceptions du sacré, nous pouvons en déduire qu'il s'agit de choses protégées, primordiales à la survie de la

¹⁷ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 179.

¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

²⁰ *Ibid.*, p. 384.

²¹ Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, p. 10.

²² Mauss, Marcel, *Oeuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, p. 16-17.

communauté que les interdits protègent et auxquelles nous pouvons accéder uniquement par un geste transgressif.

La violence est présente à l'état latent dans toute civilisation. Même si le rituel ordonne les éléments fondamentaux à la survie de la communauté en servant de rempart à la violence, il ne faut pas oublier qu'au sein même du rituel, se retrouve un processus lui-même violent, celui de faire agir l'individu contre sa nature propre : «cette limitation fascinée, opposée par l'homme, au mouvement des êtres et des choses, que consiste l'interdit²³.» Les manifestations violentes du rituel se concentrent principalement au niveau du corps, car il constitue une partie du corps social : «Le corps est le miroir de la société, la crainte de la «souillure» est un système de protection symbolique de l'ordre culturel.²⁴» L'ascétisme dérive de ce besoin d'expiation et de cette sensation d'imperfection qui est à la base de la pensée humaine sous toutes ses formes religieuses. L'ascétisme est universel comme la religion elle-même. Les principes ascétiques se retrouvent naturellement chez les peuples primitifs : «Les pratiques sauvages d'initiation, les épreuves qui accompagnent le mariage ou le deuil, la circoncision, les lustrations nombreuses, sont les manifestations de ce besoin de douleur et d'humilité que la nature imprime à l'homme.²⁵»

Le corps devient alors le lieu privilégié de toute conceptualisation de la souillure²⁶; il en devient par le fait même le véhicule particulier. Le sperme et le sang menstruel sont les termes symboliques les plus fortement marqués. Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, ou tout autre fluide, en ignorant que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit, à plus petite échelle, les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale. En tant que limites du corps, les orifices constituent les points les plus vulnérables du corps humain. La matière issue de ceux-ci est de toute évidence, marginale, soit de l'autre côté de la marge. Les interdits, en s'opposant à la contagion de la souillure, protègent la santé morale du corps social, ils en préservent l'unité. Dans son ouvrage, Douglas emploie le terme souillure afin

²³ Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Œuvres complètes, tome 9, p. 32. Cité dans Jean Dragon, *Limite et transgression (...)*, p. 140.

²⁴ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 9.

²⁵ Mauss, Marcel, *Oeuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, p. 526.

²⁶ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 19.

de désigner quelque chose de sale, d'impur ou simplement le désordre au sens où s'effectue une cassure dans l'ordre de la société. Il s'agit d'un procédé métaphorique qui instaure une négativité absolue : «La souillure elle-même est à peine une représentation et celle-ci est noyée dans une peur spécifique qui bouche la réflexion; avec la souillure, nous entrons au règne de la terreur.²⁷»

La sexualité et la mort sont des interdits que la transgression n'arrivera jamais à épuiser et qui entraînent une violence toujours inassouvie. Les interdits primitifs les plus notoires concernent la sexualité et présentent un caractère radical et circonstanciel. En outre, la sexualité s'accompagne toujours de violence. Tout d'abord, dans ses manifestations immédiates : rapt, viol, défloration, sadisme, etc. Ensuite, elle cause plusieurs maladies réelles ou imaginaires et finalement, elle aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement qui est toujours susceptible d'entraîner la mort de la mère, de son enfant ou même des deux. Compte tenu de toutes les conséquences néfastes déjà attribuées à la sexualité, il faut se rappeler qu'elle provoque également des conflits, des querelles, des rancunes, des jalousies. Bref, la sexualité est une occasion permanente de désordre. Mais plus encore que la sexualité, la mort à elle seule, constitue l'interdit à partir duquel tous les autres découlent. Tous les rapports sociaux que nous connaissons ont leur archétype dans la disjonction fondamentale de la vie et de la mort²⁸. Elle appelle à la violence et au chaos : «La mort qui partout excède et fascine à outrance, constitue probablement l'interdit fondamental mettant en jeu une violence latente, un désordre sans limite.²⁹» Voilà pourquoi, donner la mort, à travers les rites sacrificiels des cultures primitives, est entouré d'une mise en scène codifiée avec une gestuelle précise, dans un lieu précis, afin d'éviter que la violence puisse contaminer le reste de la communauté. La culture de la mort dans les sociétés dites «primitives» est donc infiniment élaborée.

²⁷ Paul Ricoeur cité par Mary Douglas, *De la souillure (...)*, p. 23.

²⁸ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique (...)*, p. 210.

²⁹ Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Œuvres complètes, tome 9. Cité dans Jean Dragon, *Limite et transgression (...)*, p. 139.

1.3 La violence et le sacrifice

Contrairement à ce que la société tente de nous faire croire, on ne peut se passer de la violence pour mettre fin à la violence. C'est du moins ce que nous dit René Girard : «Plus les hommes s'efforcent de la maîtriser, plus ils lui fournissent des aliments [...] elle ressemble à une flamme qui dévore tout ce qu'on peut jeter sur elle, dans l'intention de l'étouffer.³⁰» C'est précisément pour cette raison qu'elle est interminable. Ici, l'auteur rejoint la théorie de la consommation de Bataille. Encore une fois, la violence du rite sacrificiel est utilisée pour contrer la violence inhérente à la communauté : elle est le principe du sacrifice, puisque le sacrifice détruit ce qu'il consacre. Voilà pourquoi l'homme et les dieux ne sont jamais en contact immédiat. La destruction définitive de l'utilité de l'offrande, élève celle-ci au rang de sacré. Il s'agit donc d'une destruction qui devient création : «L'acte rituel est un acte créateur.³¹» Les énergies religieuses mises en jeu dans le sacrifice sont plus fortes, d'où leurs ravages³². La violence est donc vue comme extérieure à l'homme. Le sacrifice a alors, pour fonction, de purifier la violence, c'est-à-dire de la tromper par l'utilisation d'une victime émissaire. On s'assure toujours que la victime ne sera pas susceptible d'être vengée. Tous les individus de la communauté participent en effectuant un transfert collectif aux dépens de la victime. Ainsi, le rituel protège la communauté de sa propre violence. Le sacrifice est donc un geste social, collectif à tout le moins. Le rite sacrificiel n'a donc pas pour fonction la purification après une offense, mais bien au contraire, de contrer la violence avant même son éclosion : «La fonction du sacrifice n'est pas tant d'expié une faute que de détourner la violence et de mettre fin à son escalade.³³» Il en va ainsi de la survie de la communauté.

La substitution et la mise en scène entrent alors en jeu dans le sacrifice. Le rite sacrificiel repose sur deux substitutions successives : la violence fondatrice, qui substitue une victime unique à tous les membres de la communauté; puis, la violence rituelle, qui remplace la victime émissaire à une victime sacrificiable³⁴. On sacrifiera également des animaux afin de détourner la violence de certains êtres (dieux ou autres) sur d'autres que l'on cherche à

³⁰ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 51.

³¹ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 90.

³² Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 204.

³³ Maisonneuve, Jean, *Les rituels*, p. 114.

³⁴ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 401.

protéger. Par ailleurs, le bétail, par sa grande utilité, est lié à l'humain et devient ainsi une victime par excellence. Dans le sacrifice se retrouve un caractère essentiel, c'est la parfaite continuité dans l'ordre rituel qu'il est requis d'avoir. La représentation réglée, c'est la victime qui commence la pièce³⁵. La mise en scène du sacrifice inclut en premier lieu l'imitation rituelle qui porte d'abord sur la crise sacrificielle. Déjà, au stade préparatoire au sacrifice, la violence est présente. On ira même, chez les Dinkas, jusqu'à simuler des combats quand des individus se frappent sans agressivité³⁶. L'imitation de la crise sacrificielle s'inscrit dans la même lignée que la violence fondatrice. La victime n'est pas innocente, elle doit être accusée de méfaits, mais elle demeure toujours étrangère aux faits reprochés. Il y a donc un aspect commémoratif, une mise en scène conviant des éléments spectaculaires pour frapper les esprits et ainsi conserver l'aura de mystère du sacrifice rituel. Il est important que les membres de la communauté ignorent le rôle joué par la violence dans le rituel. Dans ce sens, le sacrifice est utilisé pour rétablir l'ordre, ce qui n'est pas sans rappeler les exécutions publiques et le processus judiciaire tel que le décrit Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*. Ces exécutions publiques deviennent alors un sacrifice à l'extérieur du cadre religieux : tel que le mentionne l'auteur, la fonction judiciaire s'intéresse davantage à la sécurité qu'à la justice, qui demeure une notion plus abstraite³⁷. Ici, nous pourrions ajouter, au spectacle de la sécurité, ce à quoi servaient les exécutions publiques; rassurer une population en leur montrant le spectacle de l'ordre.

Les mises en scène sacrificielles diffèrent d'une tribu à l'autre. Dans divers rites, on retrouve l'aspersion du sang, l'application de la peau (sur l'autel ou l'idole, le sacrifiant ou les objets du sacrifice), la communion alimentaire, fictive et mythique pour ce qui regarde les dieux, réelle pour ce qui concerne les hommes. Tel que le souligne Mauss : «L'aspersion, l'attouchement, l'application de la dépouille ne sont évidemment que des manières différentes d'établir un contact que la communion alimentaire porte à son plus haut degré d'intimité, car elle produit non pas un simple rapprochement extérieur, mais un mélange des deux substances qui s'absorbent l'une dans l'autre au point de devenir indiscernables.³⁸» On

³⁵ Mauss, Marcel, *Oeuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, p. 226.

³⁶ Lienhardt, Godfrey, *Divinity and Experience*, cité dans René Girard, *La violence et le sacré*, p. 148.

³⁷ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 39.

³⁸ Mauss, Marcel, *Oeuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, p. 16.

touche donc encore ici au caractère hybride de l'individu par l'absorption d'un corps mort. Le corps devient alors un entre deux, un tout autre, tel que décrit par Georges Bataille. Dans l'expérience de l'extrême et de la limite, tout devient flou. De par sa mise en scène sacrificielle, l'action cathartique se retrouve également dans les gestes posés : elle va au-delà du langage dans une tentative de synthèse entre l'esprit et la matière. Par le contact entre le prêtre sacrificateur et la victime sacrifiée, c'est toute la communauté qui prend contact avec le sacré, comme l'explique Marcel Mauss : «Le sacrifice est un moyen pour le profane de communiquer avec le sacré par l'intermédiaire d'une victime³⁹.» Mais plus que cela, le sacrifice joue un rôle majeur au sein de la communauté et pas uniquement sur le plan religieux. Comme le sacré fait partie intégrante de la vie des sociétés dites «primitives» à travers des rituels où la violence est souvent mise en jeu, il n'est donc pas faux de dire, à l'instar de Girard que «la violence et le sacré sont inséparables⁴⁰.

1.4 L'ordre aujourd'hui

L'ordre dans les diverses civilisations, de même que dans nos sociétés modernes fut, et demeure encore, une grande préoccupation. Toutefois, tel que le mentionne Myriam Wathée-Delmotte, il s'agit plutôt du fantasme de l'ordre⁴¹. Chaque civilisation a instauré sa conception particulière de l'ordre, que l'on pense à la notion de mesure chez les Grecs et le rituel dans les civilisations dites «primitives», la religion et la Loi maintenant, tout ceci n'a qu'un seul but, celui de circonscrire la violence; en d'autres termes, restreindre le corps de l'individu en lui imposant une ligne de conduite de laquelle il ne peut déroger. Ce comportement est préétabli par la communauté afin de rendre le corps à l'image de la société. Tel que le prouve le fait que les restrictions taboues les plus importantes des primitifs dont la sexualité et la mort entre autres, sont encore celles auxquelles nous obéissons aujourd'hui en tant que société moderne. Mais alors que dans les rites se retrouve une place pour la violence à l'intérieur même des rituels, la société occidentale d'aujourd'hui évacue jusqu'à l'idée de la mort : «Briser l'union des morts et des vivants, briser l'échange de la vie et de la mort,

³⁹ Mauss, Marcel, *Oeuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, p. 16.

⁴⁰ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 34.

⁴¹ Wathée-Delmotte, Myriam, *La violence: représentations et ritualisations*, coll. «Structures et pouvoirs des imaginaires», Paris, L'harmattan, 2002, p. 23.

désintriquer la vie de la mort, et frapper la mort et les morts d'interdits, c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social.⁴²» C'est l'Église qui a institué la discrimination de la mort : la mort, c'est la manifestation du désordre. Toute notre culture n'est qu'un immense effort pour dissocier la vie de la mort, conjurer l'ambivalence de la mort au seul profit de la reproduction de la vie comme valeur, et du temps comme équivalent général⁴³.

Encore maintenant, le corps est vu comme le lieu de toutes les transgressions. Puisque le corps de chaque individu est à l'image du corps social : la société ira jusqu'à étendre au corps humain ses exigences de propreté⁴⁴. Il va sans dire que la malpropreté et le désordre sont inconciliables avec l'état civilisé, quand celui-ci recherche davantage la beauté, la propreté et l'ordre. La souillure, à l'opposé, c'est la cassure dans l'ordre préétabli. L'impureté, est déplacée : il faut donc l'exclure si on veut perpétuer l'ordre. Dans le même ordre d'idée, l'hybridité, l'indistinctivité, les mélanges sont impurs, car ils combinent deux natures différentes dans une même matière : tout ce qui ne constitue pas une structure homogène, tels que les mutilations, le marquage, le cadavre, le travestissement, entre autres, est considérés comme hétérogène dans la société. Cette règle s'étend alors également à la représentation du corps, ce à quoi les actionnistes viennois vont s'en prendre.

Dans la représentation se trouve toujours le sacrifice de ce qui est représenté : l'objet à l'origine de l'œuvre, n'existe plus, une fois la représentation terminée. La violence se retrouve donc au centre même des formes émergentes, dans le processus créateur lui-même. Il ne s'agit alors que de la perception de l'artiste. C'est pourquoi, Bataille écrit que «l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité.⁴⁵» Puisque l'acte créateur est un amalgame d'influences de l'artiste, de ses propres perceptions, et de l'objet en tant que tel duquel est tirée l'œuvre, il n'est donc pas homogène. D'où cette théorie que la représentation n'est qu'une interprétation nouvelle d'œuvres déjà produites : «La représentation constitue un instrument en vue de la réappropriation du travail des prédécesseurs («re-présentation»⁴⁶»

⁴² Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique (...)*, p. 200.

⁴³ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴ Freud Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, France, Presses universitaires de France, 1981, p. 40-41.

⁴⁵ Chasseguet-Smirgel Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, coll. «Science de l'homme», Paris, Payot, 1971, p. 94.

⁴⁶ Dragon, Jean, *Pour une poétique bataillienne (...)*, p. 123.

Dans la représentation du corps se retrouve également cette notion d'altérité, car l'artiste se demande comment construire son corps avec le corps de l'autre. C'est le rôle joué par les actionnistes à travers la représentation du corps.

L'image, qui fut d'abord un corps à corps (avec le peintre) se retrouve immobile (dans la peinture). Cette confrontation entre l'œuvre et le peintre se retrouve exacerbée chez les Viennois et met également en jeu la désacralisation du corps : «L'usage irrégulier des couleurs, des formes des proportions, la multiplicité des matières, les manipulations du hasard et leurs imprévisibles effets, sont des profanations.⁴⁷» Par cette mise en scène de la violence faite au corps, on touche à la notion de sacrifice, puisque, tel que nous le démontrerons, il s'agit de la mise à mort de la représentation du corps selon la tradition. C'est en proposant des visions du corps en désaccord avec le modèle établi, que ces artistes touchent aux tabous, aux interdits et remettent radicalement en question les convenances, les codes et les didactiques corporelles. Il ne s'agit plus de subir le corps, ses exigences, ses restrictions, mais de l'agencer selon ses désirs et chercher à repousser les limites de ses possibilités plastiques et expressives. Il est vrai que le corps est l'objet de la répression par excellence puisque par le corps, la société contrôle l'individu. En effet, avec les Viennois on assiste à une exploration du corps jusqu'à ses ultimes retranchements. L'action se rapproche du rituel dans le sens où le corps est mis en jeu dans un cadre spatio-temporel, caractérisé par l'extase émanant de l'acharnement à détruire symboliquement le corps. La transgression symbolique de la limite entre la vie et la mort devient alors investie par le désir. Ici on touche à la pulsion de mort, c'est d'ailleurs ce qui choque dans la pratique des actionnistes : le travail obsessionnel sur la destruction du corps dans la représentation. Puisque la société a étendu ses critères de propreté et d'esthétisme au corps, en attaquant la représentation de celui-ci, ils attaquent alors le corps social. La représentation du corps morcelé, souillé, ouvert et l'utilisation de symboles de la répression du corps, deviennent alors une sérieuse remise en question de la société et de ses valeurs. Dans les actions des actionnistes, il y a également ce projet de réduire l'angoisse face à la mort et face à la sexualité chez Mühl entre autres. Elles avaient pour but de se réapproprier le corps en le représentant dans le passage singulier entre l'être fermé et l'être ouvert par ses désirs, par sa condition de mortel de même que par sa propre volonté. Le corps, chez les actionnistes, se défait de l'emprise de l'ascèse et des

⁴⁷ Le Bot, Marc, *Images du corps*, Paris, Éd. Présence contemporaine, 1986, p. 12.

représentations aseptisées moralement acceptable pour la confronter à la matérialité de la chair cette fois, bien réelle. Tout ceci prend son sens lorsque l'on connaît le climat religieux et rétrograde qui régnait en Autriche et ce, même dans les années soixante. Plusieurs personnes⁴⁸ qui se sont penchées sur l'étude des actions des Viennois soulignent à quel point il est difficile pour quelqu'un de l'extérieur d'imaginer un tel climat.

Il est également difficile de donner un cadre aux débordements esthétiques des Viennois, mais c'est surtout grâce à celui-ci que les actions ont autant d'impact. C'est en effet, par le cadrage filmique et photographique que les artistes resserrent l'image et créent ainsi une mise en image à l'intérieur même de la mise en scène rituelle du départ. Ils arrivent alors à la création d'un effet de réel saisissant émanant des œuvres, qui entraîne le spectateur à croire que ce qu'il voit est la réalité, d'où l'ambiguïté de leurs œuvres. Il est vrai que la réalité de la vie ne provient finalement que de la disjonction de la vie et de la mort; si cette perception est biaisée, la réalité n'existe plus. Tel que le mentionne Baudrillard, la simulation est l'arme la plus efficace, puisque dans la simulation, le sens s'effondre. Souvent, l'effet de réel est si prégnant, qu'on oublie que ce n'est qu'une représentation : «la perversion de la réalité, la distorsion spectaculaire des faits et des représentations, le triomphe de la simulation est fascinant [...] c'est le détournement vertigineux de tous les effets de sens.⁴⁹» L'effondrement de la réalité de l'hyperréalisme dans le mimétisme minutieux du réel, de préférence à partir d'un autre médium reproductible (publicité, photo, vidéo, etc.), de médium en médium, le réel se volatilise. Il devient allégorie de la mort, fétiche de l'objet perdu, non plus objet de représentation, mais extase de la dénégation de sa propre extermination rituelle qui verse alors dans l'hyperréel. La réalité de l'objet n'existe plus, son image seule subsiste dans l'esprit du regardant.

⁴⁸ Nous pensons entre autres ici à Mme Eva Badura-Triska curatrice de la collection des actionnistes viennois au MUMOK de Vienne qui nous a accordée une entrevue et à Mme Danièle Roussel avec qui nous avons eu un entretien à Paris. De même que plusieurs articles en font état également.

⁴⁹ Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, coll. «Figures», Grasset, Paris, p. 125.

CHAPITRE II

GÜNTER BRUS ET LE CORPS MUTILÉ

Les années 1964 et 1965 constituent une période charnière pour Brus. Il s'agit d'une période où il tente de se libérer de la peinture et d'orienter son travail sur le corps, sans toutefois y arriver complètement. Cette période est importante afin de cerner le passage de la pratique picturale à l'actionnisme. Chacun des artistes dont il est question dans ce mémoire propose une vision particulière de l'actionnisme. Dans l'ensemble, leur pratique artistique est caractérisée par un traitement du corps teinté d'éléments de violence et de rituel. La technique corporelle de Günter Brus, entre autres, constitue une stratégie pour dépasser la peinture. Son passage à l'actionnisme, comme nous allons le démontrer, s'effectue en continuité par rapport à ses préoccupations picturales. Pour ce faire, on abordera les aspects les plus pertinents de sa pratique du tachisme, tangente de l'art informel, l'exacerbation du geste de peindre et son utilisation du noir et blanc en peinture, afin de comprendre ce que sous-tend la pratique actionniste de l'artiste.

Le choix de deux œuvres s'est imposé rapidement puisque nous voulions analyser la production artistique de l'artiste se situant à l'intérieur de la période charnière constituant le passage entre le médium de la peinture et une technique du corps en tant que tel. Cette période sera prépondérante dans la pratique actionniste de Brus, car c'est durant ces deux années 1964 et 1965, qu'il développera véritablement son langage esthétique. À travers l'analyse du film *Selbstverstümmelung*¹ (1965) tourné par Kurt Kren et par la suite, de la photographie *Selbstverstümmelung I* (1965)², tirées de la même action, nous verrons comment s'opère le travail actionniste de l'artiste. Il est important de noter ici, que l'analyse de la photographie ne tiendra nullement compte des autres clichés faisant partie de la série prise lors de cette même séance. Nous étudierons également les aspects du rituel et de la

¹ Kren, Kurt, *Selbstverstümmelung (Aktion Brus)*, noir et blanc, muet, 16 mm, 5 min. 20 sec., transfert sur dvd, 1965.

² Voir fig. 2.1.

violence présents dans chacune des œuvres et comment ceux-ci s'articulent. L'étude de ces deux œuvres, déterminera la portée symbolique de leur mise en scène respective, tout en soulignant les caractéristiques particulières propres à chaque médium, leurs enjeux esthétiques et l'importance des deux œuvres à travers les aspects intrinsèques de chaque médium. Ainsi, l'analyse du film *Selbstverstümmelung* s'attardera à dresser un portrait de l'esthétique du cinéma structurel dont est issu le réalisateur Kurt Kren. Nous démontrerons enfin que déjà, dans la pratique picturale de Günter Brus, se retrouvaient des éléments de violence et de rituel, constituant la base de son travail actionniste.

2.1 Le parcours artistique de Günter Brus

Günter Brus est né en 1938 à Ardning en Autriche. Il entre à l'école des arts appliqués à Graz en 1953 et, en 1956, s'installe à Vienne où il s'inscrit à l'Académie des arts appliqués. Son but premier est alors d'obtenir une formation en graphisme commercial, mais il débute plutôt une formation artistique. Il fut d'abord attiré par l'expressionnisme autrichien du début du XX^e siècle, dont Oskar Kokoschka (1886-1980) et Egon Schiele (1890-1918) sont les représentants. Les thématiques de l'expressionnisme, du sadisme, du sexe et de l'iconographie chrétienne dans la pièce de Kokoschka *Mörder Hoffnung der Frauen* (Le meurtrier de l'espoir des femmes) qui fut présentée pour la première fois à Vienne en 1909, dont les illustrations faisant référence à une imagerie mutilée et blessée, a eu des échos jusque dans le travail d'Arnulf Rainer et des actionnistes viennois³. Brus personnellement, était un très grand admirateur du travail de Schiele, personnage angoissé dont l'œuvre est caractérisée par un érotisme provoquant, des postures convulsées et un traitement morcelé de la représentation du corps. Rapidement, il s'intéressera également à l'art et à la littérature de l'expressionnisme allemand. Il fut également très influencé par les œuvres de Vincent Van Gogh (1853-1890) et d'Edvard Munch (1863-1944) dont la touche est très expressive. Le développement de Günter Brus en tant qu'artiste est interrompu entre 1960 et 1961, car il doit entreprendre son service militaire. Lors de cette période, qui sera par ailleurs déterminante sur le plan de son développement artistique, il fait l'expérience du pouvoir physique que l'on fait subir au corps dans le but de briser ses résistances. Cette expérience n'est sans doute pas

³ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 27.

étrangère à sa rupture ultérieure avec le système, ainsi qu'à la radicalité avec laquelle il envisage son questionnement artistique. À son retour à Vienne, il lui sera très difficile de retourner à ses recherches picturales initiales. Il se concentrera désormais sur le rôle du corps dans la pratique picturale. Le processus de création devient ainsi plus important que le résultat, d'où cette urgence de le montrer, de lui donner une visibilité. Puisqu'il conçoit dorénavant la peinture comme la trace laissée par une action, il s'intéresse très tôt à l'art informel ou plutôt au tachisme⁴. Le tachisme, un mouvement en réaction avec le formalisme de l'art abstrait, se caractérise par une facture spontanée, la recherche d'une nouvelle originalité de même, que l'emploi de matériaux non-conventionnels. Ces caractéristiques conduiront les artistes à faire appel aux signes des cultures pré-historiques et à recourir à une facture pâteuse, où l'on ressent la touche personnelle de l'artiste. Le tachisme se caractérisera surtout par une confrontation physique entre l'artiste et son support pictural. Cette violence, émanant de la démarche de l'artiste, interpelle alors le spectateur par l'exacerbation de son expressivité. C'est, entre autres, par sa rencontre en 1959 avec Joan Meritt, jeune peintre américaine qui travaillait à la manière de l'expressionnisme abstrait à Mallorca (Espagne), que se développa pour lui cette pratique de la confrontation de l'artiste avec la surface. Technique que l'artiste autrichien Arnulf Rainer, par ailleurs très admiré de Günter Brus et d'Hermann Nitsch⁵, expérimentait déjà à l'époque.

2.2 Les influences d'Arnulf Rainer, de l'Action Painting et de l'art informel

Au contraire du travail de Günter Brus, le procédé de la «sur-peinture» chez Rainer avait pour but l'exacerbation du geste pictural. Rainer recouvrait alors de plusieurs couches de peinture sombre (noir, violet ou rouge foncé) la surface de son tableau. À la base de son travail, se trouve un investissement total du corps de l'artiste dans la confrontation avec la surface de la toile. Ce procédé donne aux œuvres un aspect violent, comme si, au lieu d'exacerber son expressivité, il désirait effacer ses propres traces, mais sous la forme d'une rage à peine contenue. Rainer obscurcit, il recouvre au lieu de rendre à la lumière. Néanmoins, il laisse toujours un fragment de la surface vierge, laissant ainsi entrevoir la matérialité du tableau. Bien qu'il retouche à plusieurs reprises cette surface peinte, opaque à

⁴ Voir fig. 2.2.

⁵ Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber et al., *Der Zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 113.

première vue, il en souligne plutôt les failles, les fissures, les craquelures, les blessures présentes dans la composition du tableau⁶. Les thèmes de la mort, de la croix et du sacrifice, parcourent de part en part son œuvre en une sorte de mise-à-mort perpétuelle de la peinture : «Painting in order to end all painting⁷» (Peindre dans le but de mettre fin à la peinture). Dans une partie de son travail sur les *Übermalungen*⁸, Rainer recouvrait des œuvres de peintres reconnus dans l'histoire de l'art tels celle de *La crucifixion*⁹ tirée du retable d'*Isenheim* de Mathias Grünewald. Par ce geste, il met à mort la tradition picturale et met de l'avant sa propre touche artistique. Par cette urgence de la sublimation, il transforme son œuvre en un palimpseste de ses propres phases créatrices.

Les œuvres de Rainer mettent ainsi l'accent sur les qualités physiques et picturales du tableau et donc, sur le geste créateur de l'artiste. À plusieurs occasions Rainer a nommé ses *Übermalungen*, exercices de mortification ce faisant, il indique qu'en mettant continuellement à mort son travail, en y ajoutant perpétuellement des couches de peinture, il le garde en vie. Il le ressuscite pour ainsi dire. Il ritualise donc, dans cette série, un processus de mort-sacrifice qui s'enracine dans sa pratique picturale. L'influence d'Arnulf Rainer s'étend à tous les actionnistes. Sa technique des *Übermalungen* sera adaptée par chacun des artistes selon leurs propres préoccupations esthétiques.

L'acte, le «geste libre» de l'artiste sur la toile, deviendra le but ultime de la peinture, tels les *drippings* de Jackson Pollock. L'*Action Painting*, c'est donc l'interaction entre l'artiste et la surface picturale. Les *drippings* (giclées de peinture sur la toile) deviennent ainsi le résultat du phénomène de la gravité mis en relation avec le geste expressif de l'artiste. C'est aussi une confrontation où l'artiste participe de manière active. Jackson Pollock transgressait les conventions de la peinture en peignant au sol et sans point de focalisation sur la toile, abandonnant, du même coup, la hiérarchie des formes dans l'organisation du tableau. En même temps que se développe l'art informel, l'*Action Painting* rompt avec le poids des traditions, que la modernité classique, de la première moitié du siècle, avait elle-même recréé.

⁶ Hoffmann, Werner, Hans Hollein, *Arnulf Rainer Body Language*, catalogue d'exposition, The Austrian Exhibition for the Biennale of Venezia 1978, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1978, p 14.

⁷ *Ibid.*, p 14.

⁸ Voir fig. 2.3.

⁹ Voir fig. 2.4.

À Vienne, plus particulièrement, le peintre français Georges Mathieu, représentant de la peinture informelle, y fut très important¹⁰. Il présenta en 1959 au *Theater am Fleishmarkt* une séance de peinture gestuelle publique. Ces séances sont généralement très spectaculaires. Il travaille tout d'abord sur de grands formats, il inclut des costumes et utilise une gestuelle exacerbée qui constitue une spontanéité réelle et authentique dans une présence concrète, matérielle. Le geste a chez lui une matérialité, «un poids, une sensualité¹¹». Plusieurs traiteront de son travail en des termes calligraphiques, on le comparera à un paraphe mettant l'accent sur son caractère idiosyncrasique et donc hautement existentiel. L'acte pictural devient alors le sujet du tableau. Chez Mathieu, les figures sont constituées de signes dynamiques ayant un caractère d'écriture et semblant électrisé¹². Ces pictogrammes ont leur origine dans l'«écriture automatique» des surréalistes. Ils ne sont pas méditatifs, mais plutôt dramatiques et théâtraux.

2.3 La pratique picturale de Günter Brus

La relation qui se tisse entre le corps de l'artiste et l'espace est intimement liée, chez Brus, au format des œuvres tant au niveau de la peinture que du dessin. Pour ses peintures gestuelles et ses dessins tachistes, il privilégie le grand format, car celui-ci permet une plus grande expressivité. L'entièreté du corps de l'artiste s'investit dans cette confrontation avec la surface. Ce sera le contraire, plus tard, pour les photographies prises lors des actions où Brus favorisera les petits formats pour leur modestie, leur accessibilité, et surtout parce qu'ils sont mieux adaptés à leur fonction : «la formation d'une nouvelle image du monde de l'art¹³» reproductible et variable, améliorant ainsi la diffusion en s'éloignant du milieu des institutions artistiques. L'expression chez Günter Brus est brute, violente. Otto Mühl disait par ailleurs, qu'avec Brus, on assistait au meurtre de la mère en noir et blanc¹⁴. Le caractère

¹⁰ Entrevue avec Eva Badura Triska, (curatrice de la collection des actionnistes viennois au MUMOK), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 17 octobre 2005, 2 bandes audio, 2 hres.

¹¹ Rowell, Margit, *La peinture, le geste, l'action: l'existentialisme en peinture*, coll. «d'Esthétique», Paris, Klincksieck, 1972, p. 115.

¹² Voir fig. 2.5.

¹³ Grenier, Catherine et al., *Günter Brus limite de l'invisible*, catalogue d'exposition, Exposition du 12 octobre 1993 au 2 janvier 1994, Galeries contemporaines du centre Georges Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 44.

¹⁴ Mühl, Otto, *Sortir du bourbier*, Paris, Les presses du réel, 2001, p.107.

agressif de ses tableaux relève de la confrontation totale de son corps avec le support pictural. Ainsi, l'utilisation quasi systématique de la peinture noire et blanche tendait à accentuer dans ses tableaux ce caractère agressif et meurtrier¹⁵. De même qu'elle confère à ses œuvres un caractère hautement symbolique, l'utilisation du noir et blanc relève avant tout d'un refus d'effets de couleur, propice à l'illusionnisme en peinture (par ses jeux de nuances donnant une certaine profondeur à la toile). La matérialité des éléments qu'il utilise est plus importante que la couleur ou la forme, puisque la confrontation réelle entre l'artiste et son œuvre, passe obligatoirement par les matériaux. Le processus de création chez lui, implique une exacerbation du geste qui inscrit littéralement son corps dans l'œuvre : lorsqu'il dessinait, Brus était tellement absorbé par son travail, qu'il lui arrivait de saigner à force de frotter le bout de ses doigts sur la toile avec le graphite ou encore, il «se déchirait les mains jusqu'au sang parce que dans sa furie il touchait le bord du tableau où les clous dépassaient.¹⁶» Le sang mêlé ainsi au graphite, crée un nouveau matériau organique représentant déjà, l'union de l'artiste et de son œuvre. Brus travaillait donc les limites extrêmes du corps, de même que la thématique de la blessure avant même de passer à l'actionnisme. Brus, à travers son travail artistique, voulait apprendre à ressentir sans que la blessure ne soit jamais une pure spéculation ou une fin en soi. Ici, sa pratique picturale s'illustre déjà par l'implication de son corps, une attitude rituelle extatique qu'il atteint à travers l'excès. La violence de l'angoisse constitue la source même de l'extase, car elle entraîne l'excès: «L'angoisse précipite le mouvement vers la transgression dans une impossibilité à contenir cette violence qui emporte avec elle le sujet et la limite. L'angoisse constitue alors la contre-partie d'une violence dont l'on veut s'abstraire par un acte d'égale violence qui la suspend¹⁷». Ceci explique bien cette relation de confrontation qu'entretient l'artiste avec son œuvre. Cette manière de travailler chez l'artiste entraîne un au-delà du tableau, d'abord par l'emphase mise par la touche agressive sur le créateur et ensuite par les traits ne s'arrêtant pas aux limites physiques du support, mais se prolongeant dans l'espace environnant le tableau.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Dragon, Jean, *Limite et transgression (...)*, p. 141.

2.4 Aktion Malerei, Selbstbemalung, Selbstverstümmelung, 1965

L'*Aktion Ana* (1964)¹⁸, une action très picturale, constitue un événement charnière dans le développement de l'esthétique actionniste de Günter Brus. Dans cette action, se déroulant dans l'atelier de Mühl, Brus peint les murs en blanc et pose une toile blanche au sol. Il y réunit plusieurs éléments qu'il peint intégralement en blanc, créant de toute pièce, un décor d'arrière-cour. On y retrouve, entre autres, une bicyclette, une échelle, des récipients à peintures, etc. Un modèle féminin nu (en l'occurrence sa femme Anni) se fait recouvrir de peinture noire par Brus (elle ne sera qu'en partie recouverte de peinture). Il s'agit du point culminant de l'action. Cette action constitue une extension de ses dessins tachistes, qui se retrouvent concentrés, ici, sur le corps de sa femme. Par le fait même, dans la série *Ana* 1964-1965, on peut déceler un hommage à Egon Schiele par le morcellement du corps dans la représentation, créé par l'utilisation de couleurs sombres (pour les bas-collants par exemple) appliquées dans l'œuvre de Brus, à même le corps du personnage¹⁹. Ainsi, lorsqu'il réalise l'action *Selbstbemalung*, dans laquelle son corps servira de support pictural, il poursuit dans la même lignée que *Aktion Ana*, n'ayant pas encore exploré, selon lui, toutes les possibilités de l'art informel²⁰.

Avant de passer à l'analyse de *Selbstverstümmelung* (Automutilation), il est important de la situer dans la série dont elle fait partie, celle d'*Aktion Malerei, Selbstbemalung, Selbstverstümmelung 1965* (Action peinture, auto-peinture, automutilation 1965). Brus exécuta deux séries de *Selbstbemalungen* qui furent photographiées par Ludwig Hoffenreich (1902-1975) photographe d'avant-garde autrichienne : *Selbstbemalung I* (1964)²¹ et *Selbstbemalung II* (1965)²² (Auto-peinture I (1964) et II (1965)). La première eut lieu en décembre 1964 à l'atelier John Sailer. La seconde en 1965 sur *Perinetkeller*, dans l'atelier d'Otto Mühl, où elle fut exposée en 1965 avec une autre série *Selbstverstümmelung I, II et III* (Automutilation I, II et III) à la *Galerie Junge Generation*, la galerie d'art du parti socialiste, plutôt en marge des grands courants artistiques. La série *Selbstverstümmelung*

¹⁸ Voir fig. 2.6.

¹⁹ Voir fig. 2.7.

²⁰ Günter Brus, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 298.

²¹ Voir fig. 2.8.

²² Voir fig. 2.9.

s'inscrit comme la suite logique de la série *Selbstbemalung*, où la peinture joue un rôle narratif: *Aktion Malerei, Selbstbemalung, Selbstverstümmelung* (Action peinture, auto-peinture, automutilation) (1965). Dans cette action publique, Brus étend entièrement son corps dans une large pièce qui contient un panneau de bois peint en blanc. Il trace une ligne noire sur son corps habillé. Des ballons remplis de peinture blanche sont crevés. L'artiste s'en retrouve aspergée. Il se roule ensuite par terre et rampe, tel un homme mutilé, à l'extérieur de la pièce²³. Un extrait de ce qu'il écrit dans un numéro spécial de la revue *Le Marais*, publiée à l'occasion de l'action et de l'exposition de ses œuvres à la *Galerie Junge Generation*, exprime bien la position radicale qu'il a désormais atteinte :

«I lie white in white in a white bedroom./ I lie white in white in a white toilet./ I sit white in white in a white police office among white policemen./ I make a white speech white in white in the white chamber of parliament among white members./ I preach in a white church white in white./ I dis sever my left hand. Somewhere lies a foot./ A suture on my wrist joint bone./ I press a drawing-pin into my spinal cord. I nail my large toe to my forefinger. Pubic, underarm, and head hairs lie on a white plate. I slit open the aorta with a razor blade (Smart). I slam a wire-tack into my ear. I split my head lengthwise into two halves. I insert barbed wire into my urethra and by turning it slightly try to cut the nerve (autosystoscopy). I bite open my pimple and suck on it. I have everything photographed and viewed.»²⁴

Suite à cette action, deux films sont réalisés par Kurt Kren et trois versions photographiques par Ludwig Hoffenreich. Pour les besoins de ce travail, on s'attardera qu'au film *Selbstverstümmelung* de Kren, ainsi qu'à une photographie tirée de la série *Selbstverstümmelung I*.

²³ La description de l'action est tirée de Hubert Klocker, Konrad Oberhuber et al., *Der Zertrümmerte Spiegel (...)*, p 118.

²⁴ Traduction libre. Je m'étends blanc en blanc dans une chambre blanche. Je m'étends blanc en blanc dans une toilette blanche. Je m'assois blanc en blanc dans un poste de police blanc parmi des policiers blancs. Je fais un discours blanc en blanc dans la chambre blanche du parlement parmi des membres blancs. Je prêche dans une église blanche en blanc. Je romps ma main gauche. Quelque part gît un pied. Une suture sur mon os de l'articulation du poignet. Je presse une punaise dans ma colonne vertébrale. Je cloue mon orteil large à mon index. Les poils de pubis, des aisselles et de la tête sont dans une assiette blanche. Je coupe l'aorte avec une lame de rasoir (Smart). Je claque une agrafe dans mon oreille. Je divise ma tête sur le sens de la longueur en deux moitiés. J'insère du barbelé dans mon urètre et en le tournant un peu j'essaie de couper le nerf (autosystoscopie). Je mords mon bouton et le suce. J'ai tout photographié et j'ai tout vu. Tiré de Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber et al., *Der Zertrümmerte Spiege (...)*, p 118.

2.5 Le film *Selbstverstümmelung (Aktion Brus)* de Kurt Kren²⁵

Tout d'abord, une description du film s'impose. Le film est divisé en trois sections. La première se contente d'une mise en scène selon l'esthétique du collage où chaque élément présent, collabore à l'angoisse inhérente à l'action par une représentation de l'ouverture du corps. Dans la deuxième partie, l'artiste va plus loin dans la représentation de l'ouverture du corps, toujours selon l'esthétique du collage. La dernière partie constitue quant à elle un passage à l'action : les éléments deviennent véritablement des éléments de torture utilisés par l'artiste contre son propre corps. Alors que les deux premières parties étaient plutôt statiques, la troisième partie montre Brus en mouvement. Aussi, il est important ici de mentionner que le visionnement du film s'est effectué en deux temps : d'abord à vitesse normale et par la suite au ralenti, afin de prendre connaissance de chaque plan, puisque le rythme accéléré et inégal du film entraîne une incapacité à appréhender le contenu de chaque image.

Dès le début on est frappé par le blanc émanant de ce film. Brus est couché par terre sur une surface blanche, il est habillé de blanc et recouvert de peinture blanche. En fait tout est blanc dans ce film. À l'exception des éléments comportant un potentiel de danger tels la ligne noire dessinée à même le corps de Brus et les objets tels une paire de ciseaux, des couteaux, des clés anglaises, des barbelés, des grosses agrafes, des punaises, des tire-bouchons, une pince à cils, etc. Par ailleurs, le réalisateur Kurt Kren a choisi de mettre l'accent sur l'expressivité du visage de Günter Brus. Le film débute par un plan d'ensemble, où l'artiste est étendu sur le ventre, la tête tournée du côté droit, sur une surface blanche. Les murs sont également peints en blanc. Il est recouvert de peinture blanche et une ligne, partant de sa tête se poursuivant sur sa nuque et son dos puis sur le sol, coupe son coude et se termine encore une fois sur le sol. Près de lui, à la hauteur de son visage, se trouvent quatre objets alignés : deux grosses agrafes et deux couteaux à pain. Ensuite, commence un plan rapproché de son visage vu de la gauche où il tient un couteau à pain à la main. La même ligne noire est toujours là. Le visage de Brus exprime la douleur. Par la suite, on retrouve un gros plan du visage, deux clés anglaises semblent insérées dans le cou, là où la ligne noire est dessinée (la ligne traverse verticalement le crâne de l'artiste, passe par son oreille et se continue sur l'épaule). Le plan suivant montre la main droite de Brus qui semble prisonnière des clés

²⁵ Kren, Kurt, *Selbstverstümmelung, Aktion Brus*, Vienne, transfert sur dvd, 16 mm, noir et blanc, muet, 5:29 min.

anglaises. Bref, dans cette partie, sur certains plans, l'artiste tient les accessoires, tandis que sur d'autres, les objets sont à côté de lui, ou encore placés à même son corps, demeurant toujours aussi menaçants. Dans cette action, la peinture joue un rôle tout aussi inquiétant : des plans montrent l'artiste empêtré dans l'épaisseur de peinture qui le recouvre. La matérialité de la peinture métamorphose l'aspect physique du corps, mais surtout les traits du visage.

Alors que la première partie était plutôt statique, la seconde partie du film constitue un passage à l'acte. Ainsi, la mise en scène de Brus inclut également un pied et une main en plâtre, de même qu'une chaussure, tous trois placés soit à côté ou près de sa tête et se retrouvent eux aussi coupés en deux par le prolongement de la ligne noire, devenant, en quelque sorte, le prolongement de son corps. Brus s'étend ensuite sur le dos et cette fois, la ligne noire coupe son visage en deux verticalement, se poursuit sur son cou et sur son torse. Maintenant, la mise en scène de Brus a changé. Dans un plan d'ensemble où il ne figure pas, on retrouve au sol une assiette contenant des ciseaux, un cendrier, une pince à cils, le pied en plâtre, des boîtes incluant entre autres, des fils ayant l'apparence de circuits électriques et des barbelés. Dans un plan rapproché, Brus se présente torse nu, mais recouvert de peinture blanche. Il a moins de peinture sur lui que dans la première partie. Il est sur le dos, sans ligne noire et aux aisselles apparaissent deux tas de poils synthétiques. Le plan qui suit est plus large, on le voit toujours étendu sur le dos, les tas de poils sous les aisselles. Mais cette fois-ci, on retrouve des punaises posées à l'envers sur son torse, formant une ligne verticale, de la taille au cou et présentant des taches noires sur le visage. Un autre plan le montre, toujours dans la même position, avec cinq des objets identiques entourant sa tête. Vers la fin de cette partie, Brus effectue le collage avec sa main et la main de plâtre, qu'il juxtapose à une paire de ciseaux, pour ensuite échanger la main artificielle pour cinq lames de rasoirs placées côte à côte. La ligne noire n'est presque pas présente dans cette partie, puisque les objets eux-mêmes assurent la coupure symbolique.

C'est dans la dernière partie que culmine cette action. D'abord, Brus n'est plus couché par terre, mais debout, habillé et peint en blanc, contre un mur blanc. Le gros plan du début nous montre la partie gauche du visage de Brus, couvert de plusieurs couches de peinture. Il a placé une lame de rasoir au-dessus de son œil gauche et des épingles sur son oreille. La caméra se déplace vers la droite et montre que le côté droit du visage présente les

mêmes éléments. Dans un autre plan, le visage de Brus présente quatre lignes noires horizontales près de la bouche à gauche. Dans un autre encore, Brus a dessiné une courte ligne verticale sur son œil droit et collé des ciseaux et des lames de rasoirs au mur près de son visage. Ensuite, on voit un plan où Brus passe une pince sur son visage, du haut de son crâne jusqu'à son menton et qui laisse un sillon dans la peinture qui le recouvre. Les couches de peinture lui cachent ainsi complètement l'œil droit et son expression renvoie une souffrance intense. L'artiste reprend ensuite le même schéma, mais cette fois-ci, avec une pince à cils qu'il approche de son œil gauche et puis un couteau qui, à l'instar de la pince, part du haut de son crâne jusqu'au menton et laisse un sillon sur son passage. Par la suite, Brus met la pince à cils dans sa bouche. Sur d'autres plans, il s'agit d'une cigarette allumée tenue par son œil droit ou encore qu'il a mise dans son oreille droite ou encore qu'il fume par exagération, en laissant un nuage de fumée qui semble l'incommoder. Bref, cette dernière partie illustre des mises en scènes souffrantes où les éléments de l'action sont utilisés symboliquement pour torturer le corps. Tout au long du film, le corps entier de Günter Brus exprime la douleur, la souffrance.

Le montage alterne les très gros plans du visage de Brus ou de certaines parties de son corps (parfois indiscernables) et les plans d'ensemble du corps de l'artiste pour créer du rythme et de la confusion. La caméra de Kurt Kren se trouve généralement en plongée ou à la hauteur du nez d'un chien. Le film est visiblement un condensé de plusieurs temps réunis ici par le montage de Kren : tantôt Brus est recouvert de beaucoup de peinture et le moment d'après, il en est à peine couvert. De cette manière, on peut remarquer, que Kren ne respecte pas la chronologie de l'action d'après un rejet de l'intention narrative²⁶. Ici, avec l'action de Brus, le réalisateur se voit confronter à un style expressif à l'origine de la sérialité et du montage flash de ses œuvres. Son choix est alors d'adopter une gestuelle libre faisant écho au pathos de Brus dans le but de l'appuyer.

²⁶ Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, 1977. Tiré de www.canyoncinema.com/kren

2.6 Kurt Kren (1929-1998)

Même si c'est uniquement à partir de 1964 qu'il collabore avec les actionnistes, Otto Mühl d'abord et Günter Brus ensuite, le cinéaste expérimental autrichien avait auparavant travaillé avec Konrad Bayer du *Wiener Gruppe*, dans les années cinquante. Kurt Kren est considéré, avec Peter Kubelka, comme un pionnier du cinéma structurel. Ce mouvement au sein du cinéma est une pratique expérimentale dont le but est d'analyser ses propres composantes essentielles et les possibilités de l'appareil cinématographique, qui entraîne une autoréférentialité cinématographique. Ce type de cinéma construisait le montage cinématographique sur des bases sérielles, à partir du photogramme (une image sur la pellicule filmique). Kren a ainsi développé, dans les années cinquante, une technique sérielle, un langage informel des films, s'aidant, entre autres, du montage flash. Sa production inclut des films abstraits au montage sériel, structurel, d'une nature mathématique, cherchant davantage à exacerber les possibilités de la caméra et du montage, plutôt que de raconter une histoire.

L'intérêt de Kren dans les œuvres des actionnistes s'est développé par ce qu'elles recelaient de pictural. Bien entendu, le côté caricatural, grand-guignolesque et anti-bourgeois de ces œuvres ne lui a pas échappé non plus. Il ne chercha pas à représenter les actions dans leur continuité. Il tira plutôt partie de ses propres recherches sur le rythme et la tension du montage, tâchant de restituer le sens de chacune des performances ou, à tout le moins, de les appuyer. En décomposant un à un les gestes les plus symboliques des actionnistes et en les rapportant les uns aux autres par un montage alterné très rapide, «il restitue la frénésie du rituel.²⁷» Kren, par ses techniques, transcende le médium : le caractère matériel de ses films mérite qu'on s'y attarde. Il utilisait, en effet, différentes composantes du médium cinématographique afin de se les approprier. C'est ainsi qu'il rayait la pellicule et dessinait sur celle-ci, éclaboussant parfois de peinture la lentille de la caméra. Ces gestes posés, viennent accentuer l'affirmation des composantes cinématographiques face au contenu du film. Dans le même ordre d'idée, le montage ultra-rapide rappelle qu'un film n'est autre qu'une suite ininterrompue d'images au rythme de vingt-quatre images par secondes. Les procédés utilisés par Kren brisent l'illusion de réalisme du cinéma, car ils renvoient plutôt à ses propres caractéristiques. Il en fait donc un traitement autoréférentiel. En utilisant la

²⁷ Thorel, Benjamin, *Kurt Kren et l'Actionnisme viennois*, Art 21, n° 2, 2005. www.art21.fr

technique pour mettre à mort ce qui nous est montré et souligner davantage les qualités du contenant, refusant ainsi l'aspect narratif, la pratique de Kren renvoie également au sacrificiel.

2.7 Analyse du film *Selbstverstümmelung*²⁸

Dans un premier temps, Günter Brus perpétue ce qu'il avait déjà entrepris avec *Aktion Ana* : une action silencieuse, destinée uniquement à l'œil de la caméra et divisée en divers tableaux, dans lesquels la picturalité est indéniable. Le film *Selbstverstümmelung* démontre à l'instar de Ana une uniformisation de l'espace et du corps de l'artiste par la couleur blanche et la ligne noire dessinée qui se prolonge même sur le sol, comme si le corps et l'espace ne faisait qu'un. Il se met à mort en disparaissant dans l'espace de sa mise en scène. Les couches successives de peinture blanche qui le recouvrent donnent un aspect rappelant la pratique sacrificielle des *Übermalungen* («sur-peintures») d'Arnulf Rainer.

Au contraire de Rainer, Brus utilise le procédé de la «sur-peinture» dans le but de disparaître dans l'espace de sa propre mise en scène:

«Analogous to Arnulf Rainer's overpaintings but extending them by using my own actionist means, the head of the painter is supposed to be bound in with the picture surface, become one with the picture and disappear into the picture.»²⁹

La mise en scène sacrificielle de *Selbstverstümmelung* tient au traitement transgressif du corps. La ligne noire et les objets menaçants présents dans sa mise en scène fonctionnent selon l'esthétique du collage. Ces deux éléments, placés côte à côte, entraînent une autre image, celle de l'ouverture du corps. Brus, dans ce film, place la tête de deux clefs anglaises arrivant exactement sur la ligne noire dessinée sur son cou. Il inclut également dans sa mise en scène un pied (coupé à la cheville) et une main (coupée au poignet) de plâtre. De plus, dans la dernière partie du film de Kren, Brus simule la mise en action de ses automutilations symboliques par une gestuelle hautement expressive. Il rejoint de cette façon l'expressivité de même que le pathos des œuvres expressionnistes, par son atteinte d'une gestuelle

²⁸ Il est important ici de souligner que cette action fut également filmée par Otto Mühl. Mühl, Otto, Mühl, *Selbstverstümmelung (aktion Günter Brus)*, noir et blanc, muet, 8 mm, 6 minutes, 1965.

²⁹ Traduction libre. Analogues aux «sur-peintures» d'Arnulf Rainer, mais en les étendant à l'emploi de mes propres significations actionnistes, la tête du peintre est censé entrer dans la surface picturale, devenir qu'une avec l'image et disparaître dans l'image). Tiré de Günter Brus, *Bermerkungen zur Selbstbemalung I*, 1964, Atelier John Sailer – Wien Opernring; Galerie Heike Curtze; Galerie Krinzinger, 1988, Beilage. Tiré de Brus, Günter, Hubert Klocker, *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 299.

extatique. Il s'agit vraisemblablement ici d'une représentation de l'ouverture du corps, les objets servant d'outils par lesquels cette ouverture s'effectue puisque, tel que le mentionne Marc Le Bot dans son ouvrage *Images du corps* : «L'imaginaire de la vision va bien au-delà des apparences de ce qui est donné à voir.³⁰» Ces divers matériaux deviennent donc des éléments de torture que l'artiste inflige à son propre corps. Cette représentation renvoie donc à la conception du corps informe, malade ou souffrant, touchant ainsi à la notion d'abject. Cette altération de la représentation du corps dans le film participe donc d'une construction, d'une mise en scène rituelle, car les actes automutilatoires, représentés ici par l'esthétique sado-masochiste de Brus, sont bel et bien du domaine de l'interdit, du tabou.

C'est la pulsion de mort qui, dans un premier temps, pousse Brus à disparaître dans l'espace de sa propre mise en scène. Par la suite, en extrapolant, on peut aller jusqu'à dire qu'elle le pousse à son autodestruction. Même si la tendance à l'autodestruction est sans cesse agissante, la société nous a appris à réprimer cette pulsion de mort. On ne pourrait effectivement admettre que l'instinct de mort travaillât silencieusement, dans l'intimité de l'être vivant, à la dissolution de celui-ci³¹. L'automutilation, un des tabous les plus importants, fait donc partie des interdits : le corps en soi, selon la Bible, de même que selon les lois de notre société, ne nous appartient pas. La loi interdisant l'euthanasie, dans le monde d'aujourd'hui, en est un bon exemple. Ce concept était encore davantage répandu dans l'Autriche ultra catholique et conservatrice des années soixante. La représentation du corps altéré de Brus constitue un geste extrême de réappropriation du corps, puisque si tel que mentionné, le pouvoir s'inscrit dans les corps, alors l'automutilation devient le dernier retranchement de l'individu afin d'éviter l'aliénation sociale. Expérimenter la blessure comme altération du corps, en arrive à altérer la représentation elle-même. L'image en entier devient ouverte. C'est ainsi que l'on peut saisir l'efficacité d'une telle mise en scène. Pour Georges Bataille, l'altération est d'ordre sacrificiel : «Le registre sous lequel se range l'altération est la notion de sacrifice.³²» À présent, la peinture ne propose plus à l'homme de se reconnaître dans le miroir-piège qu'elle lui tend, mais lui renvoie plutôt une image où il ne

³⁰ Le Bot, Marc, *Images du corps*, p. 102.

³¹ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, p. 74.

³² Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe*, p. 328-329. Tiré de Jean Dragon, *Pour une poésie bataillienne (...)*, p.134.

se retrouve plus, afin de réintroduire le monstrueux. L'auteur insiste donc sur une représentation dénaturée du corps humain et sur le pouvoir qu'ont ces représentations, d'opérer une rupture dans l'homogénéité du corps pour l'ouvrir à l'altériel, au «tout-autre³³».

Ainsi, à partir d'images des parties du corps de l'artiste (un corps ontologiquement fermé), Kurt Kren en arrive à la représentation d'un corps ouvert. Il vient alors appuyer la mise en scène masochiste de l'artiste. L'esthétique du collage est reprise ici par le montage. En effet, en alternant les gros plans des différentes parties du corps (le visage, les mains, les pieds) et les plans d'ensemble où le corps de Brus présente cette ligne noire «divisante», le réalisateur crée l'impression d'un corps mutilé et désarticulé. Le traitement du corps dans ce film entraîne une tension omniprésente tout au long de l'action. D'où cette intrusion de l'informe dans une telle représentation, entraînant ainsi un caractère d'extrême violence issu du film. Ces images ne sont pas sans rappeler le corps supplicié, décrit par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*, définissant un corps marqué (au corps ou au visage) ou dépecé, amputé, exposé mort ou vif, mais toujours donné en spectacle³⁴.

2.8 Le médium photographique dans la pratique actionniste de Günter Brus

Le cliché photographique est très important chez Günter Brus. Il devient, à plusieurs occasions, une œuvre d'art à part entière. Par ailleurs, il convient d'insister sur le fait qu'il a su, plus que les autres actionnistes, comprendre et adopter les caractéristiques particulières de la photographie et du film en ce qui a trait à son pouvoir d'évocation. Il connaissait bien le fonctionnement de la mise en scène et savait rendre l'image la plus prégnante possible pour maximiser les affects³⁵. Il y arrivait en tirant profit d'un effet de réel saisissant. D'où l'importance de la mise en scène préparée, une construction de l'espace et du réel, incluant des objets, favorisant la charge symbolique et l'intensité des photographies et des films. En prenant en charge la position du spectateur, en l'incluant dans son processus créatif, il a pu ainsi établir des stratégies esthétiques pour rendre l'œuvre ou l'action plus près des émotions, de la sensibilité des spectateurs.

³³ Le «tout autre » doit être compris comme l'état de totale hétérogénéité. Tiré de Bataille, Georges, *Œuvres complètes I*, p. 251. Tiré de Jean Dragon, *Pour une poésie bataillienne (...)*, p. 153.

³⁴ Foucault, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

³⁵ Le mot affect est utilisé ici comme un état affectif élémentaire qui concerne les états de plaisir ou de douleur.

Le processus impliqué dans la photographie tend à occulter l'énonciateur (le photographe) pour laisser toute la place au sujet de l'énoncé (l'image). En effet, le médium photographique implique un rapport indiciel entre le signe et son référent (ce qui est photographié) tel que formulé par Charles S. Peirce et repris par Philippe Dubois dans son texte *L'acte photographique*³⁶. C'est de là que provient cette théorie de la soi-disant transparence de l'image photographique. La photographie est donc le médium de la simulation par excellence, puisqu'elle évacue du résultat tout son processus de création initiale. En laissant toute la place au sujet de l'énoncé, on oublie que la photographie demeure avant tout une construction du monde, une illusion de réalité.

Günter Brus travaillait en étroite collaboration avec des photographes d'avant-garde, eux-mêmes des artistes, à qui il donnait des consignes claires. Il effectuait par la suite une sélection des photographies de l'action sur la base d'une éthique de travail qui le portait à conserver tous les clichés, rejetant uniquement ceux de moindre qualité (ceux qui étaient flous, ou sur ou sous-exposés, par exemple). Cet ensemble de clichés choisis est alors considéré comme l'œuvre photographique de l'action.

2.9 Description de la photographie *Selbstverstümmelung I*, 1965

La photographie prise par Ludwig Hoffenreich constitue un amalgame de divers éléments qui concourent à l'esthétique sado-masochiste de Brus. Le photographe travaillera également avec Otto Mühl et Rudolph Schwarzkogler. Hoffenreich avait sa propre idée de la photographie actionniste. Son esthétique impliquait un léger focus et des photographies couleurs et noir et blanc filtrées qui n'évoquent plus le mode destructif de ses actions, mais une atmosphère poétique éthérée³⁷. Dans le cliché, Brus est étendu sur le dos sur une surface blanche. À l'instar du film, on peut voir des taches noires, de même qu'en plusieurs endroits, des couches successives de peinture. Le photographe se trouve au-dessus de Brus d'après l'ombre visible dans le cliché. La source lumineuse provient de l'arrière du photographe. Le cliché en plongée cadre Brus de la tête à la taille. Même si le corps de Brus sur ce cliché est couché, Hoffenreich l'a positionné verticalement. Le fond de la photographie se trouve alors être le sol, rappelant un peu la pratique de l'*Action Painting* de Jackson Pollock.

³⁶ Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p.56-108.

³⁷ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 21.

Les éléments présents dans le cliché sont principalement disposés autour du visage de Brus. Dans le haut du cliché, on retrouve d'abord une main de plâtre puis un pied (également en plâtre) : une ligne noire les divise verticalement sur toute leur longueur. La main est disposée de telle sorte que le regard du spectateur se déplace vers le pied. À côté du pied, suivant sa silhouette sur la longueur, se trouve une scie ainsi que des compas insérés verticalement dont les ombres se dirigent vers la main. À l'extrême droite se trouve une assiette contenant une paire de ciseaux.

À ce moment, le visage de l'artiste est recouvert de plusieurs couches de peinture alors que très peu recouvre le reste de son corps habillé, altérant malgré tout, son image. Sur ce cliché, il garde les yeux fermés, la bouche entrouverte et ses deux bras demeurent de chaque côté de son corps. Brus a tracé une ligne noire sur toute la longueur du corps, le coupant littéralement en deux. La ligne, grossièrement dessinée, part de la tête jusqu'à la taille (là où s'arrête le cadrage de la photographie), si bien qu'à partir de son torse, suivant les plis des vêtements, elle a plutôt l'air d'un pointillé. Du côté droit de son visage sont alignés des pieds de biche pointant vers sa tête. De l'autre côté se trouvent deux dés indiquant «deux» placés à l'intérieur d'un réseau de fils barbelés.

La peinture blanche utilisée ici, donne un aspect plutôt négligé, malpropre à la représentation : d'abord, le fond recèle d'imperfections tels des taches noires et des grumeaux de peinture; ensuite, le blanc qui recouvre le visage de Brus de plusieurs couches forme un fini raboteux qui crée des ombres sur son visage en résultant une impression de saleté. Sur le reste de son corps, l'image nous renvoie un revêtement à la texture liquide, visqueuse, comme si Brus était trempé de sueur plutôt que recouvert de peinture.

2.10 Analyse de la photographie *Selbstverstümmelung*

Dans cette œuvre on retrouve plusieurs éléments du vocabulaire esthétique de Günter Brus. Tout d'abord, l'esthétique du collage par l'emploi d'éléments tirés du quotidien, mais contenant une menace latente tels des clous, des lames de rasoir, des ciseaux, des compas, des pieds de biche, etc. Ces objets côtoyant le corps de l'artiste et cette ligne noire semblant ouvrir son corps créent une autre réalité : «La forme ne s'obtient que par l'accident ici, que par l'addition de l'informe, ce qui soumet ultimement le régime de production d'une «image»

à celui d'une représentation à la fois transgressée et transgressive.³⁸» La mise en scène préparée, cette construction de l'espace favorise la charge symbolique et l'intensité de cette représentation sadomasochiste. Ainsi, par l'altération de la représentation de son propre corps entouré d'objets, par les couches successives de peinture sur son visage et de la ligne noire «divisante», on arrive à la représentation de l'informe. Cette ligne noire, récurrente dans le vocabulaire pictural de la dissection du corps chez Brus, constitue un symbole analytique corporel : en d'autres mots, elle ouvre symboliquement le corps. Elle altère également sa propre représentation par le symbole de la blessure du corps : « The icon-like dividing black line becomes a kind of an analytical symbol indicating the injury to the body³⁹.» (Le signe presque iconique de la ligne noire qui divise, devient une sorte de symbole analytique indiquant la blessure faite au corps). L'acte d'automutilation se révèle alors : une tentative d'ouvrir la structure ontologiquement fermée de l'être. Elle demeure avant tout un geste autodestructeur et violent : «L'automutilation en tant que refus et destruction de la figure humaine.⁴⁰» Dans le travail de Brus, le geste symbolique d'automutilation renferme un refus de la représentation idéalisée du corps. Du même coup, ce geste affirme le droit à la représentation du corps malade ou informe. L'artiste mettant ainsi en scène l'ouverture de son corps, expose, par le fait même, le corps automutilé, sacrifié. Ceci renvoie la représentation du corps de Brus comme figure de martyr. Il y a une attitude résolument christique dans cette œuvre-ci, de même que dans le travail de l'artiste en général. Cette image d'ailleurs, n'est pas sans rappeler celle du Christ crucifié, qui constitue en soi la représentation d'un corps blessé, ouvert. Mais là où la tradition picturale de l'Occident représente le Christ plus vivant que mort, laissant présager ainsi sa résurrection; la mise en scène de Brus s'attarde ici à un aspect plus concret de la crucifixion, celui de la blessure faite au corps, qui devient finalement le centre de la représentation elle-même. Les éléments disposés dans une telle figuration deviennent pour ainsi dire les objets de souffrance de Brus, ses *arma christi* :

³⁸ Dragon, Jean, *Pour une poétique bataillienne*, p. 154.

³⁹ Klocker, Hubert et al., *Der zertrümmerte Spiegel*, p. 116.

⁴⁰ Dragon, Jean, *Pour une poétique bataillienne (...)*, p.136.

«Günter Brus uses modern *arma christi* [...] as personal instruments of suffering : axes, drawing-pins, razor blades, pincers, scissors and clamps. He even uses the allegorical *vanitas*- motif in the form of dice, zombie-like colouring and the mire of putrefaction. When he paints part of himself he alludes to ritual wounding and extinction.»⁴¹

Il mise alors sur le pouvoir d'évocation à travers la mise en scène violente de la représentation symbolique du cadavre, le plus abject des déchets tel que le souligne Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur essai sur l'abjection*⁴². Le cadavre est abject, car il représente le corps qui a chuté, la mort infestant la vie et qui doit être absolument exclu pour vivre. Voilà en quoi la représentation de Brus est transgressive : elle est la mise en scène d'un tabou. La transgression de la représentation du corps entraîne une dégradation de l'image elle-même et devient, par le fait même, une oeuvre transgressive. Cette figuration est d'autant plus frappante, puisque le cadrage photographique permet à Brus d'atteindre cet objectif puisqu'il resserre l'image où chaque élément, alors contenu dans la mise en scène, collabore à la rendre plus spectaculaire. Le projet de choquer, de faire réagir les gens prend part à l'esthétique de l'expérimentation, en tablant sur une confrontation avec le spectateur, à l'instar du concept du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud (1896-1948).

Ainsi, par l'accent mis sur le ressenti, la pratique de Brus rejoint celle d'Artaud, dont le but était de créer un théâtre ancré dans le réel : «faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie»⁴³. Mais plus important encore, il y a chez lui cette emphase mise sur le spectateur, une prise en charge de celui-ci auquel on veut faire expérimenter toutes les émotions : d'où l'idée d'un «théâtre-arène» qui rompait alors avec le théâtre traditionnel en misant sur la confrontation entre le spectateur et la mise en scène orchestrée par Artaud.

⁴¹ Traduction libre. Günter Brus utilise des *arma christi* modernes [...] comme des instruments personnels de souffrance: haches, punaises, lames de rasoir, pinces, ciseaux, cisailles. Il utilise même des motifs allégoriques de *vanitas* dans la forme des dés, de la couleur rappelant celle du zombie et de la putréfaction. Lorsqu'il peint, une part de lui-même fait allusion à la blessure rituelle et à l'extinction. Tiré de Brus, Günter, Veit Loers, *Von der Aktionsmalerei (...)*, p.20.

⁴² Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, coll. «Points», Éditions du Seuil, Paris, 1983, 247 p.

⁴³ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, p. 133.

2.11 Le métalangage pictural dans les œuvres de Günter Brus

Malgré cette mise en scène sacrificielle du corps, l'action de Günter Brus, vue essentiellement qu'à travers le film et la photographie, est également caractérisée par sa picturalité. Par ailleurs, la matérialité de la peinture, qui confère à cette action un aspect très tactile, remplit ici deux rôles bien distincts : d'un côté, elle devient destructrice par l'altération du corps et transforme son aspect physique; de l'autre elle est une extension de la pratique picturale tachiste de Brus. Le médium filmique, reconnu pour le mouvement qu'il insuffle à l'image, est avant tout caractérisé par la bidimensionnalité de ces images qui se mettent en mouvement au rythme de vingt-quatre images secondes. Le support filmique constitue donc un rappel de la bidimensionnalité du support pictural et, par extension, sa création picturale. Par son emploi autoréférentiel de la caméra, le réalisateur Kurt Kren souligne donc cet aspect également. Alors que déjà, dans sa pratique picturale, le corps de l'artiste était si impliqué dans la création d'une toile, qu'il lui arrivait de se blesser lors de la réalisation d'un dessin tachiste; son corps, dans le film, devient au même titre que le sol, le support pictural de l'œuvre. La couleur blanche sert à unifier l'espace qui deviendra ainsi le nouveau lieu d'énonciation. Le symbole de la ligne noire dessinée grossièrement sur son corps, joue, au même titre que la peinture blanche utilisée ici, le rôle de métalangage. C'est-à-dire qu'en unifiant l'arrière-fond avec le premier plan, le rôle joué par la peinture blanche et noire est de rabattre l'espace, le réduisant à un plan de surface. La peinture blanche devient une allusion très nette au support pictural et la ligne noire revient à la réalisation, d'une toile tachiste. Leur utilisation renvoie donc obligatoirement à sa propre pratique picturale.

Le film de Kurt Kren présente un lieu où tout est blanc : un rappel du support pictural, d'autant plus que le cadrage, produit par les médiums cinématographique et photographique, renvoie eux aussi aux limites physiques de la toile. Le cadrage permet, à travers le médium filmique et photographique, la construction du nouveau lieu d'énonciation. À travers ces deux médiums donc, la peinture relie le corps, l'espace et la surface. Elle devient le lieu d'élaboration de son questionnement esthétique. L'espace, chez Brus, tout comme chez les autres actionnistes, a toujours été une préoccupation majeure dans son travail. Ceci était déjà palpable dans sa pratique picturale par les traits dessinés sur la toile, qui par leur agressivité, en appellent à un au-delà des limites du cadre, de même, que par sa gestuelle exacerbée, impliquant physiquement son corps en entier dans le processus de

création et plus particulièrement dans le support lui-même. L'autoréférentialité de l'œuvre de Brus n'a pas échappée au réalisateur et celui-ci souligne cet aspect important lorsqu'il inclut des images de désintégration tachiste ou des rayures sur la pellicule, tel un peintre sur une toile blanche. Donc, Brus et Kren, ont tous deux une pratique sacrificielle : ils escamotent eux-mêmes les possibilités du film afin de se concentrer sur ses qualités physiques (la bidimensionalité) dans le but de reproduire le médium pictural.

La photographie, par la multitude d'éléments présents dans la mise en scène, permet de la rapprocher de certains grands genres de la peinture traditionnelle. Dans un premier temps, elle se compare à la composition de la nature morte et plus particulièrement du motif des *vanitas* rappelant l'éphémérité de la vie par la représentation d'éléments périssables qui servaient généralement à mettre en relief le savoir faire de l'artiste par la représentation de fruits, de volailles, de gibiers, du verre, etc. Il est possible de faire un rapprochement également avec la peinture religieuse et particulièrement dans la représentation des martyrs chrétiens : celui de l'éviscération de saint Érasme⁴⁴ en est un bon exemple puisque l'ouverture du corps se situe au niveau de l'abdomen. Il est important de souligner ici la violence des représentations religieuses et en particulier celles des martyrs chrétiens : elles eurent beaucoup d'influence sur la pratique des actionnistes, tel que nous l'avons mentionné en introduction. Dans la photographie, le caractère violent se transmet par l'esthétique du collage faisant en sorte que la ligne noire traversant le corps entouré d'objets contondants se ressent finalement comme une automutilation.

La photographie est utilisée dans *Selbstverstümmelung* comme la surface de la toile. D'abord l'artiste emploie encore le blanc et le noir (couleurs qu'il privilégiait lors de sa pratique picturale), faisant écho à la photographie elle-même en noir et blanc. Ce redoublement des couleurs les exacerbe et les situe à l'avant-plan de la mise en scène. De plus, la ligne noire, tracée grossièrement, et le caractère sale de la représentation, renvoient à une gestuelle tachiste. L'artiste fait donc ici référence à sa propre pratique picturale. Il ne faut surtout pas oublier que cette dernière constitue le point de départ de tout son questionnement actionniste. Par ailleurs, l'artiste réfère à ses «clichés-œuvres» en terme de peintures vivantes, de tableaux vivants face à la mise en scène omniprésente impliquant

⁴⁴ Pour un exemple de ce type de représentation voir fig. 2.10.

plusieurs éléments de même qu'une grande picturalité. Ces termes sont également récurrents dans les ouvrages concernant les œuvres photographiques d'Otto Mühl.

Par ailleurs, il écrit dans *Le Marais*, que la peinture de soi (*self-painting*) ne constitue pas une rupture nette vis-à-vis le genre de la peinture, soulignant au passage la nécessité du film dans la pratique corporelle :

«Self painting is a further development of painting. The pictorial surface has lost its function as sole expressive support. It was led back to its origins: the wall, the object, the living king, the human body. By incorporating my body as an expressive support, occurrences arise as a result, the curse of which the camera records and the viewer can experience.»⁴⁵

Le film, comme la photographie, participent ainsi à créer cette nouvelle image de l'art et de la relation qu'il veut entretenir avec le spectateur en jouant sur les affects : seuls ces deux médiums permettent de créer des effets de réel saisissants qui interpellent le spectateur. Dans le tachisme, la gestuelle très expressive fait pendant à l'exacerbation de l'expressivité corporelle dans les actions de Brus. En basant son travail sur un support corporel, en l'occurrence le sien, il perpétue son travail pictural, mais cette fois-ci à travers d'autres médiums dont les résultats restent bidimensionnels, à l'image de la toile. Il s'agit donc ici d'un traitement autoréférentiel puisque chaque médium ne s'occupe, en définitive, que de ses caractéristiques propres. Il est vrai par ailleurs, que l'artiste avait une esthétique somme toute assez formelle. Ceci rejoint la vision formaliste de l'auteur canadien Marshall McLuhan et de son livre *The Medium is the Massage*⁴⁶ publié en 1967 et dans lequel il stipule que la société n'est guère affectée par le contenu du message, mais bien davantage par le médium, à travers lequel il est transmis.

⁴⁵ Traduction libre. La peinture de soi (*self painting*) est une évolution de la peinture. La surface picturale a perdu sa fonction en tant que seul support expressif. Il est retourné à ses origines le mur, l'objet, le roi vivant, le corps humain. En incorporant mon corps comme support expressif, et en tant que résultat, des événements surgissent au cours desquels la caméra enregistre et que le spectateur peut ensuite expérimenter. Tiré de Brus, Günter, *Le Marais*, Special edition for the exhibition of Günter Brus in the Galerie Junge Generation, Vienna, 1965. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel*, p. 54.

⁴⁶ McLuhan, Marshall, *The Medium is the Massage*, New York, Random House, 1967, 154 p. Soulignons ici, que le véritable nom de l'ouvrage est *The Medium is the message*, mais dû à une erreur d'impression le titre est sorti ainsi et l'auteur, trouvant l'épellation intéressante l'a laissé comme tel. On peut donc retrouver le titre écrit ainsi dans les ouvrages sortis de la première impression, par la suite, les éditeurs ont rectifié le tir.

2.12 Les aspects du rituel et de la violence dans l'œuvre *Selbstverstümmelung*

Les aspects violents de la pratique picturale et actionniste de Brus sont fortement liés au traitement du corps. Avec la représentation singulière du corps dans un premier temps, mais aussi dans la gestuelle corporelle exacerbée de sa pratique picturale. Dans une pratique comme dans l'autre, il met en scène une transgression du corps soit en altérant symboliquement sa propre image soit en la fragmentant par l'emploi de son vocabulaire analytique de l'ouverture du corps. Les symboles omniprésents de la ligne noire inscrite sur son propre corps et des objets du quotidien, effectuent un transfert et deviennent menaçants. Ces deux éléments, incarnant la base de son esthétique actionniste, renvoient tous deux à la figuration du corps ouvert. Ainsi, le traitement du corps dans les œuvres de l'artiste, rappelle les rituels sacrificiels ou les rites de passage. D'où l'aspect ritualiste du travail de Brus. Ses emprunts aux rituels tribaux sont facilement identifiables : par exemple, la peinture corporelle ou encore l'utilisation du noir et blanc. La mise en scène participe également au rituel tribal : chaque élément présent contribue à l'angoisse de la représentation et ce caractère de rigueur et d'extase des rites de passage des sociétés tribales y est illustré sans contredit. Cette conception de l'art deviendra pour lui une éthique de travail : «Étrange mélange de rigueur et d'extase, la conception de l'art deviendra pour lui une éthique artistique plus essentielle que le reste, puisqu'elle se définit avant tout comme une forme de conservation des espèces⁴⁷.» Le rituel païen implique une violence et une mise à l'épreuve du corps, afin d'éviter l'inévitable, c'est-à-dire, la violence inhérente des individus, position que n'endosse ni l'Église catholique ni l'État et c'est justement ce que l'artiste tente de remettre en question.

La violence issue des deux œuvres tirées de l'action *Selbstverstümmelung* se rapproche des mutilations rituelles des communautés dites «primitives» dont les rites incluent des souffrances infligées au corps telles les mortifications, scarifications et tatouages. Le corps chez Günter Brus est le lieu du marquage (tels tatouages, scarifications) ou celui d'une intervention (rites de la circoncision et d'excision, blessures rituelles, etc.). Sa peau devient alors un palimpseste d'inscriptions de ses phases créatrices. Le tatouage rituel des communautés tribales qui consiste en une injection de teinture sous l'épiderme a une signification très forte au sein de ces cultures. Les rituels, qui avaient généralement lieu lors

⁴⁷ Grenier, Catherine et al., *Günter Brus (...)*, p. 14.

de cérémonies d'initiation, permettaient la renaissance de l'individu⁴⁸. Selon la tribu et le sexe de l'individu, les marquages diffèrent, mais tous ont le même but celui de faire passer l'individu à un stade autre (souvent associé aux différents âges de la vie) et constituent ainsi une mise à mort de l'individu. Le passage en soi tient du sacrifice : l'individu fait ses adieux à l'homme qu'il était par le passé pour se préparer à devenir autre. Il s'agit d'une douloureuse mise à l'épreuve du corps permettant d'évaluer la force physique et l'équilibre mental de l'individu⁴⁹. Dans sa forme extrême, par le marquage, l'aspect du corps s'en retrouve transformé. Par contre, même si les automutilations symboliques de Brus rappellent certaines pratiques rituelles «primitives» elles s'en distinguent totalement, car elles sont au contraire toutes entières tournées contre «la culture et ses normes⁵⁰.»

Derrière la pratique artistique de Brus, un projet : celui d'une mise en scène extrême du corps. Dans *Selbstverstümmelung*, comme dans toute la pratique artistique de Brus, se retrouve un caractère christique. Sa personnification en martyr et l'utilisation de ses propres instruments de souffrance, font partie intégrante de son vocabulaire artistique. Il met en scène l'image de sa propre mise à mort, pour remettre en question le traitement réservé au corps et ainsi libérer la société de la répression. La représentation de *Selbstverstümmelung* s'attaque à un interdit fondamental de la religion catholique : l'ouverture du corps, structure ontologiquement fermée. Brus transgresse donc les limites de son propre corps, entraînant la notion d'informe : le corps devient obscène, car l'image est trop forte, la limite est atteinte. La notion de limite est liée à la transgression, puisque qu'elle n'existe pas sans sa transgression. Même si elle n'existe pas en soi, elle est mise en place par la société afin de contrôler les individus. Il est intéressant ici de noter que l'aspect le plus important de la transgression est qu'elle doit impliquer une action. Le geste même devient alors transgression. La pratique de Brus devient transgressive lorsque l'image de son propre corps se retrouve ouvert. Ses mises en scène se veulent une démonstration des limites de la peinture et des rôles possibles du corps au sein d'une pratique esthétique, aux frontières de l'art et de la vie. En transgressant le tabou de l'automutilation, mais également d'autres tabous sous la forme de la sexualité et de l'ouverture réelle de son corps par l'infliction de

⁴⁸ Meyer ,Anthony J P, *Art océanien*, vol. 1, Paris, Librairie Gründ, 1995, p. 232.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁰ Baillette, Frédéric, «À contre-corps», p. 15.

blessures véritables plus tard dans son développement artistique, il démontre que seule la brutalité fait réagir⁵¹.

La religion, thématique très présente au sein du cheminement artistique de Brus, représente pour lui des règles qu'il faut suivre, des rituels avec des gestes précis que l'on doit poser et auxquels s'ajoutent toutes sortes de restrictions et de répressions, sexuelles notamment. C'est d'ailleurs à l'aide de celles-ci et c'est par ces lois qu'elle assoit son pouvoir. En employant le corps en tant que matériau artistique, Brus entreprend sa propre analyse, décode les signes de mainmise de l'État, décode les programmes mis en place par les parents, l'école, l'armée, la société⁵². La religion et l'État effectuent une mise en forme du corps social. Pour lui, une critique de la religion est en fait une critique de l'espèce humaine. Les lois, les prescriptions, les tabous ne sont que les actes arbitraires des pouvoirs en place, mais selon Brus le pouvoir agit d'abord sur les corps :

L'histoire du pouvoir est l'histoire du pouvoir sur le corps. Dominer les hommes implique toujours la domination de leurs corps. Corps au travail contraint au pointage, à la discipline des sentiments de plaisir comme de déplaisir, à la machination des gestes. Corps sexuel, contraint à canaliser les désirs polymorphes, à génitaliser la sexualité, à lui imposer des normes.⁵³

Si le pouvoir exercé sur les individus se ressent d'abord par le corps, leur libération passe donc également par celui-ci. En libérant le corps, on libère l'homme. Les actions de Brus sont alors une revendication de l'homme sexué, violent, animal et de ses comportements humains, même les moins acceptés. Il essaie d'atteindre le «corps intérieur» à travers le corps extérieur : l'esprit du corps devient celui de l'âme. À l'instar de la pratique de Brus, Michel Foucault, dans son archéologie de la sexualité, s'intéresse également à comprendre «comment les rapports de force s'inscrivent dans le corps, comment le corps de l'État se sert des corps de ses sujets comme prothèse pour l'exercice de son pouvoir — un modèle contemporain de «servage»⁵⁴. Le travail de Brus sur le corps nourrit donc cette aspiration concrète de l'espoir d'une nouvelle conscience de soi⁵⁵.

⁵¹ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 29.

⁵² Grenier, Catherine et al., *Günter Brus (...)*, p. 88.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

2.13 Conclusion

Puisque dans sa pratique artistique il tentait de rejoindre l'art et la vie, cette acceptation du corps était primordiale. La représentation du corps ne répond plus à des idéaux de beauté, mais s'ancre davantage dans le réel, par la reproduction du corps malade, informe ou ouvert, et ce depuis le début du XX^e siècle. Dans *Selbstverstümmelung*, Günter Brus, par des stratégies picturales, met en scène le spectacle de son propre corps mutilé. C'est grâce à l'emploi de la ligne noire dessinée sur son corps et à l'effet de réel saisissant que seule la médiation par la photographie et le film peut lui conférer, qu'il y arrive. C'est en proposant une vision du corps en désaccord avec le modèle établi par la tradition que Brus touche aux tabous, aux interdits. Il remet en question les conventions, les codes et les didactiques corporelles : il pointe alors les lignes de rupture entre le permis et le condamnable, entre les définitions autorisées du corps et ses définitions scandaleuses. La transgression dans *Selbstverstümmelung* s'incarne par la mise en scène automutilatoire, fortement influencée par les cultures tribales qui faisaient de la violence un usage sacré. Ses actions forment ici, Beauté apollinienne et violence dionysiaque s'unissent dans cette série de panneaux que forme l'œuvre du peintre, touchant ainsi à la fois Éros et Thanatos. Il y a ici définitivement une désacralisation du corps. La nudité, dans ce cas très précis, est une nudité que l'on met à mort et on pourrait aller plus loin jusqu'à dire que c'est la beauté finalement que l'on met à mort. Par ailleurs, ce qui exerce ce pouvoir de fascination, d'attraction dans une œuvre comme celle-là, comme le souligne Bataille, c'est cette beauté sacrifiée, la beauté vouée au sacrifice :

La nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent.⁵⁶

La nudité semble incomplète jusqu'à ce que le corps secrète finalement ce que ses chairs cachent. La présence de ces fluides est à rapprocher de la fonction de la parole dans la performance, c'est-à-dire, mettre à jour l'intimité du corps. Brus effectue ici un travail d'analyse sur son propre corps, mais aussi sur lui-même en tant qu'artiste: «*Brus actionism was an analytical deconstructive work on himself, on his body and in claiming to be an artist,*

⁵⁶ Dragon, Jean, *Pour une poétique bataillienne (...)*, p. 96.

*on art itself as well.*⁵⁷» (L'actionnisme de Brus était un travail analytique de déconstruction sur lui-même, sur son corps, dans son identité d'artiste, de même que sur l'art lui-même). C'est entre autres pour son emploi quasi exclusif de son propre corps et son penchant masochiste qu'on qualifie sa démarche d'artiste et qu'on souligne la radicalité de sa vision personnelle de l'actionnisme.

La différence entre le film et la photographie se situe dans la mise en scène. Dans le film, Brus a choisi d'exacerber son expressivité, donnant un côté très dramatique, théâtral à sa représentation, alors que la photographie table sur une organisation serrée de la mise en scène incluant plusieurs éléments de son vocabulaire esthétique. Ces deux représentations recèlent un aspect très pictural. Sa pratique actionniste est alors perçue en terme de continuité avec sa pratique picturale par les matériaux qu'il emploie :

L'aventure à bas le tableau était un film. Le comédien était le peintre. Le crayon aiguisé devint un couteau, la toile une peau, la pâte de la merde, la couleur lascive du sang—cela, simplement pour montrer ce qu'il y a d'irrégulier dans l'acte raisonnable de l'humain.⁵⁸

D'ores et déjà on comprend où se situe la transgression chez Brus, de même que chez les actionnistes viennois : dans le geste, dans le passage à l'acte. La révolution des Viennois se situe bel et bien dans ce passage où le support de l'œuvre passe du papier ou de la toile au corps utilisé comme support pictural.

Lentement, Brus se défera de ses couches de peinture pour se consacrer à une technique du corps :

«Almost symptomatically in the course of the action on the period from 1964 until 1970, the body is peeled out of painting more and more, the naked existence out of art, the symbol of the stripe becoming the real gesture of the cut into the body.»⁵⁹

Tout au long de sa pratique actionniste, il travaillera sur la blessure : la ligne noire devenant ouverture véritable de la chair et l'esthétique du collage, des actions réelles où la blessure est infligée par de vrais instruments de torture. Il sera, par ailleurs, le seul parmi les actionnistes,

⁵⁷ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel*, p 55.

⁵⁸ Grenier, Catherine et al., *Günter Brus (...)*, p. 33.

⁵⁹ Traduction libre. Presque symptomatique pendant les actions au cours de la période de 1964 jusqu'à 1970, le corps se libère de plus en plus de la peinture, l'existence nue à l'extérieur de l'art, le symbole de la ligne devient alors le geste véritable de la coupure sur le corps. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel*, p. 54.

à s'infliger des blessures corporelles véritables. Voilà pourquoi la série *Aktion malerei*, *Selbstbemalung*, *Selbstverstümmelung* constitue un moment charnière dans le processus artistique de l'artiste : un événement où le vocabulaire esthétique acquiert une autonomie, à partir de laquelle sa pratique actionniste ne fera que se transformer.

CHAPITRE III

OTTO MÜHL ET LE CORPS À OUVRIR

Avec les œuvres d'Otto Mühl, on se retrouve dans un tout autre registre de représentation. Sa pratique combine une sévère remise en question de l'illusionnisme de la pratique picturale et une exacerbation de la sexualité qui passe par un érotisme noir que l'on définira plus loin. Par l'utilisation de mises en scène empruntant aux rituels des sociétés primitives telles la mise à mort et les cérémonies sacrificielles, il transforme son travail en pratique multidisciplinaire. Il transgresse donc les limites de la peinture. Ses actions matérielles n'échappent pas à la règle : on dira même plus qu'elles soulignent davantage cette attaque envers la représentation à travers le traitement qu'il réserve à l'image du corps. La destruction, la perte, qui sous-tend son projet artistique, n'a qu'un seul but, se situant au-delà de la création : il s'agit de l'élaboration de son propre langage esthétique.

L'action *Leda mit dem Schwan* (Léda et le cygne) de 1964, ne fut réalisée que pour l'œil de l'objectif. Ici, l'action ne prend son sens qu'à travers les médiums du film³ et de la photographie⁴. Ceux-ci, avec leurs caractéristiques inhérentes, amènent un questionnement, de même qu'une lecture différente de la même œuvre de départ. On peut donc établir dès à présent que ces deux œuvres, le film et la photographie, possèdent chacune leur signification respective. Le choix de ces deux œuvres fut motivé, tel que mentionné plus haut, non seulement par le statut transitoire de l'action dans la pratique de Mühl, mais également par son caractère sexuel évident : elle permet ainsi d'analyser plus en profondeur cet aspect important de la pratique de l'artiste. Issu de cette tradition de la peinture, à l'instar de Günter Brus, l'artiste peine à se défaire des paramètres de la peinture, ce qui explique la très forte picturalité des œuvres de cette période. La recherche de l'extase, dont la clé se retrouve dans l'excès et l'irrationnel, s'illustre dans les œuvres de Mühl par la représentation du désir. Il

³ Kren, Kurt, *Leda mit dem Schwan, Materialaktion Otto Mühl*, Vienne, 1964, Transfert sur DVD, 16 mm, couleur, muet, 2:56 min.

⁴ Voir figure 3.1.

transgresse donc la représentation aseptisée du corps nu en art, en prenant compte du côté subversif de ce genre de représentation. Le geste créateur de Mühl, qui tend vers un au-delà des limites du cadrage ou de l'intégrité du corps lui-même, constitue également un geste transgressif qui devient le lieu où la violence inhérente à chaque acte créateur, entre en jeu. Afin de cerner avec plus d'acuité cette violence de la représentation, on s'attardera plus particulièrement à sa pratique picturale qui constitue en soi une mise à mort de la tradition artistique. Nous définirons également son langage esthétique, où l'accent est mis sur la matérialité. Nous terminerons par une analyse du film et de la photographie de l'action pour démontrer, tout d'abord, dans quelle mesure l'action matérielle se situe en continuité avec la pratique picturale d'Otto Mühl, et ensuite souligner leurs qualités respectives à travers des mises en scène et des processus différents.

3.1 Parcours artistique de Mühl

En 1952, après avoir obtenu son diplôme de professeur, Otto Mühl devient le protégé de Heimo Kuchling, alors éditeur du magazine *Kontur*. Son enseignement, issu du grand courant moderniste, se base sur des analyses de proportions et de composition en peinture. Les premières œuvres de Mühl sont des études de proportion qui soulignent la bidimensionnalité du support pictural. En 1960, il tient sa première exposition solo à la *Junge Generation Galerie* où il y rencontre Günter Brus. C'est suite à cette rencontre déterminante que son art commence à se transformer. Dès leur premier entretien, fortement impressionné par Brus qu'il considère comme un génie, le jeune artiste de vingt-deux ans deviendra son maître. C'est dans ces conditions que Brus l'initie au tachisme. Mühl a, à ce moment, trente-six ans.

Dès le départ, les œuvres de Mühl n'ont plus besoin de structures, ni même de limites au niveau du format. Elles traduisent ainsi une négation de la peinture au sens traditionnel du terme : «Painting and its extension in actions enables Mühl to demolish content, structures and meanings of the normative world, in a process of destruction until only neutral material is left over³». (La peinture et son extension dans l'action permettent à Mühl de démolir le

³ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 108.

contenu, la structure et la signification du monde normatif, dans un processus de destruction jusqu'à ce que seuls les matériaux neutres demeurent). En détruisant le contenu, la structure et la signification des œuvres, l'artiste établit les bases d'un art où la réalité matérielle des éléments contenue dans ceux-ci joue un rôle prédominant. Ainsi par le processus de destruction, Mühl construit une nouvelle réalité esthétique qui agit en tant que critique sur la société. Dans ses *Materialaktionen* (*actions-matérielles*), il détruit l'image conventionnelle de l'être humain, l'image corporelle véhiculée par l'Église catholique : un corps diabolisé qui n'est que l'enveloppe de l'âme. Les caractéristiques de ce corps de même que ses besoins doivent être ignorés ou cachés par des comportements sociaux acceptables dans l'Autriche catholique de l'après Seconde Guerre Mondiale. Les œuvres de Mühl se veulent une critique violente et illimitée de la société : elles passent par la tradition picturale où la facture léchée et conservatrice des corps représentés dans les tableaux nous éloigne, par un regard plutôt complaisant, de la réalité. Dans ses actions, la représentation de la sexualité joue un très grand rôle. Elle fonctionne comme un catalyseur permettant la libération des pulsions réprimées, entre autres par l'État et la religion, dû à un contexte où le pays était particulièrement isolé, tel que nous l'avons mentionné en introduction. Selon Mühl, le problème fondamental de la société est la sexualité⁴. Cette affirmation s'explique ainsi : dans le contexte autrichien catholique, la sexualité est perçue comme quelque chose de sale et cette attitude est entièrement enracinée dans la vie quotidienne de la communauté. À travers ses actions, Mühl tente ainsi de combattre cet interdit, ce tabou de la saleté, de la souillure que représente la sexualité.

Cette exacerbation de l'expressivité du geste dans le tachisme, mis en relation avec sa formation moderniste sous Kuchling, porte rapidement Mühl à remettre en question le concept même de support pictural, puisque l'espace va bientôt devenir un souci très important dans son œuvre, d'où la transgression des limites physiques du tableau par une destruction systématique du support pictural. Déjà, dans le traitement de la toile, dans les matériaux utilisés, dans les couleurs employées, de même qu'à travers les thématiques abordées, on retrouve la base de son travail actionniste. Sa pratique artistique se caractérise

⁴ Mühl, Otto, *Sortir du bourbier*, p. 11.

par une approche extatique de la peinture et de l'acte créatif à peine contrôlé dû à l'exacerbation de son expressivité. Les pulsions, Eros et Thanatos, de même que la destruction du support qui vient clore cette phase de libération, sont interprétées et ressenties par Mühl comme une mise en scène de la transgression des limites établies par l'État et la religion. Cette représentation dépourvue de tous ses artifices naît d'une violente nécessité d'expression. Cette expressivité doit demeurer un phénomène corporel selon Mühl, car tout le reste n'est que mensonge. Les aspects de sa création, présents dans sa production de l'époque, se poursuivent tout au long de son travail actionniste. Dès 1960, les œuvres très colorées de Mühl, s'appliquent à la destruction du médium peinture. Dans un premier temps, l'artiste s'attaque à la destruction physique du tableau. Cette période est caractérisée par la série des *junk sculptures*⁵ (sculptures bric-à-brac) où l'œuvre picturale déborde du cadre de la toile pour se poursuivre dans l'espace. De même, la dimension représentative est remplacée ici par la réalité de l'objet lui-même. La destruction de la peinture qui est un moyen pour Mühl, dans un premier temps, de mettre un terme à la séparation artificielle entre l'art et la vie, se pose ensuite en réaction à une «mode» de la destruction dans l'art des années soixante (Arman et ses déchets, Cesar et ses compressions, Vostell et ses dé-collages, etc.). Bien qu'elle ne soit pas uniquement motivée par des intérêts purement plastiques, ni internes à l'histoire de l'art, en détruisant le support, Mühl attaque sévèrement la tradition picturale en histoire de l'art, de même qu'il s'approprie la création de nouvelles normes esthétiques : les siennes. La destruction chez Otto Mühl constitue donc davantage une méthode de création.

Chez l'artiste, la recherche de nouveaux matériaux l'amène à considérer les rebuts (fer, tôle, bois, vieux chiffons, déchets, ordures, vieux pots, vieux vélos, etc.) comme l'avaient fait avant lui les artistes dada dans leur quête d'expérimentation de nouvelles formes et de nouveaux matériaux. À l'instar de ces artistes, Mühl recherche des matériaux non-nobles, pour mettre à mort l'illusionnisme en peinture en y substituant des fragments de la réalité du quotidien, pensant ainsi échapper à la création d'une œuvre d'art en terme de marchandise. À partir de cet instant, tout pouvait lui servir de matériau artistique. Ce faisant, il remet en question la pureté de la peinture en y intégrant des matériaux mixtes.

⁵ Pour un exemple de sculpture «bric-à-brac» voir fig. 3.2.

Les compositions auxquelles il se réfère en tant que tableaux matériels (qui, en soi, étaient davantage des sculptures) et où il intègre des fragments de réalité, tels des objets quotidiens et/ou des lacérations effectuées sauvagement, démontrent la matérialité du support en même temps que la réalité du matériau. Déjà, la violence, ou du moins l'agressivité envers le support, s'inscrit dans un processus chez Mühl. La série des tableaux lacérés de 1963⁶ en est un bon exemple puisqu'il y réalise plus ou moins la destruction de la toile, mais non du cadre (dont les limites (le cadrage) sont transgressées mais toujours visibles) par une agressivité à peine contrôlée envers le tableau comme s'il tordait le cou à la tradition en art. Bien que dans le procédé de l'ouverture de la toile, on retrouve l'influence de Lucio Fontana (1899-1968), artiste italien d'origine argentine), dans la technique utilisée et le résultat, il faut distancier les deux pratiques : là où Fontana s'appliquait et fonctionnait de manière méthodique dans la déchirure, il s'agit, pour Mühl, d'une véritable confrontation physique engagée entre l'artiste et la toile. Sa technique renvoie davantage à une désacralisation de la peinture dite «traditionnelle» par l'agressivité avec laquelle il procède à l'ouverture de la toile. On est alors à des lieux des considérations spatiales et cosmiques que sous-tend la pratique de Fontana⁷.

Chez Mühl, la transgression des limites de la peinture, c'est-à-dire la bidimensionalité du médium, effectue une brèche par laquelle la réalité vient rejoindre la représentation et par le fait même, met en relief le geste destructeur. En ce sens l'artiste appartient au large courant moderniste des années cinquante et soixante. Cette série de tableaux matériels constitue la première représentation de son agressivité. Mühl réalise à travers ceux-ci, une mise à mort de la peinture pour l'épurer des éléments artificiels constitués par l'aspect illusionniste et la bidimensionnalité. Une mise à mort étant toujours violente, voilà pourquoi ses tableaux, ainsi démolis, rayonnent d'une force primitive, témoins d'une lutte sauvage. Ce qui intéresse dorénavant l'artiste, c'est la prise de l'objet sur l'espace environnant. Ce qui le pousse, par ailleurs, à abandonner temporairement la peinture en 1965 (il y retourne

⁶ Pour un exemple de cette série voir fig. 3.3.

⁷ Blistène, Bernard, Marja Bloem et Joanna Skipwith (commissaires), *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition, Expositions tenues du 29 avril au 12 juin 1988 au Stedelijk Museum Amsterdam et du 8 juillet au 18 septembre 1988 à la Whitechapel Art Gallery London, Assendelft (Holl.), Drukkerij Equipage, 1988, p. 4.

cependant à la fin de sa carrière actionniste). C'est finalement la matérialité, mais surtout la picturalité exprimée dans ses œuvres, de même que la transgression des limites du cadre qui tracent la voie vers sa période actionniste.

Selon Otto Mühl, l'actionnisme est une mise en représentation de soi. C'est-à-dire le passage de la représentation à l'étape où le corps devient matériel artistique : «L'actionnisme fait de l'action matérielle le principe de sa pratique. Il passe à l'acte avec les matériaux que sont la boue, les pigments, la farine, les œufs, et les déchets divers.⁸» Le corps est alors vu comme un matériau avec ses fonctions et ses particularités propres, au même titre que la peinture. Ce déplacement est le fruit d'un sacrifice silencieux de la pratique de la peinture en tant que médium illusionniste. Cette manière de faire est fortement influencée par l'existentialisme, doctrine philosophique appuyée elle-même par la phénoménologie allemande, où l'on place l'être humain au centre son existence. Le primat est alors donné à l'existence, à l'expérience, plutôt qu'à l'essence. Ce débat commence à l'issue de la Deuxième Guerre Mondiale, alors que les artistes, désenchantés par la société et les gouvernements, se tournent vers leur corps pour conjurer l'hypocrisie du monde. Ils laissent donc de côté l'illusionnisme afin d'effectuer un retour à la réalité : d'ailleurs, l'expression *die wirklich Wirklichkeit*, signifiant littéralement «la vraie réalité», agit en une sorte de leitmotiv pour les artistes des années soixante. Mais plus encore, pour Mühl, l'action devient une alternative plus concrète à la représentation en mettant davantage l'accent sur l'expérimentation : «The action as a strategy for overcoming the representative in art on the way to the direct and positive experience of existence.⁹» (L'action comme une stratégie afin de dépasser la représentation en art par une expérience positive et directe de l'existence). Cette expérimentation passe par la transgression des limites physiques et conceptuelles du tableau. Malgré le désir de s'affranchir de la pratique picturale et ainsi de revendiquer un art davantage ancré dans le réel, l'action chez Mühl devient l'extension de sa propre pratique picturale. En faisant du corps le sujet central de son questionnement esthétique, l'artiste crée son propre schème d'expérimentation en regard de ces représentations corporelles. On se

⁸ Mühl, Otto, *La scène des profondeurs*, coll. «Voix», Paris, Bookstorming, s.d., p. 5.

⁹ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel*, p. 52.

retrouve donc à la croisée des chemins, puisque qu'il ne s'agit pas ici uniquement d'une action, ou d'une simple représentation du corps : c'est à travers l'action que Mühl effectue cette mise en représentation du corps. Il joue ici sur les deux tableaux.

3.2 Les Materialaktionen (actions matérielles)

Dans le travail de Mühl, dès 1963, le corps devient le support de l'oeuvre de même que l'élément au centre de son questionnement esthétique. Ces œuvres, qu'il nomme *Materialaktionen (actions matérielles)*, font partie d'un type d'actions où le corps et ses fonctions deviennent matériaux, au même titre qu'un amalgame de matières comme par exemple la peinture ou la nourriture (farine, œuf, confiture, pain, lait, etc.). La surface du corps, ses orifices, ses fonctions et ses fluides, font office de matériaux au même titre que la peinture, le bois ou une toile. Le modèle n'est plus un être humain, il est dorénavant un objet avec des caractéristiques esthétiques particulières :

«It is now a matter of course that in the material action (sic) man is not treated as (sic) man but as (sic) body, even if (sic) body that attracts the most interests to itself ... (sic) Man does not appear as (sic) man, as (sic) person, as (sic) sexual being, but as (sic) body with certain characteristics. In the material action he is cracked open like an egg and reveals the yoke. The material action is a method to extend reality, to produce reality and to expand the dimension of experience.»¹⁰

Ainsi l'expérience corporelle, dans la signification sensuelle du terme, construit une nouvelle réalité en même temps qu'elle remet sévèrement en question l'idée préconçue de l'être humain, c'est-à-dire l'image aseptisée et conventionnelle de la représentation du corps humain en art. Par ailleurs, Nitsch n'a pas tout à fait tort de dire que derrière le concept de l'action matérielle chez Mühl, se retrouve un plaisir hédoniste de destruction¹¹. Une destruction de la figure humaine, qui n'est pas sans entraîner un certain malaise chez le

¹⁰ Traduction libre. Il est maintenant tout naturel, que dans l'action matérielle, l'homme ne soit pas traité en tant qu'homme, mais en tant que corps, même s'il attire le plus d'intérêt sur lui-même... L'homme n'apparaît pas en tant qu'homme ou en tant que personne ou un être sexué, mais comme un corps ayant certaines caractéristiques. Lors de l'action matérielle, il est ouvert comme un oeuf qui révèle son centre. L'action matérielle est une méthode pour étendre la réalité, pour produire la réalité, de même que pour la diffuser. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

spectateur. Le malaise, symptôme de l'informe, est lié à une séduction profonde, celle de l'image qui s'évertue à accentuer dans tous les sens la déformation de l'objet représenté.

Les œuvres d'Otto Mühl se veulent une critique violente et illimitée de la société. Il y a beaucoup de satire et de cynisme dans ses œuvres, donnant à celles-ci un caractère hautement politique. Par une facture léchée et conservatrice des corps représentés dans les tableaux, on s'éloigne, par un regard plutôt complaisant, de la réalité. Cet aspect de la pratique de l'artiste est tributaire de son expérience personnelle de la guerre qui fut très importante pour son développement artistique ultérieur. Combattant sur le front russe durant la Deuxième Guerre Mondiale, il en revient particulièrement marqué : il expérimente alors l'adrénaline du combat qui vous transforme en animal sauvage, tuant sans aucune émotion. L'esthétique particulière de ses actions matérielles est notamment redevable à ces images de carnages, ces champs de batailles couverts de cadavres et de blessés. Par ailleurs, la véritable action matérielle, selon lui, se produit lors de catastrophes où le corps se retrouve mêlé aux matériaux, sur un champ de bataille ou lors d'un accident de voiture. Mühl utilise le corps humain comme matériel artistique, certes, mais il faut souligner qu'en temps de guerre, les corps ne deviennent finalement que de la chair à canon. Dans les *Materialaktionen*, l'artiste, avec l'aide du corps et de la nourriture, retravaille ces expériences : « au lieu du sang je prenais de la confiture ou du jus de framboise (...) pour la neige de la farine (...) pour les plaies ouvertes de la pâte et des œufs cassés.¹² » Il s'agit d'une façon très polémique de critiquer la réalité de la guerre.

De même, la formation militaire est ressentie chez Mühl, à l'instar de Günter Brus, comme une torture. Cet asservissement du corps à l'État, à travers la formation militaire, sert à rapprocher de la domestication du corps par la religion. Par l'imposition de règles et de comportements précis à observer, passant par des restrictions et des répressions (notamment sexuelles), l'Église et l'État établissent les balises du corps social. On peut alors parler de cette castration symbolique de l'individu ressentie physiquement. Encore une fois, le pouvoir inscrit son contrôle dans les corps : il est ressenti physiquement. Se libérer du joug de la

¹² Mühl, Otto, *Sortir du borbier*, p. 82.

société correspond alors à la mise à mort une à une des valeurs de cette société. Selon Mühl, la sexualité remplit bien ce rôle puisqu'elle demeure la pratique la plus résolument taboue.

L'utilisation sensuelle du matériau, qu'il perpétue dans ses actions, souligne l'aspect psycho-analytique¹³ de son travail, qui consiste à analyser psychologiquement des tabous corporels, prenant racine dans la société ultra conservatrice de l'Autriche des années soixante. Par ses psycho-analyses, les actions matérielles, orchestrées par Mühl, tentent de débarrasser la société du regard complaisant qu'opère cette même société sur elle-même. La psychanalyse de Sigmund Freud et surtout l'ouvrage fondateur *Malaise dans la civilisation*, acquièrent une importance toute particulière dans l'esthétique actionniste, mais surtout dans l'actionnisme de Mühl. En effet, on y établit que le refoulement et la sublimation des instincts et des pulsions sur lesquelles se fonde la culture, n'est en définitive supportable pour l'homme que jusqu'à un certain point au-delà duquel les tendances agressives entrent en action. C'est là où la théorie du «Surmoi», issue du concept de Freud sur l'inconscient, prend tout son sens : Mühl réagit à l'encontre du «Surmoi», ce système régulateur de la personnalité qui freine les pulsions interdites en société, en se vouant à ses pulsions inconscientes et en les reproduisant à travers ses actions matérielles. Par la même occasion, il répond à ce malaise profond de la société qui exige des hommes des comportements contre-nature. Cette influence des théories freudiennes est palpable dans le développement artistique de Mühl. Déjà en 1962, il écrit :

«The free admittance of the true creative drives is the ethical intention of my apparatus: sadism, aggression, perversity, craving for recognition, avarice, charlatany, obscenity, the aesthetics of [dungheap] are the moral means against conformism, materialism and stupidity. I am against law and social rules no longer founded in reality.»¹⁴

Il s'en prend donc à tous les tabous corporels, en particulier ceux ayant trait à la sexualité. Cette dernière, selon Mühl, fonctionne comme un catalyseur permettant la libération des

¹³ Hubert Klocker, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 52.

¹⁴ Traduction libre. L'acceptation libre des vraies pulsions créatrices est l'intention éthique de mon appareil : le sadisme, l'agression, la perversité, la faim d'être reconnu, l'avarice, le charlatanisme, l'obscénité, l'esthétique du tas de merde sont les moyens moraux contre le conformisme, le matérialisme et la stupidité. Je suis contre les lois et les règles sociales que l'on ne retrouve plus dans la réalité. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 18.

pulsions réprimées dans l'inconscient. Mühl considère la sexualité comme la solution pour contrer l'aliénation sociale : «Le problème fondamental de la société est la sexualité.¹⁵» De même, la famille nucléaire devient pour lui un concept périmé qui castre l'individu et lui refuse l'exultation du corps à travers le tabou de la sexualité. Il s'en prend alors vigoureusement aux théories familiales de Wilhelm Reich. Dans la société autrichienne rétrograde de l'époque, la sexualité est sale. Cette attitude est profondément enracinée dans la vie quotidienne. Cet interdit, rejoint donc celui du tabou de la souillure (retrouvé dans toutes les sociétés) : exclue du monde civilisé, elle n'a donc pas sa place parmi les idéaux de beauté de la tradition picturale, qu'Otto Mühl tente de combattre à travers ses actions :

«Mühl uses food, which because of its profane character excludes becoming symbolized and loaded with meaning, but in its marked iconographic effect and use for purposes other than originally intended intensifies the destructive contrasts produced in the action.»¹⁶

Ce qui renvoie encore une fois au concept de *die wirklich Wirklichkeit* précédemment abordé dans la présentation des actionnistes : ce concept fait appel à un retour à la réalité, non à l'illusionnisme codé de la peinture.

3.3 Le langage esthétique d'Otto Mühl

Par sa pratique artistique, Mühl s'éloigne du langage esthétique traditionnel pour créer son propre langage. La nature de son travail permet une élaboration esthétique basée sur la matérialité qui combine à la fois l'iconographie de la nature morte (avec l'utilisation de matériaux concrets : corps vivants, carcasses d'animaux, nourriture, peinture et autres éléments du quotidien), les attributs du surréalisme¹⁷, et une théâtralité à la Antonin Artaud (caractérisée par l'abandon de la scène et fonctionnant selon une dynamique de l'affrontement, tel que mentionné dans le chapitre précédent, d'où cette idée de «théâtre-

¹⁵ Mühl, Otto, *Sortir du bourbier*, p. 11.

¹⁶ Traduction libre. Mühl utilise la nourriture à cause de son caractère profane évitant de devenir un symbole chargé de signification, mais marqué plutôt d'un effet iconographique et utiliser ici pour d'autres buts que l'original a tendance à intensifier le contraste destructif produit lors de l'action. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 190.

¹⁷ Par la juxtaposition du corps avec des éléments incongrus comme ces clous, provoquant une «inquiétante étrangeté» et ajoutant une violence qui rappellent les exercices d'écriture automatique ouvrant l'esprit à l'inconscient tel que promu par le mouvement.

arène»). Avec ce dernier, on touche également au concept du théâtre de la cruauté, une théâtralité du geste et du corps à travers la mise en scène du trauma du quotidien. On tend également et surtout vers une conception de l'art qui tourne le dos à la tradition pour se diriger vers l'expérimentation. En sacrifiant le texte (auparavant la base de la mise en scène) pour mettre l'accent sur la mise en scène, l'accent est naturellement porté sur l'expressivité corporelle et physique des acteurs. Artaud rejette donc toute forme articulée de langage (à l'instar des dadaïstes), car celui-ci instaure une distorsion et un décalage entre la réalité et sa représentation. La matérialité se retrouve alors au cœur de la création de cette nouvelle esthétique s'élaborant autour d'éléments tirés de la réalité et de rituels primitifs :

Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique de costumes pris à certains modèles rituels¹⁸.

Cette idée de la physicalité du théâtre, de même que l'emprunt d'éléments du réel, deviendra un aspect important de la pratique de Mühl évidemment, mais également de Günter Brus et d'Hermann Nitsch (dont on reparlera plus loin avec le concept d'œuvre d'art total). Elle se situe d'abord sur le plan de sa conception de la mise en scène qu'Artaud veut davantage physique, de même que sur la recherche d'un nouveau langage théâtral, le langage «naturel» du théâtre.

Ici, il faut souligner que le terme matérialité signifie texture, masse qui renvoie essentiellement au sens du toucher. Ce dernier constitue un tabou, puisqu'il est le sens de la transgression, de même que le sens le plus propice à la souillure, et donc au phénomène de contamination, relativement à la limite, à la marge d'un ordre¹⁹. Ainsi que le souligne Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*; la transgression, que l'Église catholique a rapidement récupérée pour devenir un péché, se constitue dans le geste posé : «Le profane²⁰ n'est pas une substance, mais bien un acte inconvenant.²¹» La transgression est donc une action et non une pensée. C'est ainsi que la tactilité, qui constitue une transgression par le

¹⁸ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double (...)*, p. 144.

¹⁹ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 81.

²⁰ Le terme profane est utilisé ici comme désignant ce qui est étranger à la religion.

²¹ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 141.

geste, entraîne alors cet élément charnel et violent dans la représentation. Le sens du toucher est doublement tabou puisqu'il est associé à la limite et à la transgression (il n'y a transgression que lorsqu'il y a limite). C'est ce à quoi réfère d'ailleurs Jean Dragon lorsqu'il écrit : « [...] la perversion est davantage de l'ordre de l'« expérimentiel » et du tactile, voire du toucher (l'informe visait aussi cette transgression du tactile et du toucher).²²»

Le geste, souvent lié à la notion d'expérimentation est à l'origine de la transgression menant à l'existentialisme en art. Le geste souverain de l'artiste affirmant sa présence, demeure un geste transgressif. Chez Artaud, à l'instar de sa pratique, les règles traditionnelles de leur art respectif, sont transgressées et donc sacrifiées. Chez Mühl, cet accent mis sur la matérialité implique un langage ancré dans le réel, d'où le caractère tactile de ses oeuvres. Malgré le côté concret, matériel de son travail, l'artiste reste néanmoins attaché à la tradition artistique par les paramètres de la peinture tels que la picturalité, l'utilisation de la photographie (qui est en soi un prolongement de la bidimensionnalité du tableau) ou encore les thématiques empruntées à l'histoire de l'art tel *Leda mit dem Schwan*, ayant été maintes fois reprises par de grands peintres consacrés de l'histoire de l'art.

Dans un article publié en 1977 pour la revue française d'anthropologie *Man*, Maurice Bloch, anthropologue d'origine française et auteur de plusieurs textes sur le langage, explique que pour critiquer la société, les hommes doivent parler à l'extérieur de cette même société et adopter un vocabulaire, un langage différent : « [...] this leaves the actors with no language to talk about their society and so change it, since they can only talk within it.²³» (Ceci laisse les acteurs sans langage pour parler de leur société et ainsi la changer, puisqu'ils ne peuvent parler qu'à l'intérieur de celle-ci). À l'instar de Bloch, Mühl explique, dans l'ouvrage *La scène des profondeurs*, que «le langage est totalement récupéré par l'État, on ne peut plus dire aucun mot raisonnable.²⁴» L'actionnisme de Mühl est la création d'un langage d'action, un langage en deçà du langage. De même, son projet d'abandonner définitivement la peinture impliquait une remise en question radicale de la tradition picturale. C'est par l'emprunt du

²² Dragon, Jean, *Pour une poésie bataillienne (...)*, p 136.

²³ Bloch, Maurice, «The past and the present in the present», *Man*, vol. 12, 1977, p. 281.

²⁴ Mühl, Otto, *La scène des profondeurs*, p. 35.

vocabulaire, de même que d'éléments appartenant à d'autres disciplines (tel le théâtre et surtout la psychanalyse de Freud), qu'il effectue la transgression de la tradition picturale et crée ainsi son propre langage esthétique. D'où l'importance mise sur l'interdisciplinarité et l'expérimentation, traits importants d'un travail concret ancré dans la réalité. L'actionnisme n'est donc pas absence de langage, mais création d'un nouveau langage. Il fallait ainsi sacrifier la peinture et son langage esthétique afin que Mühl crée son propre langage esthétique. Par des phases de destruction/création, il achève de larguer le spectateur par une incompréhension de l'œuvre, soigneusement orchestrée. L'artiste ne détruit pas par pur nihilisme (voilà où sa pratique se dissocie de Dada), mais cherche plutôt à créer une esthétique autre. D'où cette part d'agressivité et de violence retrouvée dans sa pratique par la destruction systématique ou plutôt l'interpénétration (devenant transgression à un certain niveau) de plusieurs médiums, techniques et matériaux à la fois, échappant ainsi à une catégorisation de sa pratique. En détruisant les balises esthétiques établies par lesquelles on aurait pu juger son travail, Mühl crée donc un nouveau langage multidisciplinaire et se met au monde par ce sacrifice.

3.4 Le film *Leda mit dem Schwan* (Materialaktion Otto Mühl)

L'action *Leda mit dem Schwan* réunit les éléments faisant partie intégrante de la pratique artistique d'Otto Mühl. Filmée en couleur par Kurt Kren à partir d'une *Materialaktion* de Mühl, le film illustre le prolongement de la pratique picturale de Mühl. Tournée dans son atelier *Perinetkeller*, cette action se retrouve auréolée d'un éclairage théâtral très dramatique jouant sur des effets de clair/obscur. D'emblée, nous devons indiquer, à l'instar de la description du film *Selbstverstümmelung* de Brus, que le film fut dans un premier temps visionné dans l'ensemble et ensuite au ralenti afin de nous permettre de bien cerner les plans présentés. Le plan sur lequel s'ouvre le film, montre un face-à-face entre le modèle nu et un cygne placé dans l'entrejambe. Le modèle est adossé sur une table, appuyé sur ses avant-bras, la jambe droite repliée et retenue par un lien de ruban gommé accroché à quelque chose plus haut (que la caméra ne nous montre pas), la tête est légèrement inclinée vers l'avant et cache les traits du visage. La caméra, en plongée, est placée de manière à appréhender la scène derrière le cygne. Le modèle et le cygne de plastique sont

recouverts de peinture et de plumes artificielles. L'image est instable : Kren filme avec la caméra à l'épaule. Les plans qui suivent montrent la scène sous différents angles. Ensuite, apparaît un gros plan de substances couvrant le modèle avec Mühl entrant et sortant du cadre. Après un plan rapproché, vue par-dessus l'épaule de Mühl qui porte un veston noir et une chemise blanche, on voit en plongée le modèle, recouvert de plusieurs couleurs et de plumes : le ruban qui sert à attacher sa jambe droite se retrouve au milieu de l'image, installant une division dans le plan. Le visage du modèle reste caché, et ce tout au long du film. Une série de plans suivent où Kren présente des gros plans du modèle recouvert de substances et de peinture et des plans d'ensemble avec le modèle et le cygne recouverts de peinture et de plumes. Kren alterne les formats de plans distincts des éléments qui recouvrent la table (les plumes, les parties du corps du modèle et la peinture noire) de concert avec un montage ultrarapide, entraînant un problème de perception quant à ce qui est montré. Quelques plans sont par ailleurs indiscernables.

Cette première série constitue une mise en place des éléments, Kren propose ensuite des plans de mise en action où le corps du modèle reçoit une giclée de peinture rouge ou noire, des substances y sont saupoudrées, tels de la farine ou du pigment rouge. Au cours de cette action on rencontre des éléments utilisés ici comme matériaux artistiques :

«Wet torso of a naked woman – yellow yoke mixes with grey-blue steel nails – fluttering picture – red and black colour runs down a thigh wrapped in black bands – white feathers, fall like rain on the woman and on a plastic swan – red and gray broth on the stomach – egg yoke and nails on the chest.»²⁵

La façon dont Mühl décrit cette action met énormément d'accent sur la pictorialité et la matérialité, qui semblent finalement plus importantes que la linéarité de l'histoire, du sujet ou de l'action racontée. Ce caractère unique des actions de Mühl sera davantage souligné par le montage particulier du réalisateur. Il est vrai que l'on ne voit jamais l'image de Mühl versant la substance et le corps du modèle s'en retrouvant aspergé. Toutes les poses sont fragmentées et le montage effectue des allers-retours rapides entre les différents moments de l'action.

²⁵ Traduction libre. Le torse trempé d'une femme nue – jaune d'œuf mélangé à des clous de métal bleu-gris – image palpitante – les couleurs rouge et noir coulent sur la taille enveloppée dans des bandelettes noires – des plumes blanches tombent comme la pluie sur la femme et le cygne de plastique – un bouillon rouge et gris sur l'estomac – œufs et clous sur la poitrine. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 89.

Une autre série de plans, toujours entrecoupés et sans chronologie, montre le modèle sans substance à quatre pattes sur la table. Kren ne cadre que ses jambes et ses fesses. La tête de Mühl est dissimulée entre ses jambes, au niveau de son pubis et gonfle un ballon blanc aux motifs de flocons de neige gris. On verra alors des plans rapides entrecoupés : Mühl gonfle et dégonfle le ballon. À un certain moment, le ballon est énorme et cache presque entièrement la tête de l'artiste.

Dans la dernière série de plans, le modèle est couché sur le dos, sans peinture, le corps recouvert d'une substance translucide, que Mühl étend sur ses jambes, son ventre et sa poitrine, pour ensuite y verser du lait. Dans les autres plans de la même série, il ajoute de la salade, des œufs, de la peinture blanche et des clous qu'il jette sur les seins du modèle. Plus loin, Kren cadre le pubis du modèle recouvert de plusieurs substances dont de la salade et de la peinture rouge. Des blancs d'œufs, à l'aspect de sperme, recouvrent le tout, et l'artiste y ajoute de petits vers noirs. Le film se termine sur un plan du début, en plongée : Mühl est dos à la caméra et le modèle est recouvert de plusieurs substances dans la position qu'il avait au début du film avec le lien de ruban attaché à sa jambe qui coupe l'image en deux.

Puisque le film de Kren ne présente pas de quelle manière débute l'action, on est donc dans l'indistinctivité partielle des choses et des actions que l'on voit. Sa manière de filmer et son montage déjanté s'attardent à représenter des fragments de réalité, qu'il conçoit seulement en terme de mouvement. Il est parfois difficile de cerner ce qui nous est montré et ce, même si le film est visionné plusieurs fois. Kren met l'accent sur la structure et le rythme en éclipsant la qualité quasi documentaire de ses films occultant par le fait même toute tentative narrative. Il est à noter ici, que dans les trois séries de plans, seule une série nous montre le cygne, les autres se contentant du corps du modèle. Ces séries sont par ailleurs décelables uniquement par la position du modèle féminin et les substances qui le recouvre. Il s'agit ici d'une observation personnelle.

3.5 Le montage filmique

Le montage du film permet d'orienter le regard du spectateur, par une mise en scène des images filmées. C'est par ce médium que l'image actionniste prend tout son sens, en particulier chez Mühl. Le film réalisé par Kurt Kren constitue non seulement un fragment hors contexte de cette action, mais il demeure, avec la photographie, le but de toute cette entreprise artistique. Kren structure l'action à l'aide de la juxtaposition d'images filmées, un peu à l'instar d'un photomontage dadaïste, pour créer des images saisissantes provoquées par le choc de leur rencontre : «The destructive brutality and suggestive dynamic of Kren's flickering film language, wich fragments the event running before the camera, turning it in the viewer's eyes into a new reality.²⁶» (La brutalité destructive et la dynamique suggestive du langage du film vacillant de Kren, fragmentent l'événement ayant cours devant la caméra, se transformant dans l'œil du regardeur, en une nouvelle réalité). Non seulement elles deviennent une nouvelle réalité, mais elles acquièrent également une toute autre signification. Chaque image de la pellicule filmique constitue un tableau en soi, autant par sa bidimensionnalité que parce que le réalisateur a travaillé la pellicule afin d'y inscrire des éléments tachistes, comme on l'a déjà mentionné. La juxtaposition d'images (un gros plan d'une partie du corps et un plan d'ensemble de la scène) apporte une fragmentation de l'image, de la continuité de l'action, mais surtout un morcellement de la représentation du corps. La manipulation très concrète des images a un but bien précis : celui de la transgression de la forme²⁷. C'est justement par le montage que cette action prend tout son sens, puisque qu'elle s'effectue uniquement pour la médiation par le film ou la photographie : «The almost convulsive use of juxtaposition reappears here, but the captured gesture assumes a more erotic sensitivity, though the action itself was primarily a gradual destruction of the erotic.²⁸» (L'emploi d'une juxtaposition convulsive réapparaît ici, mais le geste capturé assume une plus grande sensualité érotique, alors que l'action elle-même était au départ une destruction graduelle de l'érotisme). L'altération des images en arrive encore une fois ici à la

²⁶ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p 99.

²⁷ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, coll. «Vues», Paris, Macula, 1995, p. 36.

²⁸ Dwoskin, Stephen, *Film Is*. Tiré de www.canyoncinema.com/kren

l'altération de l'image elle-même. C'est par cette manipulation que Kurt Kren parvient à représenter l'informe. On retrouve ici le même procédé que Kren avait utilisé avec Günter Brus pour *Selbstverstümmelung*. Il est intéressant ici de rappeler qu'une perception n'est pas toujours entière, tel que souligné par Marc Le Bot dans l'ouvrage *Images du corps* : «Dans la douleur, ou d'ailleurs dans le plaisir, n'existent que des fragments de corps.²⁹» Le montage de Kren accentue alors cette vision fragmentée. Cependant, alors que chez Brus le caractère expressif de l'action requerrait un montage plus lent, ici au contraire, le pathos de l'action de Mühl, rappelant la mise en scène de rituels sacrés de certaines sociétés primitives, exige un montage beaucoup plus rapide.

Le film rappelle, par sa picturalité et son montage déjanté, l'expressivité et la pulsion créatrice inhérentes au geste de peindre. La facture de sa réalisation par les gros plans et les gouttes de peinture allant jusqu'à éclabousser la lentille de la caméra, rendent le film très tactile. De même, la touche de l'artiste, que l'on tente de camoufler dans la peinture traditionnelle, revient à l'avant-plan par la présence d'Otto Mühl et de ses mains dans le film de Kren; elles renvoient aussi au geste existentiel de peindre. Par son montage effréné, le réalisateur rend finalement compte de la frénésie de l'acte créateur et repositionne l'artiste au centre de son œuvre. C'est par ce montage particulier que l'on observe le caractère de violence compris dans cette action, puisque la collision entre les images est choquante, d'autant plus qu'elles sont souvent non reconnaissables (dû à la vitesse et le manque de continuité dans les plans). Tout ceci a pour but de confondre le spectateur afin de le déstabiliser l'œil, non plus sollicitée afin de reconnaître et de nommer les choses présentées, mais bien de l'amener à expérimenter le sens du toucher, mais toujours à travers la vision. C'est ce que le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995) appelle l'*haptique*. C'est-à-dire lorsque «la vue elle-même découvre en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.³⁰» Bien que ce concept ait été élaboré

²⁹ Le Bot, Marc, *Images du corps*, p. 30.

³⁰ Gilles Deleuze emprunte ce concept esthétique à la phénoménologie de l'historien d'art autrichien d'Alois Riegl (1858-1905). Deleuze développe son concept d'*haptique* à partir des tableaux de Francis Bacon, où il s'attarde au rapport inversé entre la main et l'œil de l'artiste, qu'il retrouve dans certaines de ces œuvres. Tiré de Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : la logique de la sensation*, vol. I, coll. «La vue le texte», Paris, La Différence, 1996, p. 99.

à partir de la peinture, il va sans dire qu'il peut également s'appliquer à une image en mouvement, comme c'est le cas ici pour le film *Leda mit dem Schwan*.

3.6 Analyse du film *Leda mit dem Schwan*

Dans cette action, Mühl reconduit le mythe de Lédà. Plusieurs versions de ce mythe existent, mais pour les besoins de l'analyse de cette œuvre, on retiendra que Lédà était l'épouse du roi Thyndare de Sparte, qui oublia un jour de faire une offrande à Aphrodite : celle-ci jure de se venger sur son épouse et sa descendance. Un soir, alors que Lédà se tient au bord d'un lac, Aphrodite, métamorphosée en aigle, amène Zeus sous les traits d'un majestueux cygne, auprès de la jeune femme. Celle-ci accueille le cygne et de cette caresse naîtront deux oeufs : Hélène et Castor dans l'un et Pollux et Clytemnestre dans l'autre. Afin de la punir, Hera pourchassera Lédà et ses enfants, comme elle le fera pour toutes les mortelles avec qui Zeus s'unira. Puisqu'il s'agit S'agissant d'un mythe sur les amours de Zeus avec une mortelle, l'action contient ici une forte connotation sexuelle.

Puisque l'action ne put être vue du public, seuls quelques amis, le photographe et le réalisateur étaient présents : les images filmées par Kurt Kren et les photos prises par Ludwig Hoffenreich demeurent les seules traces visuelles de cette action. Il n'est donc pas faux de dire que l'action a été faite pour l'œil de la caméra uniquement. Le mouvement est donné ici par le découpage effectué par Kren qui en donne un rythme accéléré qui contrebalance la staticité de Mühl. En effet, l'artiste n'utilise pas encore l'espace mis à sa disposition (cela viendra lorsqu'il fera lui-même partie de l'action à partir de 1968). Il endosse plutôt ici le rôle de chef d'orchestre en prenant la position du peintre devant sa toile, rappelant par le fait même, la mise en scène des séances de peinture publique (entre autres de Georges Mathieu, dont l'acte de peindre puise dans les signes et rites des sociétés primitives). On peut se surprendre d'une telle position, lui qui prônait un art davantage ancré dans le concret. Il traite l'espace et le modèle féminin comme il le ferait d'une toile, en dépassant les limites du tableau tout en incluant le lieu servant de toile de fond rappelant sa propre pratique picturale. L'action matérielle s'inscrit alors en continuité face à la tradition artistique et constitue, par le fait même, le passage entre la peinture et l'action telle que celle-ci sera mise en place dès la fin de 1965. L'action se caractérise ainsi par un dynamisme où le corps de l'artiste et celui

du modèle participant dans son ensemble en incluant leur respiration, leurs gestes, leurs cris. L'action matérielle, telle que *Leda mit dem Schwan* correspond donc à un moment particulier dans la carrière de l'artiste où la pratique picturale telle qu'exercée au départ, devient un amalgame de plusieurs autres formes d'expression tout en restant attachée au modèle préétabli de la peinture.

Cette transgression de la forme traditionnelle de la pratique picturale s'effectue en plusieurs temps. Tout d'abord, il y a un déplacement du lieu d'énonciation, c'est à dire une transgression des limites du tableau qui, dans ce cas précis, se traduit par l'espace recouvert par la peinture, c'est-à-dire le modèle, la table, mais aussi l'espace environnant. Tel que mentionné plus haut, l'espace est devenu rapidement une préoccupation pour les actionnistes dans leur pratique picturale. Chez Mühl, elle s'est traduite par ces sculptures bric-à-brac se déployant désormais dans l'espace, dont on a fait mention précédemment. Dorénavant dans l'action matérielle, le lieu fait partie intégrante de l'œuvre. La technique de Mühl, de même que les matériaux, ne sont plus les mêmes. L'artiste fait gicler la peinture sur le modèle. Il n'utilise ni toile, ni pinceau, ni truelle, ni couteau, mais bien ses mains. Cette nouvelle technique qu'il expérimente constitue une remise en question de la pratique picturale, en même temps qu'elle devient une profanation du corps. Il pratique une forme transgressive et subversive de la peinture par le caractère tactile de l'action matérielle. On retrouve cette qualité des œuvres de Mühl, non seulement par l'utilisation de ses mains, mais aussi dans la matérialité des éléments conviés dans la réalisation de cette action : peinture, pigment, œufs, clous, plumes, métal, etc. Ces éléments sont tirés de la quotidienneté (versus les matériaux nobles). Ils sont choisis pour leurs qualités physiques qui participent au caractère mixte, multidisciplinaire de l'action en combinant la peinture, la théâtralité de l'action et le montage filmique. Mais malgré toutes ces transgressions de la forme, c'est l'intrusion du mouvement dans l'image, procédé que permet le film, qui est la plus significative, puisqu'elle atteint le cœur même de *Leda mit dem Schwan*, la représentation du corps.

3.7 La représentation du corps : analyse du film *Leda mit dem Schwan*

La représentation du corps dans le film *Leda mit dem Schwan*, est celle d'un corps morcelé, informe, tributaire des nombreuses coupures dans les plans. On assiste à la mise à mort de l'image idéalisée du corps. À travers l'esthétique fonctionnant par l'accumulation de couches successives de différentes substances, par la mise en scène de Mühl et le montage déjanté de Kren, la vision éclatée du film rappelle l'appréhension fragmentaire de la réalité du corps, lorsque celui-ci est parcouru de part en part par le plaisir ou la douleur. Il est évident qu'à l'intérieur de l'action se trouve une désacralisation du corps humain, celui de la femme en particulier dans ce cas-ci. Le caractère transgressif de ce film se situe au niveau de la représentation altérée du corps humain. Par l'accumulation de substances sur le corps du modèle tels la nourriture, la peinture et autres matériaux organiques et artificiels; Mühl modifie, voire transforme, l'aspect extérieur du corps du modèle. Il remet donc en question la représentation du corps en art tel que reconnue traditionnellement. Comme le souligne Georges Bataille : «La peinture ne propose plus à l'homme de se reconnaître dans le miroir-piège qu'elle lui tend, elle lui oppose une image où il ne se retrouve pas afin de réintroduire le monstrueux³¹.» En souillant ainsi le corps de la femme, l'artiste effectue une épuration des modes de représentation du corps pour qu'il soit davantage ancré dans le réel. Il prend ici position contre le traitement de la représentation de la femme en art qui ne correspond pas du tout à la réalité. Cette œuvre détient véritablement un caractère politique, puisque le statut de la femme était, en 1960 (et encore aujourd'hui) de beaucoup inférieur à l'homme. Cette situation est redevable à la mise en forme opérée conjointement par l'État et l'Église. Dans les faits, on souille la femme et on la traîne dans la boue tout en la maintenant dans cet état subalterne : tout ceci est socialement accepté³². *Leda mit dem Schwan* n'est pas la première action qu'il consacre à cette thématique. La *Materialaktion Nr.1, Versumpfung eines weiblichen Körpers — Versumpfung einer Venus* («Action matérielle» n° 1, Ensevelissement

³¹ Dragon, Jean, *Pour une poétique bataillienne (...)*, p. 144

³² Entrevue avec Danièle Roussel (directrice des archives Otto Mühl à Paris), Archives Otto Mühl, Paris, 24 novembre 2005, 1 bande audio, 2 heures.

d'un corps féminin — Ensevelissement d'une Vénus)³³, présente un modèle féminin se faisant traîner dans la boue, dans la nourriture, sur le sol, pour être ensuite empaqueté grossièrement. Cette action se situe en continuité directe avec sa série des tableaux lacérés, et malgré le fait que lors du déroulement de l'action, aucun geste violent n'est vraiment posé, la symbolique de la femme traînée dans la boue l'est tout autant. L'artiste investit son corps en entier dans la souillure, si bien qu'il se retrouve lui aussi couvert des mêmes substances, à un niveau moindre certes, mais donnant tout de même l'illusion encore une fois, d'une lutte entre le support (le modèle) et l'artiste. Cette action constitue la première de ses œuvres illustrant la dégradation d'un corps féminin. *Leda mit dem Schwan* et *Versumpfung einer Venus* sont deux œuvres qui mettent en scène la mise à mort de la nudité du corps féminin. À travers celle-ci, c'est la Beauté finalement que l'artiste sacrifie.

Puisque sa pratique se voulait ancrée dans la réalité, elle revendique par la mise à mort de la représentation idéalisée du corps (préceptes de beauté esthétique), un droit à l'informe, au corps malade. Mühl revient à l'essence de la nudité : la chair (ce sera également le cas pour Hermann Nitsch). Selon Julia Kristeva, les rites religieux sont souvent des rites purificateurs³⁴ : souiller le corps à travers une représentation prenant la forme d'une mise en scène rituelle. Mühl fabrique une épuration du mode de représentation en art en même temps qu'il revendique le droit à l'informe. La souillure, exclue de la société, est propulsée au rang de sacré et donc taboue. Il remet alors en question non seulement l'aspect aseptisé du sujet représenté, mais également les normes de beauté esthétique et le caractère lisse de la touche qui évacue toute individualité de l'artiste. Cette représentation du corps en art prend racine dans la société occidentale catholique, terreau des tabous entourant le corps. Sa pratique artistique multidisciplinaire empruntant l'esthétique d'autres formes artistiques et médiums tels que la sculpture et la nouvelle théâtralité d'Artaud, se ressourçant à leur tour dans d'autres civilisations, s'attaque au modèle de l'art traditionnel. C'est en rejetant ces préceptes qu'il arrive à créer sa propre pratique artistique.

³³ Mühl, Otto, *Materialaktion Nr.1 Versumpfung eines weiblichen Körpers — Versumpfung einer Venus*, Obere Augartenstraße, Vienne, 1963.

³⁴ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 80.

3.8 La photographie *Leda mit dem Schwan*³⁵

Avant 1965, Mühl conçoit son travail presque exclusivement en terme de documentation filmique et photographique : il considère la photographie et l'enregistrement de ses actions sur pellicules photographiques comme des œuvres à part entière. Par ailleurs, à la fin de 1964, il publie certaines photos tirées de ses actions : quelques-unes seront publiées dans des magazines d'art allemands alors que d'autres seront même signées. Le film et la photographie étant deux médiums aux caractéristiques différentes, ils offrent des possibilités bien distinctes. Ainsi, la lecture des deux œuvres provenant du même événement doit être distinguée. La photographie, plus que tout autre médium, fait partie inhérente de la pratique des Viennois : ils ont su en tirer profit dès le début de leur carrière actionniste.

Tout d'abord, il faut souligner ici que nous ne considérons qu'une seule photographie tirée de l'ensemble des clichés pris lors de l'action matérielle : *Leda mit dem Schwan*, photographie en noir et blanc. Le modèle est présenté, appuyé sur ses avant-bras, nu, le bas du corps recouvert en partie par un rideau. Sa jambe droite est repliée alors que la gauche est allongée sur la table. Un cygne de plastique, doté d'un long cou, est disposé dans son entrejambe et la surplombe. Le modèle et le cygne, partiellement couverts de plumes, se font face. Sur la photographie, le modèle arbore un visage légèrement penché vers l'avant, les traits dissimulés par ses cheveux blonds parsemés de plumes. Son corps est couvert de peinture et de plumes blanches : ces dernières capturent toute la luminosité de l'éclairage situé en haut à gauche du modèle. Le cadrage photographique se situe de la tête du cygne jusqu'à la table.

Otto Mühl, encore une fois ici, reconduit le mythe de Lédà. Cette photographie, bien qu'elle semble illustrer une scène de bestialité, pratique sexuelle perverse, est également une forte remise en question de la tradition en art. En effet, le mythe de Lédà fut un sujet maintes fois abordé dans l'histoire de l'art. En traitant le sujet Mühl s'inscrit dans la continuité de la tradition tout en la dénonçant par le refus de suivre les règles implicites de l'illusionnisme en art.

³⁵ Mühl, Otto, *Leda mit dem Schwan Materialaktion no. 12* (Lédà et le cygne action matérielle n° 12), Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1964. Photo Ludwig Hoffenreich.

3.9 La sexualité chez Mühl : analyse de la photographie *Leda mit dem Schwan*

Dans la photographie, contrairement au film, on n'aperçoit plus l'artiste. La photographie met alors l'accent uniquement sur le sujet représenté : la relation sexuelle entre un cygne et une femme. Chez Mühl, la sexualité revêt un côté sombre, un érotisme au sens bataillien du terme, où la sexualité entretient un rapport à la mort. Le débordement d'un érotisme agressif ne s'adresse désormais plus à la vue, qui était le sens privilégié de la peinture, mais bien le toucher :

Lorsqu'on se pose la question de savoir pourquoi la fuite du toucher, du contact, de la contamination, joue dans la névrose un si grand rôle et devient le contenu de systèmes si compliqués, la réponse est que le toucher, le contact, corporel est le but prochain aussi bien de l'investissement agressif que de l'investissement tendre de l'objet.³⁶

Ainsi, le sens du toucher implique deux fonctions conjointes et pourtant distinctes : l'une tendre et l'autre agressive. Didi-Huberman ira plus loin dans ce raisonnement en affirmant que la représentation de la nudité n'est qu'une invitation à l'ouverture du corps représenté. Elle appelle le désir de l'ouverture de l'autre par un déchaînement de la violence des corps donnant libre cours aux pulsions les plus primaires. Ainsi, la pénétration devient un euphémisme de l'ouverture du corps, du meurtre de l'autre. La sexualité et la mort sont présentées comme des facteurs de désordre que la société condamne à l'interdit depuis la mise en place du mythe dans un premier temps et de la religion par la suite. C'est pourquoi les comportements des individus sont pris en charge par la société pour éviter de tendre vers ces zones taboues. De même, la représentation de la sexualité et de la mort en art est également soumise à des règles précises. L'accent est mis davantage sur la suggestion de l'acte plutôt que sur l'acte lui-même. Cependant, dans la pratique d'Otto Mühl, la sexualité est une forme de catalyseur de la violence faite au corps :

La sexualité apparaissait à Mühl comme le champ dominant de la répression dans la société capitaliste et ainsi, elle devenait l'élément clé d'une efficacité révolutionnaire de l'art, réalisant le postulat de l'avant-garde des années soixante : l'union de l'art et de la vie.³⁷

³⁶ Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, p. 44-45. Tiré de G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus (...)*, p. 24.

³⁷ Fleck, Robert, «L'actionnisme viennois», *Hors limites*, 1994, p. 201.

En transgressant le tabou de la sexualité, Mühl effectue un rapprochement avec la représentation de la réalité, où «la nudité du corps est la première violence³⁸», car elle permet tout l'imaginaire lié à son ouverture : tortures, fantasmes, viols, cruauté. La représentation traditionnelle du corps occulte cette perception. Par ailleurs, ce qui exerce ce pouvoir de fascination, d'attraction, dans une œuvre comme *Leda mit dem Schwan*, tel que le souligne Bataille, c'est cette beauté sacrifiée, la beauté vouée au sacrifice :

La nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent.³⁹

La nudité semble incomplète jusqu'à ce que le corps secrète finalement ce que ses chairs retiennent. La présence de ces fluides sert à mettre à jour l'intimité du corps. L'artiste, à travers ces deux œuvres, s'en prend à un tabou dans la société : la représentation du corps.

L'image que la photographie nous présente est la relation sexuelle entre une femme et un cygne : l'artiste s'attaque ici au tabou de la bestialité pour créer un clivage important entre les représentations érotiques traditionnelles et sa propre vision de la sexualité. Il exacerbe l'aspect sexuel de sa représentation afin d'attaquer celle de la tradition. Par ailleurs, cette «caresse» dont il est question dans le mythe grec est, en réalité, une relation sexuelle. La mise en scène de l'artiste nous présente donc une scène érotique, mais ressemblant étrangement à une scène de bataille. Par toutes ses substances recouvrant le corps, de même que ces plumes recouvrant le cygne et le modèle, elle donne en effet l'apparence d'une arène où la scène finale d'un combat a eu lieu. Par la violence de cette représentation montrant le corps souillé de la femme parsemé de toutes ces plumes et chevauché par un cygne placé explicitement dans son entrejambe, Mühl remet en question les images immaculées de la nudité en art. En effet, l'illustration des mythes présente finalement davantage l'idéal de beauté telle que promue à la Renaissance et beaucoup moins la scène, sujet du tableau. Cette œuvre de Mühl vise donc principalement la destruction de la représentation aseptisée de la beauté et de la sexualité, plutôt qu'elle ne constitue un réquisitoire pour la bestialité.

³⁸ Le Bot, Marc, *Images du corps*, p. 33.

³⁹ Dragon, Jean, *Pour une poésie bataillienne (...)*, p. 96.

Chez Bataille, le concept de limite est tributaire de celui de l'interdit⁴⁰. La limite ici est celle du corps et elle constitue un interdit à ne pas franchir. Par la représentation de l'acte de la pénétration, Mühl intègre l'intérieur du corps dans sa mise en scène puisqu'il représente le mouvement de la transgression, ce passage entre le continu (le corps structure ontologiquement fermée) et le discontinu (le corps ouvert) : il dépeint donc l'ouverture du corps. Julia Kristeva explique que la représentation de l'ouverture du corps sous-tend toute représentation de la nudité en art :

L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/ dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel – un véritable « ab-ject » où l'homme apeuré, franchit l'horreur des entrailles maternelles [...].⁴¹

De la nudité vient cette idée du désir, cette violence érotique et devient ainsi impossible à illustrer : «La représentation du désir est de l'ordre de l'irreprésentable.⁴²» Le geste, devient alors le glissement qui permet l'insertion de l'informe, de l'abject. Dans la photographie, les limites du corps sont dépassées, le corps a été ouvert, la transgression a eu lieu.

Nonobstant cet aspect spectaculaire indéniable de la photographie *Leda mit dem Schwan*, il y a dans cette œuvre des éléments qui la rattachent à la tradition picturale. Bien que le sujet représenté et auquel fait allusion le titre de l'œuvre se rapporte aux amours de Zeus avec la mortelle Lédà; il renvoie également et surtout, dira-t-on, à un sujet maintes fois abordé en histoire de l'art. Il s'inscrit donc dans la continuité de la pratique picturale malgré des ruptures importantes, à l'instar des avant-gardes, qui tentaient perpétuellement de faire *tabula rasa* des techniques et productions précédentes et qui, en bout de ligne, se sont fait récupérer par l'histoire de l'art.

Le mythe de Lédà est un des sujets qui fait partie du grand genre de la peinture de récit mythologique. En reconduisant ainsi le mythe de Lédà, il s'attaque à la tradition

⁴⁰ Dragon, Jean, *Limite et transgression (...)*, p. 133.

⁴¹ Kristeva, Julia., *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 65.

⁴² Citation de Bataille. Tirée de Jean Dragon, *Poétique bataillienne (...)*, p. 134.

artistique, certes, mais il s'y inscrit aussi en continuité. Le sujet fut repris par plusieurs artistes dont Leonardo Da Vinci, que nous connaissons uniquement par l'entremise d'une copie de Raphaël datée de 1506-1513; Michel-Ange, que l'on connaît également grâce à une copie, anonyme cette fois, datée de (1528); Gustave Moreau (1826-1898), Théodore Géricault (1791-1824), François Boucher (1703-1770) et Paul Cézanne (1839-1906) entre autres, pour ne nommer que les peintres. Otto Mühl se réapproprie alors des tableaux reconnus de l'histoire de l'art, mais surtout des œuvres créées par de grands artistes. Il ne faut pas oublier que dans toute création d'image se retrouvent des éléments provenant d'autres œuvres précédentes. La représentation en soi constitue une manière de se réapproprier les œuvres des prédécesseurs. C'est le cas également ici, car en renouvelant le mythe de Lédà, l'artiste reconduit toutes les œuvres du même sujet faites précédemment, et au sens plus large, la tradition en art; tout comme l'avait fait avant lui Marcel Duchamp en désacralisant le chef d'œuvre de la *Joconde* de Léonardo Da Vinci en lui apposant une moustache dans son œuvre *L.H.O.O.Q.*⁴³ de 1919. C'est justement là où se pointe la valeur de scandale de ces deux œuvres : en se retrouvant à la fois dans et hors de la tradition.

Par la position du cygne et du modèle, la photographie rappelle la représentation de Lédà et le cygne de Michel-Ange⁴⁴, qui n'existe plus aujourd'hui, mais que l'on connaît grâce à une copie (dont la datation diffère selon les ouvrages). Le portrait est particulièrement subversif par la position que le peintre fait adopter aux personnages. Le cygne se trouve dans l'entrejambe de Lédà, les plumes de sa queue caresse ses fesses. Elle est à moitié assise et maintient une jambe relevée et le cou du cygne frôle sa poitrine. On se souviendra, que dans la photographie d'Hoffenreich, que le modèle conserve la jambe droite levée, car celle-ci est attachée, de même qu'elle demeure appuyée sur ses avant-bras, de sorte que sa position rappelle celle de la copie de l'œuvre de Michel-Ange. Bien que la disposition des personnages dans la copie soit audacieuse, l'image demeure léchée et souscrit toujours au précepte de beauté idéale. Il y a donc chez Mühl un désir d'associer son travail aux maîtres

⁴³ Voir fig. 3.4.

⁴⁴ Voir fig. 3.5.

de la peinture, tout en s'appropriant les œuvres phares de l'histoire de l'art et d'y plaquer sa propre vision esthétique.

Comme le mentionne Hubert Klocker, commissaire de plusieurs expositions et auteur de nombreux ouvrages sur l'actionnisme viennois et la performance, un trait très important du travail d'Otto Mühl est le double sens ironique. Le jeu de Mühl est de rendre toute interprétation par rapport à son travail caduque. Il joue sur les significations que l'on tire de la multitude d'éléments contenus dans ses œuvres, avec lesquels il construit une nouvelle réalité esthétique. À ces sculptures créées à partir de déchets, il a donné des titres ironiques : *Laocoon*, *Crucifixion*, *L'idiot du village*, etc. Ces titres se rapportent aux différents genres de la peinture. Il use des titres et des thématiques dans le but de désacraliser la tradition picturale. Il est clair ici que la photographie *Leda mit dem Schwan* ne s'attaque pas au mythe, mais bien à un style de représentation aseptisée. Mais même si Mühl tente de se défaire de tout symbolisme associé aux éléments contenus dans son œuvre, puisqu'il faut, selon lui, considérer ces éléments comme des fragments de réalité choisis essentiellement pour leur matérialité, il y arrive plus ou moins. Le fait que ni dans le film, ni dans la photographie, n'apparaît le visage du modèle, fait alors d'elle une femme anonyme. Ceci peut signifier que le modèle est utilisé uniquement comme matériau artistique, en tant que corps féminin idéalisé avec ses caractéristiques propres telles la nudité, la chevelure blonde, la jeunesse, la beauté, etc. en même temps qu'elle représente la femme avec ses qualités procréatrices qui la distinguent essentiellement de l'homme. On ne peut donc ici s'empêcher, à la vue de ces éléments (le mythe de Léda, les œufs, le lait, les clous, la farine, etc.) de faire un rapprochement avec la sexualité (procréation) et l'accouchement. Cette mise en scène illustre deux tabous liés à la maternité, donc à la femme, qui ont servi, et servent encore dans les sociétés primitives, à asseoir le pouvoir mâle au détriment du féminin : «Dans les sociétés où elle a lieu, la ritualisation de la souillure s'accompagne d'une forte préoccupation de départager les sexes, ce qui veut dire : donner des droits aux hommes sur les femmes.⁴⁵» Ces tabous, basés sur l'hygiène, rendant la femme dangereuse, sont encore palpables dans les

⁴⁵ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 85.

grandes religions que sont le catholicisme, l'islam et le judaïsme, qui découlent toutes de ces rituels ancestraux.

La photographie, support qui possède en soi les mêmes caractéristiques formelles que la peinture (la planéité, la bidimensionnalité et le cadrage), associe son travail à la pratique picturale. Comme on l'a mentionné auparavant, pour Mühl, l'action est une alternative à la représentation picturale. Elle devient une stratégie pour dépasser les limites de la peinture. Il n'est pas fortuit que l'aspect formel de ses actions matérielles rappelle celle de ses tableaux. Par ailleurs, par la mise en scène organisée par l'artiste mise en relation avec le cadrage du cliché, il crée en fait de véritables tableaux vivants. Il oppose alors la représentation symbolique à la représentation concrète par l'action. Cette dernière, telle qu'utilisée par Mühl et les autres actionnistes, constitue une version étudiée de la réalité, puisque la manipulation photographique et filmique s'éloigne de la réalité. Il est vrai que ce concept de *die wirklich Wirklichkeit* était très naïf, puisque la réalité est également manipulée par ce que nous avons le droit de voir ou non.

3. 10 Synthèse

Sans nul doute, le caractère spectaculaire de cette œuvre tend à occulter certains aspects forts importants qu'une analyse plus poussée permet d'examiner. En prenant en considération que l'action constitue chez Mühl une extension de sa pratique picturale, on est frappé par le nombre de caractéristiques communes qu'entretiennent ses actions matérielles avec ses oeuvres picturales précédentes. *Leda mit dem Schwan* perpétue la transgression à travers le sujet représenté, mais la forme conserve certains paramètres de la peinture : la picturalité, la bidimensionnalité, le cadrage et la mise en scène. Si on ressent un certain acharnement dans ses tableaux lacérés, il s'agit tout d'abord de l'exacerbation du geste créateur. L'objet n'a désormais plus d'importance, seul le processus de création en a. Mühl s'y inscrit en transgressant les limites du support de la peinture, mais il en conserve le cadre à travers la photographie et le photogramme. Ce traitement du corps se perpétuera dans son développement actionniste. Les deux œuvres analysées, issues de l'action matérielle *Leda mit dem Schwan*, se situent dans la période charnière où l'artiste tente de se défaire de sa pratique picturale, mais y arrive plus ou moins. Ici, Mühl utilise le modèle à l'instar d'un

support pictural, reprenant ainsi la forme des séances de peinture publique. L'action *Leda mit dem Schwan*, fut conçue pour l'œil de la caméra du film et de la photographie uniquement, donc destinée à un traitement bidimensionnel. Chacun de ces médiums recèle des caractéristiques particulières que Mühl exploite à travers ses actions.

Dans le film *Leda mit dem Schwan*, Mühl s'attaque à la désacralisation du corps, alors que par la photographie, il effectue une remise en question de l'aspect aseptisé des représentations de la nudité en art. Dans un premier temps, la mise en scène de Mühl rappelle la mise à mort rituelle et c'est dans la représentation que la violence s'insère. En recouvrant le modèle de plusieurs substances différentes, il réalise un processus d'effacement tout en le souillant. Il est vrai que pour reconstruire un nouveau langage esthétique Mühl doit s'affranchir de celui en vigueur qui dans ce cas-ci, se retrouve dans la représentation idéalisée du corps humain : «L'art, puisqu'il y a art incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives, en accentuant dans tous les sens la déformation de l'objet représenté.⁴⁶» Il recrée par la suite sa propre vision du corps se rapprochant davantage de la réalité accréditant la thèse que la vision de la nudité entraîne inconsciemment ou non, le désir de son ouverture. Il est vrai que dans la mise en scène se trouve toujours le sacrifice de ce qui est représenté : le montage rapide de Kurt Kren fabrique une mise en forme des images fonctionnant un peu comme un collage dadaïste au sens où le choc de la confrontation entre deux images permet une toute autre interprétation de l'action. Dans le cas spécifique du film, ce montage permet de morceler le corps en juxtaposant des plans et des parties du corps différents. D'où la violence de cette représentation.

La photographie remplit un autre but. Statique par essence, elle impose de l'artiste une mise en scène serrée. Cette photographie remplit ce rôle très important, puisqu'elle combine une part de scandale, de même qu'elle effectue la destruction de la représentation traditionnelle du nu en art. En effet, en décidant d'ajouter les éléments de désir et de violence qui se cachent derrière toute représentation de la nudité, l'artiste fait ainsi cohabiter sexualité et mort dans sa représentation du mythe de Lédä. La mise en scène rituelle appelle donc à ce mouvement les pulsions les plus primaires qui tendent, dans la relation sexuelle, vers le

⁴⁶ Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe (...)*, p. 266.

meurtre de l'autre. Il est évident ici, que cette scène de bestialité n'a pas d'autre but que de souligner l'écart entre ce nouveau mode de représentation et celui qui prévaut dans la tradition en art. Il s'agit de mettre à mort l'ancien mode de représentation illusionniste afin de permettre une représentation liée de plus près à la réalité. La violence de cette image tient à cette mise en scène explicite de l'acte de pénétration qui ressemble par son aspect sale aux tableaux illustrant des champs de bataille. Ce que Mühl réalise ici c'est ce désir qui mène au meurtre, à l'ouverture du corps de l'autre.

La sexualité, à l'instar de la souillure exclue de la société, s'élève alors au rang de sacré. La sexualité, par la pénétration et l'afflux des fluides corporels à l'extérieur du corps, ouvre et souille le corps. Elle se retrouve donc dans le domaine du sacré, du tabou. Ceci rejoint cette transgression orchestrée par l'artiste afin de contrer la mise en forme du corps social organisée par l'État et l'Église qui ordonnent les comportements et les pensées que les individus de la société doivent respecter. Sa pratique est un travail de manifeste, un art du scandale : «L'art devient proprement scandaleux, déviant dangereux lorsqu'il sort de son cadre (traditionnel), lorsqu'il devient bel et bien réel, lorsqu'il fait irruption dans la vie et refuse d'être une pièce de musée identifiable, repérable, «cataloguable», lorsqu'il transgresse les limites à la fois de la représentation et du cadre social.⁴⁷»

3.11 Conclusion

Dans ces deux œuvres, la transgression se passe sur le plan de la forme, et sur celui du contenu. Nous avons bien établi que les médiums du film et de la photographie, par leurs caractéristiques physiques, sont à l'image de la toile. Donc, l'action matérielle, par sa médiation, s'inscrit en continuité avec la pratique picturale. Elle constitue un passage entre cette dernière et l'action, où l'artiste, entre autres, joue un rôle essentiel lors du déroulement de ses actions. Par ailleurs, Mühl revient sur ce thème plus tard, en 1969, avec l'action *O Sensibility*, où l'acte véritable de pénétration entre un modèle féminin et une oie est mise en scène.

⁴⁷ Baillette, Frédéric, «À contre-corps», p. 16.

Il est vrai que dans la représentation se trouve toujours le sacrifice de ce qui est représenté. Dans *Leda mit dem Schwan* on assiste à la mise à mort en deux temps différents de la représentation conventionnelle du corps humain. À travers le film, on altère la représentation du corps en le morcelant, alors qu'avec la photographie on l'ouvre par la mise en scène de l'acte de la pénétration. C'est avec cette médiation dans le travail d'Otto Mühl, que ces œuvres rappellent la forme du rituel et, dans le cas des actionnistes viennois, un rituel violent puisque s'attaquant à l'ouverture du corps. C'est pourquoi on peut affirmer que les deux médiums, dont nous avons analysé les composantes, font partie intégrante de l'action.

Otto Mühl reste néanmoins attaché à la tradition picturale, malgré tous les efforts qu'il fait pour s'en dissocier. Il y arrive dans une certaine mesure, lorsqu'il participe à ses actions, au même titre que ses modèles, où un public est présent lors de leur déroulement, soit après 1968. Cette période particulière entraîne d'autres problématiques liées à la représentation tel le concept de présence et de matérialité. De même, le corps, en tant que matériau artistique à part entière, est utilisé ici pour ses qualités physiques, de même que ses caractéristiques propres : ses fonctions, comme ses orifices deviennent une simple qualité du matériau corps. Malgré cet investissement profond dans la matière corporelle, il demeure que la médiation des actions de Mühl le ramène toujours à la bidimensionnalité et au cadrage, propres à la pratique picturale.

CHAPITRE IV

HERMANN NITSCH ET LE CORPS DÉJÀ OUVERT

Le traitement du corps dans l'actionnisme viennois, s'exprime de façon particulièrement violente. L'agressivité, dont font preuve les actions, est toute entière tournée vers le corps. Il s'agit d'une exploration du corps jusqu'à ses ultimes retranchements et même au-delà. Chacun des artistes, selon sa pratique artistique respective, s'attarde à la représentation de l'ouverture du corps dans des mises en scène reprenant le schéma rituel. Dans le travail d'Hermann Nitsch, c'est la représentation du rituel sacrificiel jumelé à des thématiques de la religion catholique qui lui permet de travailler l'image du corps. La transgression des codes représentationnels religieux par cette emphase mise sur la réalité du corps, introduit une notion ouvertement blasphématoire dans son œuvre.

Les thématiques et les techniques utilisées dans la pratique picturale de l'artiste seront déterminantes pour la suite de l'élaboration de son travail actionniste. Les thèmes religieux, tels la crucifixion et la Passion du Christ, de même que la pratique de la peinture gestuelle sont emblématiques de son travail pictural. Nous survolerons donc les différentes influences de Nitsch qui orienteront son travail vers un aspect religieux fortement marqué. Également, on s'attardera à des éléments récurrents de son oeuvre telle l'utilisation de la peinture rouge dans un premier temps, et par la suite nous nous pencherons sur l'emploi de matériaux organiques. À travers sa pratique picturale nous établirons les aspects du rituel et de la violence.

Ensuite, nous aborderons le concept de l'*Orgien-Mysterien-Theater* qui constitue le noyau de son travail esthétique. Les deux motifs principaux de ce théâtre, soit la crucifixion et le sacrifice (pièces d'*Abreaktion*), permettent de traiter du rituel et de la violence chez Nitsch, comme chez tous les autres actionnistes, à travers le traitement du corps. Auparavant nous aurons identifié le moment du passage entre la pratique picturale et l'actionnisme qui s'effectue chez cet artiste, tout comme chez les autres actionnistes, de façon naturelle; c'est à dire comme une évolution suivant une ligne directrice.

Enfin, un survol de l'œuvre photographique de l'artiste et de sa conception de l'esthétique photographique mènera à l'analyse de la *12. Aktion* à travers quatre photographies prises lors du déroulement de celle-ci. Cette analyse permettra de bien cerner l'esthétique particulière du travail de Nitsch et d'en démontrer l'aspect christique à travers le traitement du corps qui allie des symboles de violence et du rituel.

4.1 La pratique picturale d'Hermann Nitsch

Hermann Nitsch est né à Vienne en 1938. En 1952 et pendant cinq ans, il prend des cours d'art privés avec le sculpteur Karl Nieschlag qui rejette d'emblée le modernisme. Nieschlag n'accepte pas même l'esthétique d'Egon Schiele. Le travail artistique de Nitsch se développe parallèlement à son éducation, à partir de thématiques religieuses. Ses travaux de jeunesse en sont particulièrement empreints. Déjà, un intérêt pour la thématique de la crucifixion s'y dessine. En effet, il a copié les crucifixions du Greco (1541-1614)¹, du Titien (1490-1576)² et de Rembrandt (1606-1669)³ entre autres et à l'âge de quinze ans, Nitsch décide de devenir peintre d'église. Il puise alors son inspiration des peintures de la Renaissance (du Titien entre autres), de celles de Rembrandt et du style baroque, très présent en Autriche dans l'architecture et dans les intérieurs fastueux, fiers héritages du règne conservateur des Habsburg, dont la Vienne d'aujourd'hui demeure encore imprégnée. De 1953 à 1958, Nitsch étudie à l'Institut graphique pédagogique et expérimental de Vienne. Après ses études, il travaille au *Technische Museum* de Vienne (Musée technique de Vienne) comme designer graphique. D'où cette propension à la rigueur et la méthode qu'il poursuivra plus tard dans ses peintures et ses actions.

Dès 1957, il conçoit la première ébauche du concept de l'*Orgien-Mysterien-Theater* (*O.-M. Theater*) et commence alors à étudier la philosophie, la littérature et la religion intensément. Il lit l'œuvre de Sigmund Freud et C. G. Jung en relation avec son étude des mythes et des cultures primitives⁴. Ce qui intéresse Nitsch dans les mythes, ce sont les archétypes, tels que conçus par C. G. Jung. Les mythes et les cultes chrétiens sont très durs,

¹ Voir fig. 4.1.

² Voir fig. 4.2.

³ Voir fig. 4.3.

⁴ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 92.

voire tragiques et cruels : ils constituent des archétypes très forts. La souffrance et la mort s'y côtoient régulièrement que ce soit dans la religion catholique ou dans les cultures dites «primitives». Jésus, Dionysos et Osiris (pour ne nommer que ceux-là) incarnent tous des mythes intensément cruels. Il existe des formes de tragédie extrêmes dans tous les cultes. Par ailleurs, il est important de souligner que dans la religion catholique se retrouvent des symboles très puissants tirés d'autres cultures. Par exemple, la Passion du Christ, qui reprend le schéma de rénovation ou d'initiation au cours desquelles alternent descentes aux enfers et montées au Paradis ou encore le sacrement du baptême, puisé à même ces rituels de purification incluant l'eau des mythes du Déluge⁵. C.G. Jung, de même que Richard Wagner (avec son concept de drame intégral) et Georg Trakl (en poésie) auront une grande influence sur le développement de l'*Orgien-Mysterien-Theater*, dont on reparlera plus loin. En 1959, Nitsch assiste à l'exposition *Junge Maler der Gegenwart* (Jeunes peintres d'aujourd'hui) à la *Künstlerhaus* de Vienne et où l'on présente des œuvres de l'art informel et de l'*Action Painting* américain. On y retrouve, entre autres, les œuvres de Sam Francis, Yves Klein, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle et Pierre Soulages. Le catalogue y reproduit des peintures de Jackson Pollock, Franz Kline et Willem de Kooning⁶. Nitsch sera très impressionné par la gestuelle artistique présente dans chacune de ces oeuvres⁷. De même, la même année au *Theater am Fleischmarkt*, Markus Prachensky, un peintre du groupe de la galerie St-Stephan (sous la protection de Mgr Otto Mauer), présente un événement de peinture gestuelle où il lance des giclées de peinture rouge sur une toile de grand format qu'il détruit par la suite⁸. Ses compositions sont extrêmement dynamiques et constituent une sorte de pendant à l'immobilisme des peintures d'Arnulf Rainer, également du groupe *St-Stephan*. Cette giclée de peinture illustrant à elle seule le geste existentiel de peindre, aura alors un impact considérable dans le développement de la pratique picturale de Nitsch.

Les peintures de Nitsch tendent à être vues, dans un premier temps, comme mièvres et morbides, mais elles sont basées selon une autre perspective. En effet, contrairement au

⁵ Wunenberger, Jean-Jacques, *Le sacré*, coll. «Que sais-je ?», Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 108.

⁶ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 119.

⁷ Nitsch, Hermann, *Works from the Essl Collection, Kunst der Gegenwart*, 2003.

⁸ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 13.

dynamisme excessif des œuvres de Brus, les œuvres de jeunesse de Nitsch sont plutôt l'illustration d'un tachisme jonglant avec le narcissisme et suggérant une attitude dévote par des inscriptions peintes dans une écriture gothique ancienne à même les œuvres. Le rouge dominant ses œuvres plus tardives, est remplacé dans ses tableaux effectués en 1960, par le rouge-brun; le bleu et le jaune. Il est évident, ici, que son travail s'oriente vers les influences de Gustav Klimt (1862-1918) et de la Sécession de Vienne. Par ailleurs, sa première version de l'architecture de l'*O.-M. Theater* qui apparaît plus tard en 1965, utilise les principes de composition de Klimt⁹. Bien que ces influences soient présentes à ses débuts, la pratique picturale de Nitsch se situe en continuité avec sa formation de peintre d'église, par la thématique de la croix, entre autres. Elle se retrouve également imprégnée de ses lectures des mythes et de sa rencontre avec l'art informel. En 1960, Nitsch est fortement influencé par l'Expressionnisme abstrait et le tachisme. Par ailleurs, Arnulf Rainer et sa série des *Übermalungen* présentera un défi pour lui, étant donné le caractère religieux de l'ensemble de ses œuvres. Il est important de souligner que très tôt, les œuvres de Nitsch arborent elles aussi un caractère rituel, parmi lesquelles se retrouvent les *Wax Paintings*¹⁰ (peintures de cire). Il s'agit de cire fondue (principalement rouge, noire, et blanche) que l'artiste laisse couler sur des toiles ou des panneaux de bois et qui rappelle obligatoirement les cierges utilisés lors des cérémonies religieuses catholiques; la cire coulant, quant à elle sur des panneaux de bois renvoie au retable médiéval. Dans la même veine, se retrouvent les «collages-reliques» qui sont partiellement peints, marqués et salis par le sang et composés à partir de bandages, de laine, de pansements et de serviettes sanitaires. Ces derniers rappellent, par leurs matériaux et leur aspect solennel, les images votives construites à partir de parchemin, de papiers coupés, de soie, de peinture et de broderie, qui composent les œuvres baroques des monastères. Il ne faut pas oublier que la Renaissance au nord des Alpes, c'est-à-dire l'Allemagne, l'Autriche et les Pays-Bas, apparaît beaucoup plus tard qu'en Italie. En fait, ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle que l'on commence à ressentir le changement dans les styles. La conséquence de ce développement tardif fut un style particulier adapté à la région et à l'époque qui avait du mal à laisser les valeurs et les motifs du Moyen-Âge pour des idées nouvelles.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Voir fig. 4.4.

De par son éducation et son intérêt pour la religion, Hermann Nitsch fut énormément influencé par les illustrations religieuses du Moyen-Âge de Mathias Grünewald ou d'Albrecht Altdorfer¹¹ de la Passion du Christ et des crucifixions sanglantes, style de représentation religieuse qui avait cours dans ces régions alpines. Ainsi, dû peut-être à leur isolement, les représentations de la Passion du Christ arborent toutes un caractère résolument violent. On y retrouve beaucoup de sang, de même que des expressions de torture et de souffrance dans la reproduction des corps. Selon Nitsch, la religion catholique, à travers ses représentations, tente d'exprimer la frustration de vivre une vie plus intense ayant troqué la sensualité de la vie pour un appétit de souffrances et de mort :

«Auch im Fall der Orgiastik, wo auch sinnliche Intensität gesucht wird, die dann bis zur Grausamkeit sie steigert. Es ist immer so, daß der Kult mehr oder weniger die Frustrationen ausdrückt, die sich schon damals im täglichen Leben ereignet haben, auch in der Frühzeit.»¹²

Ses œuvres de jeunesse en sont d'ailleurs la démonstration. Dès 1960, les tableaux de Nitsch se présentent sur de grands formats qu'il nomme *Rinnbild* (tableau où la peinture coule) et *Schuttbild*¹³ (tableau où la peinture est versée sur le canevas). Permettant ainsi une plus grande implication de l'artiste dans son œuvre par une plus grande liberté de mouvement, tel que nous l'avons mentionné plus haut. Il travaille alors avec une éponge remplie de peinture rouge qui laisse sa trace sur le canevas ou encore la presse pour faire gicler la peinture sur la toile. Nitsch ensevelit alors la toile avec de la terre, l'asperge de vinaigre et de sang et marche sur sa surface. Il est intéressant de noter ici, que l'artiste donne à ses tableaux des titres tels que *Kreuzwegstation* (station de la croix), *Kreuzbluttryptichon* (tryptique du sang de la croix) ou encore *Geißelwand* (mur de la flagellation) évoquant tous la Passion du Christ. Il est évident que l'extrême violence des mises en scène religieuses traditionnelles se retrouve réduite, à travers les œuvres de l'artiste, à une surface couverte de sang.

Par ailleurs, ce corps-à-corps avec le tableau, cette démonstration d'agressivité, n'est pas sans rappeler la pratique picturale de Günter Brus et d'Otto Mühl, dont on a déjà parlé.

¹¹ Voir fig. 4.5.

¹² Traduction libre. À la chute de l'orgiasme, où se retrouvait cette recherche d'intensité sensuelle, pour l'augmenter ils se sont tournés vers la cruauté. Il est aussi vrai que le culte a plus ou moins exacerbé les frustrations déjà présentes dans la vie quotidienne de l'époque, elles étaient aussi très précoces. Tiré de Wimer Hermann, «Gespräch mit Hermann Nitsch, *Wiener Sonderdruck*, 1981. p. 19.

¹³ Voir fig. 4.6.

Mais contrairement à ces derniers, l'*Action Painting* de Nitsch est alors perçue comme la transposition picturale d'un rituel, puisqu'il y a chez l'artiste, cette attention portée très tôt sur le spectateur, attention que l'on ne retrouve pas de façon aussi précoce chez les autres actionnistes. Il y a, en effet, un questionnement particulier dans les œuvres de Nitsch sur le rôle que doit occuper le spectateur, non dans la réalisation, mais bien dans la conception artistique pour qu'il puisse réellement éprouver la «morsure» de la réalité. En fait dès 1960, il organise des séances publiques de peinture où il réalise des œuvres qu'il nomme «peinture-action», à l'instar de l'événement ayant eu lieu l'année précédente au *Theater am Fleishmarkt*. Par ailleurs, dès la quatrième «peinture-action», Nitsch enfile une robe blanche cérémonielle ajoutant à la mise en scène rituelle; la même robe sera d'ailleurs portée plus tard par les acteurs de l'*O.-M. Theater*. Ces événements deviendront la base rituelle de son idée de théâtre où le geste lui-même est porteur d'une symbolique propre:

«The pouring and splashing, the squeezing out of sponges, the slapping, smearing, soiling and rolling about are not intended as an actionist battle of materials but as a shamanistic ritual in which actions symbolising becoming and passing away, killing and atoning are performed as a process of self discovery.»¹⁴

Nitsch utilise l'art dans un but de rédemption et d'une conscience de notre présence éphémère sur terre. Le caractère hautement rituel de son travail tient à sa mise en scène, rappelant les cérémonies sacrificielles. D'abord, la pulsion créatrice chez Nitsch entraîne la pulsion de mort qui le pousse à vouloir sacrifier son propre travail dans une lutte acharnée afin de créer sa propre esthétique. À l'instar de Brus ou de Mühl, l'artiste s'inscrit dans son œuvre en la mettant à mort. L'influence de la série des *Übermalungen* d'Arnulf Rainer, est ici très présente. La violence évidente émanant des œuvres de Nitsch est tributaire de son geste transgressif; mais plus encore de son utilisation presque exclusive de la peinture rouge (se rapprochant de l'aspect du sang), de même que son aspect religieux. L'artiste pousse encore plus loin cette esthétique de la mise-à-mort en faisant de sa série des *Rinnbilder* et *Schuttbilder*, les témoignages d'un sacrifice sanglant qui a bel et bien eu lieu. C'est pour cette raison que ses tableaux acquièrent un caractère de relique : «In reality, Nitsch does not

¹⁴ Traduction libre. Le déversement et l'aspersion, la pression d'éponges, battre, tacher, souiller et rouler ne sont pas compris en terme d'une bataille actionniste des matériaux, mais en tant que rituel shamaniste dans lequel les actions qui symbolisent la naissance et la mort, tuer et expier sont performé dans un processus d'auto-découverte. Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 17.

*produce pictures, but cult objects.*¹⁵» (En réalité, Nitsch ne produit pas des images, mais des objets de culte). Rapidement, l'artiste abandonnera la toile pour la remplacer par le matériau de la jute, appréciée pour son aspect organique et grossier, et dès la fin de 1962 sont créées les premières peintures avec du sang véritable, les collages, où apparaissent entre autres, les morceaux de tissu tachés de sang posés sur de la jute et le fétiche de la serviette sanitaire tachée de sang, présentés de manière rigide sur des tables dans une structure dramatique. Comme l'explique Julia Kristeva, le sang est un carrefour sémantique, fascinant lieu propice de l'abjection où mort et féminité, meurtre et procréation, arrêt de vie et vitalité se rejoignent¹⁶. Par l'utilisation du sang, l'œuvre de Nitsch constitue un jeu entre la vie et la mort et souligne également les passages importants de chaque existence. C'est d'ailleurs l'élément du sang qui fut déterminant dans l'élaboration du vocabulaire de base de l'*O.-M. Theater* :

«The moment of synthesis in the instinctive nature of the ritualized act of painting, which develops by steps from the contemplative act of letting the colour flow in the earliest works over the liturgical-like action of the lamb evisceration and the pouring of the blood, is the basis of the idea, function and form of the *Orgien-Mysterien-Theater*.»¹⁷

Le langage esthétique de Nitsch s'est donc développé naturellement à partir de l'acte de peindre avec de la peinture rouge, pour rapidement travailler avec des éléments organiques. Il n'y a alors qu'un pas à franchir entre la peinture rouge et le sang de bovin, compte tenu du caractère rituel de son travail pictural. Le sang devient ainsi la base du vocabulaire de l'*O.-M. Theater*.

¹⁵ Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 122.

¹⁶ Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (...)*, p. 116.

¹⁷ Traduction libre. Le moment de synthèse dans la nature instinctive de l'acte de peindre, qui se développe par étapes, à partir de l'acte contemplatif laissant la couleur couler, dans les premières œuvres, par-dessus les actions à caractère liturgique de l'éviscération de l'agneau et du déversement du sang, constitue la base de l'idée, de la fonction et de la forme du *Théâtre des orgies et des mystères*. Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 103.

4.2 Le langage pictural d'Hermann Nitsch

L'esthétique de Nitsch se développe selon deux axes contradictoires et c'est cette combinaison des deux approches qui rend son esthétique si particulière. Dans un premier temps il s'inspire du cadre rigide des représentations religieuses pour ensuite lui greffer une structure théâtrale dynamique à la Antonin Artaud. Ainsi, le travail de l'artiste se règle alors selon deux approches différentes : l'une se basant sur la méthode et la rigueur dans l'élaboration, et la seconde plus agressive, voire violente, dans la réalisation. Ces deux aspects entraînent une ambivalence des symboles dans son oeuvre et par le fait même, dans leurs significations respectives. Tel que nous l'avons souligné, beaucoup de symboles dans la pratique picturale de Nitsch proviennent de l'imagerie religieuse catholique. C'est le cas entre autres, de la peinture rouge utilisée dans la série des *Schüttbilder* et *Rinnbilder*, de la forme de la croix employée dans l'organisation de l'espace de ses œuvres de la fin des années cinquante et du caractère rituel émanant des présentations devant public. De la peinture rouge coulant sur la toile découle l'aspect du rituel des œuvres de Nitsch. Très tôt, l'acte de peindre en abandonnant le pinceau, prend une toute autre dimension. Il est clair ici que le tachisme d'Otto Mühl et de Günter Brus (respectivement rencontrés en 1961 et 1962), n'aura que très peu d'impact sur son langage esthétique, déjà bien élaboré. C'est donc davantage l'influence de l'*Action Painting* américaine que l'on retrouve dans son travail pictural. De même, du sang qui remplace rapidement la peinture, émerge le fétiche des matières organiques souillées de sang qu'il expose ensuite comme des reliques.

Le rituel et son dérivé, la religion, constituent également une forme de spectacle : «Seul existe le rituel et le rituel est ordre de séduction¹⁸.» Le rituel joue alors sur les apparences et les signes. La religion provient justement de la décomposition des formes du rituel et avec elles sont issues les lois et les règles à suivre. De cette influence religieuse, Nitsch conserve la rigueur et la méthode dans l'exécution puisque rien n'est laissé au hasard, de même que le ton solennel se dégageant de ses œuvres lors de leur exécution. Cet aspect du travail de Nitsch est contrebalancé par l'exubérance de la violence inhérente à ses représentations, tributaire du concept de «théâtre-arène» d'Artaud. C'est par l'apport de ses

¹⁸ Baudrillard, Jean, «Les stratégies ironiques», Chap. in *Les Stratégies fatales*, coll. «Figures», Paris, Grasset, 1983, p. 146.

théories sur le théâtre, misant avec force sur la gestuelle et la mise en scène que son travail se rapproche de la création d'une nouvelle forme de rituel.

Dans l'ouvrage *Le théâtre et son double*, Artaud explique comment il tente de rejoindre le spectateur : «Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet.¹⁹» Par moyens sûrs, Artaud entend une amplification particulière du rôle de la mise en scène. En effet, pour Artaud la notion de spectacle contient une dimension physique et objective, telle la présence de cris, de plaintes, d'apparitions, de surprises, des coups de théâtre de toutes sortes et de costumes empruntés à certains modèles rituels. Bref, l'embrasseur de la mise en scène constitue le moteur d'un nouveau langage théâtral. L'aspect ritualiste des «peintures-actions» de l'artiste (et plus tard de ses actions) tend vers cette décharge émotionnelle. Ses représentations publiques, par leur violence, sont donc liées à la conception du «théâtre-arène» tel qu'imaginé par Artaud. Ce théâtre particulier se caractérise par une prise de conscience de la réalité par le spectateur, provoqué par la chute de tous les masques sociaux. Il s'agit de suggérer au public une expérience où ses repères sont abolis afin qu'il puisse ressentir la réalité par d'autres moyens, tel sa sensibilité, en élaborant une œuvre s'adressant au sens du toucher par exemple : «faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète pour toute sensation vraie.²⁰» De cette façon, il se rapproche du ici et maintenant de Nietzsche. Le théâtre devient alors peu à peu la décharge émotionnelle du spectateur, car le théâtre, par son extrême violence, peut alors révéler le fond d'un inconscient collectif. Ici, Artaud touche au surréalisme, car au contact de ce dernier, le langage traditionnel (rationnel) se dissout.

Il y a, en effet, un déplacement qui s'effectue du langage rationnel aux théories freudiennes de l'inconscient. Celles-ci se manifestent à travers un retour à l'image (qui avait été plus ou moins abandonnée par Dada), mais plus précisément par la fragmentation de l'image. Fonctionnant un peu comme l'écriture automatique, la libre association d'éléments éloignés par la logique les uns des autres, crée ainsi une autre image arborant une inquiétante étrangeté. Cette nouvelle image, créée à partir d'éléments disparates, confère alors un tout

¹⁹ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double (...)*, p. 141.

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

autre sens à l'image. Ainsi, dans le langage de Nitsch, le mélange des deux approches, l'une posée et l'autre exubérante, entraîne une confusion qui ouvre sur cette idée de la représentation du rituel sacrificiel. D'où cette conception du théâtre célébrant tous les aspects de la vie y compris l'affaissement des chairs de même que la mort. Selon Nitsch, le culte, le rituel et l'art sont intimement liés. Voilà en quoi le travail de Nitsch s'apparente à une catharsis, en cherchant à apprivoiser les aspects occultés de la vie des individus ou ceux dictés par un conditionnement de la société, par l'expérimentation sensuelle des matériaux présents dans ses actions et de la violence émanant de ses représentations. C'est sur cette démonstration que se penche Nitsch dans son travail pictural au moment de l'élaboration de l'*O.-M. Theater*.

Nous pouvons donc affirmer dès à présent, que le langage pictural de l'artiste se conçoit à partir de trois facteurs fondamentaux : des matériaux organiques dont la jute et le sang, une mise en scène rituelle émergeant du symbolisme religieux et mettant l'emphase sur le geste a prééminence dans l'exécution. Ce geste demeure pour Nitsch plus important que le résultat photographique ou filmique²¹, tel qu'illustré précédemment, la peinture rouge coulant sur la toile devient la genèse de sa pratique picturale qui se poursuit avec le concept de l'*O.-M. Theater*. De ces trois facteurs découlent tous les autres aspects prédominants de l'oeuvre, soit la violence, l'aspect religieux et une forme d'existentialisme dans la célébration de toutes les étapes de la vie (la naissance, la sexualité, la maladie, la souffrance, la mort, le deuil, etc.).

4.3 L'Orgien-Mysterien-Theater

L'*Orgien-Mysterien-Theater* est le concept d'un théâtre rituel s'adressant à tous les sens, célébrant la vie et l'affirmant dans des aspects tragiques de souffrance et des moments d'extrême extase et d'affirmation de la vie. Plus particulièrement, il s'agit d'une réactualisation des mythes et des crimes fondateurs qui font partie intégrante de l'être humain, tels l'inceste d'Œdipe, la mise à mort de Jésus, le meurtre d'Abel, etc. C'est là cette violence originaire qui permet les premiers excès dont fait partie le sacrifice qui entraîne par le fait même, la notion d'extase. Par une mise en scène de l'organique²² qui puise dans les symboles de la religion catholique, mais également d'autres cultes ou même d'autres

²¹ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel*, p. 268.

²² *Ibid.*, p. 112.

civilisations, il établit la mise en scène d'un nouveau rituel : «Nitsch a repris de manière éclectique des fragments d'anciens mythes et de religion fondés sur le sacrifice pour en tirer son «Théâtre d'orgies et de mystères» et aboutir à un catholicisme baroque.²³» De même, bien que Nitsch emprunte au symbolisme et au spectacle de la religion catholique, il en critique ouvertement le manque d'affirmation de la vie et l'attitude hostile qu'elle entretient envers la sexualité. Son recours aux éléments empruntés à la religion catholique s'effectue alors dans un but de désacralisation, de transgression. De ce fait, l'élaboration de ce nouveau théâtre répond à l'ascétisme du corps promu par la religion catholique. Ce théâtre est conçu comme une célébration de la vie et de ses stades d'existence.

La pratique actionniste d'Hermann Nitsch se développe en symbiose avec son projet de l'*Orgien-Mysterien-Theater*. Elle constitue également une extension de sa pratique picturale. Tel qu'établi précédemment, le concept de l'*O.-M. Theater* émerge très tôt. C'est en effet, en 1957 que l'artiste conçoit l'idée d'une œuvre d'art totale à grand déploiement où tous les types d'art seraient réunis et s'adresserait à tous les sens. Dès le début, Nitsch prévoit un festival dont le château *Prinzendorf* (qu'il acquiert effectivement plus tard) en est le centre afin d'y recréer une sorte de bacchanale célébrant tous les aspects de la vie. C'est ce concept qui guide tout son développement artistique. Dans ce concept, on reconnaît l'influence de Richard Wagner (1813-1883) qui eut l'idée de la création d'un drame intégral, synthèse de tous les arts : poésie, musique, danse et théâtre. Grand réformateur de la musique, il réalise une mise en scène qui présente une action sacrée dans laquelle s'enchaînent les scènes sans discontinuité et où la phase chantée s'éloigne définitivement du conformisme des opéras classiques. C'est en fait avec Wagner que naît ce concept de l'œuvre d'art total.

L'actionnisme de Nitsch se développe alors comme une extension à ses «peintures-actions», dont le langage esthétique de base est toujours tangible dans ses œuvres plus tardives. Lors de l'élaboration de la prémisse du concept de l'*O.-M. Theater*, Nitsch pense abandonner la peinture pour se consacrer à la poésie, mais plus particulièrement au drame poétique. Ses écrits constituent la description d'une vie sensuelle et esthétique, déterminante dans l'élaboration de son théâtre. Il faut ajouter que l'*O.-M. Theater* fonctionne un peu selon l'esthétique du collage. Son idée de départ est de composer un collage pour renouveler l'adaptation des grands mythes de la littérature et des religions dans un esprit dramatique : il

²³ Grenier, Catherine, *Günter Brus (...)*, p. 89.

s'agit donc ici de l'origine de l'*Orgien-Mysterien-Theater*. En effet, des scènes (motifs) et des éléments tirés de différents cultes sont mis les uns à la suite des autres pour créer, enfin, un nouveau théâtre au sens où l'entend Artaud. À l'instar du concept théâtral d'Artaud, le théâtre de Nitsch n'est plus soumis au texte, mais bien à une gestuelle, à un mouvement du corps. Dans son premier manifeste de la cruauté, lorsque Artaud prétend que l'on doit rendre au théâtre son langage, il s'agit avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte et d'introduire la notion d'un langage se situant entre le geste et la pensée :

Il [le théâtre] rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers.²⁴

De même, le travail actionniste de Nitsch combine des actions alliant des aspects tragiques de souffrance et des moments d'extase. C'est un art qui dégage énormément de pouvoir et d'intensité dû justement à ce contraste. Ainsi, les deux motifs prépondérants dans le langage esthétique de Nitsch se trouvent être ceux de la crucifixion et du sacrifice; ces éléments découlent naturellement du caractère organique de ses tableaux et du caractère rituel et transgressif de ses représentations.

4.4 Le motif de la crucifixion

En 1962, tandis que Mühl crée des sculptures bric-à-brac, Hermann Nitsch réalise sa première action dans l'appartement de ce dernier. Il s'agit d'un événement charnière dans l'élaboration de son *Orgien-Mysterien-Theater*. Habillé d'une robe blanche, la même qu'il utilisait lors de certaines de ses «peintures-actions», il se laisse attacher au mur, reprenant ainsi la forme de la crucifixion et devant une toile de tissu blanc, on déverse sur lui du sang²⁵ : le motif la victime sacrifiée est ici exposé. Durant la même action, l'artiste rend public le manifeste *Die Blutorgel* (L'orgue de sang) dans lequel il met en mot une partie de ce qui va devenir les prémisses de l'*Orgien-Mysterien-Theater*. La lecture du texte marque l'aspect christique et cathartique de l'entreprise que constitue l'actionnisme de Nitsch :

«Through my art production (Form of a live devotion) I take the apparently negative, the unsavoury, the perverse, the obscene, the lust and the victim hysteria resulting from them upon myself to save YOU the polluted, shameless

²⁴ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double (...)*, p. 140.

²⁵ Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 269.

descent into the extreme./ I am expression of the total creation. I have dissolved myself in it an identified myself with it. All agony and lust, mixed to a single state of intoxication, will penetrate me and therefore YOU./ Comedy will become a means of finding access to the deepest and holiest symbols through blasphemy and desecration. The blasphemous provocation is devotion. It is a matter of gaining an anthropologically determined view of existence. [...] A philosophy of intoxication, of ecstasies, enchantments shows as a result that the innermost of the living and intensively vital is the frenzied excitation, the orgy, which represents a constellation of existence where pleasure, pain, death and procreation are approached and permeated./ As consequence of this way of seeing, one must recognise the sacrifice (*Abreaktion*) as a matter of ecstasy, of inspiration for living. The sacrifice is another reversed form of lust which develops in a changed state out of the hectic of the unconscious. Forces of the sexual alter and are transposed to the cruelty of the sacrificial process. I accept the absolute jubilation of existence, whose condition is the experience of the cross. Through completely experiencing and enjoying life to the full can the resurrection festival be obtained.»²⁶

Ce manifeste exprime bien la provocation blasphématoire des actions et le caractère rituel de l'*O.-M. Theater* par la désacralisation des symboles religieux, le thème du sacrifice et l'affirmation de la vie. Il identifie déjà deux motifs retrouvés tout au long de l'expérience de l'*Orgien-Mysterien-Theater* : les pièces d'*Abreaktion* et la crucifixion. Par ailleurs, tout ce concept de théâtre est vu comme le festival de la résurrection. Cette première action constitue non seulement une extension, mais aussi une synthèse de ses «peintures-actions». Par l'utilisation du sang que l'on verse sur lui, il perpétue le motif de la coulée de peinture rouge initiale, caractéristique de sa pratique picturale; transformé d'abord par l'utilisation de sang véritable, pour ensuite devenir lui-même le support sur lequel du sang est versé. Par la

²⁶ Traduction libre. À travers ma production artistique (forme de dévotion directe) je prends ce qui est apparemment négatif, le répugnant, le pervers, l'obscène, le désir et l'hystérie de la victime résultant d'eux jusqu'à moi pour vous sauver, VOUS les pollués, descente sans honte dans l'extrême. Je suis l'expression d'une création totale. / Je m'y suis dissout et identifié avec elle. Toute l'agonie et le désir, mélangés à un seul degré d'intoxication, me pénétrera et VOUS aussi par le fait même. / La comédie deviendra un milieu pour trouver l'accès aux symboles les plus profonds et les plus sacrés à travers le blasphème et la désacralisation. La provocation blasphématoire est une dévotion. C'est une façon d'acquérir un point de vue anthropologique sur l'existence. / Une philosophie de l'intoxication, de l'extase, de l'enchantement, démontrent comme résultat que l'essence de la vie et son intensité vitale où le plaisir, la douleur, la mort et la procréation sont approchés et permis. / En conséquence de ce point de vue, l'individu doit reconnaître le sacrifice (*Abreaktion*) en terme d'extase, d'inspiration de la vie. Le sacrifice est une autre forme inversée du désir qui se développe dans un changement d'état hors du mouvement incessant de l'inconscient. Les forces du sexuel se transforment et sont transférés dans la cruauté du processus sacrificiel. J'accepte la jubilation absolue de l'existence dont la condition est l'expérience de la croix. À travers l'expérience complète de la vie et son appréciation totale, le festival de la résurrection peut alors être obtenu. Hermann Nitsch, *Die Blutorgel*, Manifeste publié pour l'événement du même nom dans *Perinetkeller*, Vienna, 1962. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 269.

manipulation de son corps comme partie de l'oeuvre, l'artiste devient alors un élément de composition dans sa propre mise en scène.

Le parcours esthétique de Nitsch s'élabore différemment de celui d'Otto Mühl. En effet, alors que Mühl commence par travailler avec des modèles pour ensuite s'inclure dans le processus artistique, Nitsch utilise tout d'abord son corps en tant que matériel artistique pour ensuite travailler sur le corps de différents modèles. Enfin, en arborant également dans cette action la robe rituelle qu'il utilise déjà lors de ces «peintures-actions», il prolonge la mise en scène rituelle de sa pratique picturale. Le motif de la crucifixion est récurrent dans la pratique picturale de Nitsch. Tel que nous l'avons souligné précédemment, lors de sa formation de peintre d'église, l'artiste copie, entre autres, les crucifixions de peintres reconnus en histoire de l'art. Dans l'*O.-M. Theater* la thématique de la crucifixion se retrouve réactualisée : alors que sa pratique picturale synthétise les scènes religieuses très violentes de la Passion du Christ par une giclée de sang, sa pratique actionniste la présente sous la forme d'un tableau vivant. De cette manière, Nitsch devient le sacrifié et l'art devient métaphore de la résurrection²⁷. C'est à dire que par sa mise en scène de la crucifixion, dont il est le modèle, il se met à mort et ainsi par l'insertion de fragments de la réalité, tels que le démontre son utilisation de matériaux organiques, il recrée les balises d'un art basé dorénavant sur l'expérimentation directe.

Plus encore, ce motif récurrent de l'*O.-M. Theater* entraîne des éléments de souillure et de contamination par le contact entre le corps de l'artiste et le sang de bovin versé sur lui. Cette façon d'appliquer le sang à même le corps permet l'insertion de l'image du corps éventré, lieu où se situe la transgression. Puisque le corps ouvert constitue la transgression des limites du corps, cette représentation se retrouve alors dans un statut oscillant entre le vivant et le mort. Alors même si cette représentation de la crucifixion provient de la tradition picturale religieuse, un genre de représentation aseptisé par la nature des blessures du Christ, elle se rapproche davantage des représentations connues de sacrifices²⁸ qui sont beaucoup plus sanglantes. Les aspects du rituel, du culte et de l'art sont intimement liés ici. Voilà, par ailleurs, un autre exemple du double sens contenu dans les mises en scène des actionnistes viennois, leurs conférant ce caractère subversif.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁸ Voir fig. 4.7.

4.5 Les pièces d'*Abreaktion*

À l'instar du motif de la crucifixion, les pièces d'*Abreaktion* se situent dans la même lignée que celle du sacrifice animal en tant que tel. Elles démontrent donc elles aussi, dans leur forme et leur contenu, la nature de l'*O.-M. Theater* :

«The abreaction play creates states of ecstasy which break down inhibitions in so produce incidents of abreaction that are experienced by all. By leading people back into less conscious areas of the psyche the real values of tragedy are made manifest as in the raw, existential state of excitement that lies behind every word in the form of the scream.»²⁹

Dans la pièce d'*Abreaktion*, on ressent bien cette influence du concept de la cruauté d'Artaud dans l'importance, que revêt pour Nitsch, la création d'un théâtre qui agit sur le spectateur : la pièce d'*Abreaktion* constitue la représentation du sacrifice dans une matérialité concrète entre l'animal et l'artiste qui implique pour lui l'illustration du meurtre. En fait, pour la période actionniste d'Hermann Nitsch qui nous occupe (jusqu'en 1965), il s'agit plutôt de la mort symbolique de l'animal, puisque l'artiste ne travaille alors que sur des carcasses d'animaux déjà morts. Déjà à cette époque, beaucoup de gens l'accusent à tort d'être un bourreau d'animaux; cette critique constitue malheureusement une des remarques erronées les plus répandues³⁰. Il est vrai cependant, que dans ses œuvres plus tardives, il ira plus loin dans la démonstration en faisant abattre des animaux directement sur scène par des professionnels, de manière à leur infliger le moins de souffrance possible. Bien que cette mise en scène entraîne un questionnement éthique et esthétique évident, on ne peut nullement accuser l'artiste de cruauté volontaire. Ce que l'on reprochait également volontiers à Nitsch, comme à Otto Mühl par ailleurs, était l'utilisation de la nourriture en l'occurrence, de la viande, à des fins autres que strictement alimentaires. Cette perception provient du fondement judéo-chrétien qui stipule qu'on ne peut pas jouer avec de la nourriture. De même, c'est ce même principe religieux qui s'attaque également au gaspillage de nourriture. Or, ce que l'on reprochait à ces deux artistes, se retrouve, encore aujourd'hui, en abondance dans la société;

²⁹ Traduction libre. La pièce d'*Abreaktion* crée des états d'extase qui diminuent les inhibitions et ainsi produisent des incidents d'*Abreaktion* qui sont expérimentés par tous. En guidant les gens vers les zones moins conscientes de leur psyché, les vraies valeurs de la tragédie se manifestent alors dans leur brutalité, l'état existentiel de l'excitation qui se retrouve derrière chaque mot prenant la forme d'un cri. Tiré de Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei (...)*, p. 197.

³⁰ Entrevue avec Phillip Konzett, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 26 octobre 2005. 1 bande audio, 2 heures.

que l'on pense au domaine de la restauration, aux abattoirs, aux marchés, etc., qui créent finalement une forte propension au gaspillage de nourriture, puisque la mort de l'animal n'est plus poussée par la survie de l'Homme, mais bien par le profit. De même, l'avènement des supermarchés a entraîné un autre phénomène pertinent, celui de l'effacement de la mort dans les sociétés modernes. Ceci est intéressant, car puisque le rituel moderne de se nourrir n'implique plus de tuer la bête, la population a, pour ainsi dire, perdu ce contact quotidien qui existait autrefois avec la mort de l'animal.

En 1964, lors d'une exposition de ses oeuvres, il publie le manifeste *Das Lamm* (L'agneau). Il s'agit d'un texte théorique qui explique l'essence de son travail avec le principe de réalité et de la forme structurelle «psycho-archéologique» d'une dramaturgie symbolique de l'action et l'insistance est mise sur le caractère sacrificiel de l'*O.-M. Theater* :

«The symbolism of the lamb – going out from the sensually perceived reality of the skinned carcass wet with blood – can be associated with the beginnings of the mythical. The circle of associations released in this manner touches directly the mastering of man's collective outbursts of vitality constantly pushing towards the orgiastic. The lamb is related to their extreme points, sublimation and suppression, mostly in a symbolic way. The Dionysian outburst ends in the evisceration of the god Dionysius (the bull symbolizing him), ends in excess. The negative image of Dionysius orgy, the passion, ends in masochistic sacrificial excess. The «Informel», the concrete break through of the instinctive in art, has absolute similarity to the essence of the Dionysian for its consequence is the utmost excitation up to the extreme of the excessive. The *O.-M. Theater, Action Theater*, exploits this phenomenon, obtaining thereby a regression in art, the emergence of the Dionysian.

The evisceration of the lamb as executed in the *O.-M. Theater* is a symbolic act of experience of primordial excess (ecstatic extreme point of the *Abreaktion* orgy). The sensual real sado-masochistic situation of the evisceration is identical with an extreme instinctive eruption.»³¹

³¹ Traduction libre. Le symbolisme de l'agneau — allant hors d'une réalité perçue sensuellement de la carcasse écorchée trempée dans le sang — peut être associée avec le commencement du mythique. Le cercle d'associations ainsi libérées, touche directement la répression de l'homme dans ses explosions collectives de vitalité poussant vers l'orgiasme. L'agneau est lié à leurs points extrêmes, sublimation et suppression, la plupart d'une manière symbolique. L'explosion dionysiaque se termine dans l'éviscération du dieu Dionysos (le taureau en est le symbole) se termine dans l'excès. L'image négative de l'orgie dionysiaque, la passion se termine dans un excès masochiste sacrificiel. L'«informel», la percée concrète de l'instinctif dans l'art a une similarité absolue avec l'essence du dionysiaque ayant pour conséquence la plus grande excitation allant jusqu'à l'extrême de l'excessif. L'*O.-M. Theater*, «théâtre-action» exploite ce phénomène, obtenant de cette façon une régression dans l'art et l'émergence du dionysiaque. / L'éviscération de l'agneau telle qu'exécutée dans l'*O.-M. theater* est un acte symbolique de l'expérience de l'excès primordial (point extatique extrême de l'orgie d'*Abreaktion*) la situation sensuelle réelle et sado-masochiste de l'éviscération est identique à l'éruption instinctive extrême. Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 271.

L'agneau est d'abord vu comme un élément de la réalité, mais puisqu'il possède un caractère sacré, il peut, dès lors, être associé à l'origine du mythe. Il agit aussi afin de faire émerger le dionysiaque. L'éviscération de l'agneau exécutée dans l'*O.-M. Theater* est un acte symbolique de l'expérience et de l'excès originel. L'extase est alors voulue et obtenue à travers l'excès que le sacrifice, le meurtre rituel procure. L'exacerbation de la violence dans les pièces d'*Abreaktion* tend à relâcher les forces de l'inconscient et ainsi diminuer le contrôle exercé par l'État et la religion sur les individus.

L'aspect rituel des actions d'Hermann Nitsch, tend à occulter les préoccupations esthétiques que l'on retrouve dans son travail. Il n'utilise plus de peinture, ni de toile, et son travail s'élabore dorénavant à partir d'éléments organiques. Le tableau créé à partir de la représentation du sacrifice de l'animal ressemble ici au prolongement de sa pratique picturale. Le motif de la crucifixion, le sang versé sur la toile de jute, devient le sang de l'animal sacrifié se déversant sur des toiles de tissu blanc. De même, les intestins et les chairs utilisés pour leur pouvoir d'intensité sensuelle, entraînent une exacerbation de la tactilité dans les actions de l'artiste. Le toucher est le sens tabou par excellence comme je l'ai déjà mentionné. Ce qui est tout de même intéressant puisque la gestuelle sacrificielle des sociétés dites «primitives» devait obéir à des règles strictes afin justement d'éviter la contamination par le contact direct avec la victime. Il y a donc chez Nitsch cette volonté d'expérimenter le sacrifice ou du moins, de s'en imprégner en réactualisant le rituel de mise à mort. Le caractère orgiaque provient de l'intensité sensuelle atteinte et qui établit un transfert dans la cruauté. D'où le côté transgressif de l'*Orgien-Mysterien-Theater*.

4.6 12. Aktion³²

Les actions de Nitsch évoluent selon la logique de l'expérimentation, tout en réactualisant les thématiques de sa pratique picturale. Continuant dans la même lignée de la 5. *Aktion* de 1964 où l'artiste présente l'éviscération de l'agneau et une scène de crucifixion, il intègre à son théâtre l'«action-pénis». Ce motif, présent dans plusieurs autres actions postérieures, s'effectue généralement sur le corps de l'artiste, mais à quelques occasions (c'est le cas notamment de la 8. *Aktion*, 1965), il la réalisera sur un modèle. Cette 5. *Aktion*

³² Nitsch, Hermann, 12. *Aktion*, Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Film Hermann Nitsch et photographie Franziska Cibulka.

constitue un événement charnière dans le développement de l'*O.-M. Theater*, puisqu'on y retrouve tous les aspects déterminants dans l'esthétique actionniste de Nitsch :

«Besides an evisceration of a lamb and a crucifixion scène, Nitsch resorts to symbolism and uses of a language of objects perfected and extended in his later actions. With a scalpel he cuts a wound into the flesh of the lamb's and rinses out the wound, making use of flowers, vanilla, sugar, powdered girl's hair, powder and sanitary towels. The fetish commencement of the action, which heightens to the dismembering of the lamb and to Nitsch's penis action on his own body, ends with the crucifixion scene, in which he is poured with blood.»³³

Par l'emploi de divers éléments rappelant les offrandes faites aux dieux dans les sociétés dites «primitives» et une progression dans l'action qui culmine avec la scène de la crucifixion, l'aspect rituel de l'entreprise de Nitsch s'avère évidente. Dans cette action, se retrouve la violence des rituels représentés par Nitsch, car elle touche à la mutilation, à l'ouverture du corps et par extension, à la mort. Cette représentation du corps se poursuit également dans les actions subséquentes.

Dès le 6 septembre 1965, Hermann Nitsch met en place la *12. Aktion* dans l'appartement de Heinz Cibulka, un ami, également modèle dans cette action. Encore une fois ici, l'action n'est pas publique. Bien que nous n'ayons pas le film de cette action, tel que nous l'avons mentionné d'entrée de jeu, il est tout de même intéressant d'en faire un rapide survol. Cette action fait partie de cette phase d'expérimentation débutée par la *8. Aktion*³⁴ qui vise le développement du langage visuel de l'*O.-M. Theater*. Ce segment expérimental dans le travail actionniste de Nitsch est caractérisé par des interventions uniquement au niveau du corps du modèle. Par contre, alors que la huitième action s'attarde uniquement aux organes génitaux pour l'esthétique de ses *Penisaktionen* («Actions-Penis»), il s'agit plutôt ici de manipulations touchant plusieurs parties du corps. La *12. Aktion*, comprend trois parties : la première où le modèle est couché sur le dos sur une toile blanche; une deuxième où Nitsch travaille à partir d'organes d'animaux morts également sur la même toile blanche en y

³³ Traduction libre. À part l'éviscération d'un agneau et une scène de crucifixion, le recours qu'a Nitsch au symbolisme et à l'utilisation d'un langage des objets, se perfectionne et s'étend dans ses actions plus tardives. Avec un scalpel il fait une incision dans la chair de l'agneau et rince la blessure, en utilisant des fleurs, de la vanille, du sucre, le saupoudrage de poils féminins, de la poudre et des serviettes sanitaires. Le commencement fétichiste de l'action, qui ira jusqu'au démembrement de l'agneau et jusqu'à une «action-pénis» sur son propre corps, se termine par la scène de crucifixion dans laquelle on déverse du sang sur lui. Tiré de Klocker, Hubert, *Der zertrümmerte Spiegel (...)*, p. 270-271.

³⁴ Voir fig. 4.8.

dessinant des formes circulaires afin de circonscrire les éléments; une troisième où Nitsch utilise ses propres organes génitaux.

Dans la première partie, le modèle est nu, le bras gauche étiré à angle droit avec son corps en deux endroits. Il est recouvert d'un bandage de gazes stériles à la taille, un pansement est placé horizontalement sur son torse du côté gauche autour duquel Nitsch a dessiné un cercle rouge au pastel gras. Sur la toile, l'artiste dessine une flèche qui pointe directement vers le pansement avant même que le modèle ne s'étende sur la toile. Par la suite, Nitsch utilise des éprouvettes et des bocal pour verser des substances sur le bandage, en commençant généralement par une substance foncée à l'aide d'une éprouvette, pour ensuite en répandre d'autres, blanchâtres pour certaines et gélatineuses pour d'autres ou encore liquides comme l'eau. L'artiste fonctionne par accumulation de substances, souvent jusqu'à ce qu'elles glissent et que des gouttes giclent un peu plus loin. Dans ce cas-ci, les organes génitaux du modèle vont s'en retrouver aspergés abondamment, de même que la toile blanche s'en retrouvera imbibée autour de la fesse gauche. Ces éléments ajoutés par accumulation donnent l'impression d'une vilaine blessure infectée. Nitsch ajoute également des cervelles sur le ventre du modèle, près du bandage et en dessous des aisselles, elles aussi inondées des mêmes substances.

Lors de la deuxième partie de l'action, Nitsch dispose des organes d'animaux morts sur une toile blanche et trace des formes rouges autour de chacun d'entre eux afin de les circonscrire. Des lignes noires sont également dessinées. Une substance s'apparentant à du sang est versée sur chacun des organes avec une éprouvette. Plusieurs substances se mélangent ensuite les unes aux autres et débordent du cadre élaboré par Nitsch. Par la suite, dans un cercle, Nitsch place des cervelles qu'il encercle d'une forme ronde pour ensuite y placer les pieds de Cibulka. Ce n'est qu'après avoir versé des liquides sur les organes que Nitsch autorisera les pieds de Cibulka à entrer en contact avec les organes morts, pour ensuite verser la substance ressemblant à du sang sur son pied gauche alors au-dessus des cervelles. Au début, ce ne sont que de petites coulisses, jusqu'à ce que Nitsch recouvre entièrement le pied de même qu'une partie des organes. Un dernier élément est aussi créé dans cette partie, le motif du *Menstruationbild* («tableau-menstruation»). Celui-ci est réalisé sur la toile blanche avec un bandage de gaze stérile rectangulaire auquel est greffé un tampon également fabriqué de gazes. Ce tampon se retrouve à l'extrémité du bandage, dont une moitié dépasse.

Ce dispositif est circonscrit encore une fois par des lignes noires, l'une ressemblant à une alcôve. Nitsch verse alors sur le bandage une surenchère de substances pour finalement imbiber une partie du tampon d'une couleur rougeâtre.

Dans la troisième partie, Nitsch utilise ses organes génitaux pour son «action-pénis». Il fait couler des mixtures blanches, puis semblables à du sang de son ventre jusqu'à un tampon de gaze stérile qui recouvre son pénis. Le tampon s'imbibe de plusieurs substances, qui elles, se répandent sur le plan où l'artiste est assis. Par la suite, Nitsch enlève le tampon et, à l'aide de celui-ci, se frictionne l'entrejambe et les organes génitaux, pour ensuite verser à nouveau les mêmes liquides directement sur ses organes génitaux³⁵.

4.7 La photographie dans le travail d'Hermann Nitsch

On retrouve très peu de films des actions d'Hermann Nitsch dans les années soixante, lorsqu'on les compare au nombre de films fait par Mühl ou Brus dans la même période (la pratique artistique de Rudolf Schwarzkogler se situe dans une autre trajectoire, c'est pourquoi nous n'en faisons pas état ici). Ceci est dû, entre autres, à son insatisfaction perpétuelle des prises de vue et du montage faits par Kurt Kren avec qui il a travaillé. En fait, à partir de *13. Aktion* (1965) il ne travaillera plus avec le réalisateur (qui avait également filmé, tel que mentionné, plusieurs des actions des autres actionnistes tels Otto Mühl et Günter Brus). Par ailleurs, aucun film de ces actions ne subsiste aujourd'hui, puisque Nitsch abandonne les expérimentations vidéo effectuées précédemment. Nitsch reviendra néanmoins au médium filmique en s'entourant cette fois d'un cercle restreint de collaborateurs qui comprennent davantage son esthétique tel Kubelka, un autre réalisateur autrichien, ou alors, il filmera ses actions lui-même. Il est important de souligner, encore une fois ici, que Kren était un réalisateur d'avant-garde qui avait déjà sa propre technique, de même que sa propre idée des actions des Viennois. Sa vision ne concordait pas toujours avec ce que les artistes avaient en tête.

³⁵ La description de l'action se base sur une partie de la *12. Aktion* présentée dans un film de Nitsch cumulant la 12^e, la 14^e et la 15^e action présenté dans la collection des actionnistes viennois au MUMOK, que nous avons eu la chance de visionner. Nitsch, Hermann, *12. 14. und 15. Aktion*, Vienne, 1965, transfert sur DVD, 8 mm, noir et blanc, muet, 20 min. Caméra Hermann Nitsch.

Compte tenu de ce fait, les photographies des actions de Nitsch durant les années soixante sont beaucoup plus nombreuses. Elles se partagent en deux types spécifiques : les photographies dites de la «période noir et blanc», caractérisées par des images de volontaires se substituant à l'artiste actionniste et les autres à partir de 1966, constituant l'«œuvre photographique», se veut davantage le résultat d'une collaboration avec Heinz Cibulka, un ami et son modèle fétiche pendant la période qui nous occupe, celle de 1964-1965. Ces photographies deviennent alors, selon l'auteur, une œuvre d'art à part entière³⁶. Durant ces deux années, aura lieu une phase expérimentale, dans laquelle se retrouve par ailleurs *12. Aktion*, où il prendra en charge lui-même l'enregistrement de ses actions sur pellicule. Ainsi, tout au long du processus actionniste, sa recherche esthétique s'est transformée dans le but d'utiliser toutes les possibilités que la photographie lui offrait. Rapidement, la mise en scène de ses actions est orchestrée selon l'œil de la caméra. Ceci est évident, puisque déjà, dans les croquis de l'action, Nitsch effectue déjà un cadrage de sa mise en scène actionniste. Cette mise en forme des images a pour but la création d'une série davantage en continuité avec le langage visuel de l'*O.-M. Theater*. Donc, dès l'étape préparatoire à l'action, se retrouve chez l'artiste, ces considérations esthétiques, faisant de la mise en scène photographique, un des enjeux majeurs de son travail, celui de l'élaboration de son langage esthétique : «Les résultats photographiques servent à l'élaboration du vocabulaire créateur actionniste.³⁷» La photographie, dans la pratique artistique de l'artiste, est employée pour fixer méticuleusement le corps et les matériaux utilisés de façon précise. Le cadrage photographique lui permet de rehausser le caractère pictural ainsi que la mise en scène rituelle de ses actions. Nitsch connaît bien le pouvoir de l'image et recherche, à travers la photographie, le prolongement de l'esthétique de l'action. L'action devient donc l'illustration d'une combinatoire du langage esthétique et de la matière plastique : «Elle permet ainsi de voir la correspondance entre la masse plastique et organique de la surface des peintures les plus récentes et le vocabulaire formel de base, toujours répété, des actions sur le cadavre animal.³⁸»

³⁶ Nitsch, Hermann, Lòrand Hegyi et al., *Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater*, catalogue d'exposition, Exposition du 4 juillet au 19 août 1996, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, p. 99.

³⁷ *Ibid.*, p. 99.

³⁸ *Ibid.*, p. 99.

Puisque nous n'avons pas pu mettre la main sur le film tiré de la *12. Aktion* d'Herman Nitsch, tel qu'expliqué en introduction, nous avons dû nous rabattre sur une solution de rechange. Pour les besoins de ce travail, nous avons donc opté pour une série de quatre photographies prises par Franziska Cibulka lors du déroulement de l'action. Nous les avons choisies car elles forment un début de suite logique et qui plus est, elles illustrent bien cette remise en question de la représentation du corps, tel qu'abordée par les actionnistes viennois entre peinture et action. Telle que se développe la pratique artistique de Nitsch, cette transgression des schèmes de la représentation du corps se fera à travers une mise en scène rituelle, incluant des symboles empruntant à l'iconographie des rites païens, à la religion catholique et à la modernité. Il est intéressant de noter ici, que seule la partie de l'action se concentrant sur le corps du modèle a été retenue pour le médium photographique.

Dans cette série de clichés³⁹ saisis en plongée, Nitsch présente son modèle, nu, couché sur le dos, dont on ne voit pas le visage, ni la tête par ailleurs, puisque le cadrage se termine au cou. Il se tient droit, le bras droit le long du corps et le gauche étendu vers l'extérieur de manière à créer un angle droit avec son corps. Cette série constitue diverses étapes d'une mise en scène sacrificielle. Dans la première photographie⁴⁰, Nitsch dispose un bandage de gaze sur le ventre du modèle, dont une partie se retrouve sur le sol et continue hors-cadre. Sur une portion de ce bandage, l'artiste a placé des organes d'animaux morts, juste au-dessus de ses organes génitaux. Sur la droite se retrouve une marre de liquide noirâtre qui imbibe, en un endroit, le bandage. La toile, sur laquelle est couchée le modèle, est souillée par des taches noires, de même que sous l'aisselle gauche se retrouve une trace de couleur noire qui fuit vers le haut de la photographie. Un dernier élément de la composition mérite qu'on s'y attarde : un pansement entouré d'un cercle dessiné sur le torse du modèle du côté gauche est pointé par une flèche droite, dessinée à même la toile blanche, provenant de l'extérieur du cadrage.

Le positionnement des éléments contenus dans la mise en scène (le corps, le bras gauche, la flèche, le bandage et la trace noire sous l'aisselle) permet au corps d'habiter son espace par des va-et-vient du regard entre le cadrage et le corps : le bandage et le bras étendu du modèle poussent le regard vers l'extérieur, la flèche le ramène au corps, et la trace noire

³⁹ Voir fig. 4.9, 4.10, 4.11 et 4.12.

⁴⁰ Voir fig. 4.9.

projette la représentation au-delà du cadrage. En fait, tous les éléments de la composition appellent une représentation hors cadre : le corps tronqué, la flèche sans origine et le bandage qui se déroule à l'infini. Le corps qui habite l'espace de la représentation fait davantage : il se projette à l'extérieur du cadre. Il s'agit bel et bien d'une œuvre qui marque la transition entre la pratique picturale et l'action. De la manière dont Nitsch a usé de ses toiles lors de sa pratique picturale, le corps, tout comme la toile blanche, créent un nouveau lieu d'énonciation, de même qu'ils deviennent un seul lieu d'inscription. Toutes ces lignes présentes ou suggérées et ce cercle dessiné dans cette composition par le bandage, la flèche, l'angle droit formé par le corps, le bras tendu, demeurent des relents de sa formation de graphiste. L'artiste utilise alors les matières et les matériaux qu'il utilisait lors de sa pratique picturale, soit l'emploi de la couleur rouge, ou même du sang et des carcasses d'animaux. Également, la gaze stérile du bandage, faite à partir de matériaux organiques tels que la soie, le lin ou le coton se rapproche de la jute qu'il affectionne particulièrement. L'esthétique de cette série de clichés s'inspire donc assurément de la pratique picturale de l'artiste, mais il y a plus.

Dans cette mise en scène, la nudité du modèle et surtout de ses organes génitaux, implique une vulnérabilité du corps, puisque la nudité entraîne l'imaginaire de son ouverture. Le bandage, le pansement, le sang et les organes posés sur le ventre du modèle rappellent tous l'ouverture du corps. Dans cette mise en scène, deux rituels se côtoient : l'un religieux, l'autre païen. En premier lieu, l'accent mis par la flèche et le cercle, sur le pansement du torse fait allusion à un moment précis de la crucifixion de Jésus : le coup de lance donné par l'un des soldats de Ponce Pilate, dans les côtes du Christ, afin de l'achever. La crucifixion est un motif que l'artiste recrée dans chacune de ses œuvres. La flèche joue ici deux rôles dans cette composition; parce qu'elle dirige automatiquement le regard vers ce qu'elle pointe, elle met l'accent sur le pansement et par extension, la blessure; par sa forme, qui s'apparente à une lance, elle devient l'arme à l'origine de la blessure. Le choix de Nitsch de ne pas faire appel à une vraie lance dans sa mise en scène, n'est pas fortuit. La flèche doit conserver cette double fonction. Dans plusieurs de ses œuvres, l'artiste insère des éléments «graphiques» qui servent généralement à construire un espace, à l'intérieur de la structure de l'action, afin de délimiter l'espace sacré de l'espace profane. Ici, ces éléments graphiques s'illustrent par la flèche et le cercle, les lignes horizontales créées par le bandage. L'artiste joue en même

temps sur deux registres de représentation différents. Dans un premier temps, il s'attarde à la représentation des objets, se fondant sur leur matérialité, retransmise à travers le médium photographique, et dans un deuxième temps, il effectue un clivage dans la composition en incluant la représentation schématique d'une lance. Au final, l'artiste nous met face à face avec la représentation d'une représentation. Il ne faut jamais oublier que les actionnistes savent très bien comment tirer avantage de la photographie.

À ce motif de la crucifixion, Nitsch juxtapose une mise en scène sacrificielle. La présence de cervelles et de la marre de sang du côté gauche du modèle, rappellent encore une fois l'ouverture du corps, qui transgresse l'homogénéité du corps. Un corps ne peut être ouvert ou hétérogène. Cette transgression se manifeste de manière rituelle, puisqu'elle reprend le schème de la crucifixion, mais emploie des matériaux organiques comme du sang (non de la peinture) et des carcasses d'animaux tandis que le modèle conserve une posture rituelle, celle de la crucifixion. Toute cette mise en scène rejoint l'aspect codifié et rigide des sacrifices. Le sang renvoie à l'imaginaire d'une blessure importante et rapidement, entre les cervelles et le sang, se crée l'image d'une grave blessure passant à travers le corps. La blessure infligée, de même que le cadrage tronqué du corps renvoient ainsi aux rituels mutilatoires : «Les actes rituels de mutilations du corps appartiennent au même groupe d'idées que le sacrifice animal.⁴¹» Ces rituels sont considérés comme une purification.

C'est grâce au cadrage efficace et à l'esthétique du collage (par la juxtaposition d'éléments sur le corps), que se réalise l'ouverture : par l'association simultanée des éléments cervelles et ventre. À l'image des cervelles, se substitue alors celle des entrailles, que la blessure aurait laissées à découvert. Cette vision renvoie par ailleurs à la notion de contamination entre le vivant et le mort, créant ainsi une nouvelle image, celle du corps blessé et par extension, celle du cadavre. Il s'agit ici d'une représentation transgressive du corps vis-à-vis la tradition artistique certes, mais aussi, elle souligne cette dualité fondamentale également présente dans la représentation de la crucifixion, puisque l'image du corps du Christ se retrouve entre le vivant et le mort. Puisqu'elle évolue dans l'ambiguïté,

⁴¹ Segalen, Martine, *Rites et rituels (...)*, p. 68.

dans les mélanges, entraînant l'insertion de l'informe dans la représentation. La figure du double, puisqu'elle est hétérogène, est toujours liée à celle de la mort⁴².

Chaque cliché agit à titre de variation sur le même thème. Dans le deuxième cliché⁴³, on peut observer la même pose rituelle de la part du modèle, le motif de la crucifixion, c'est-à-dire la flèche pointant le torse, le cercle et le pansement à l'instar de la première photographie. Il s'agit d'une mise en scène qui se retrouvera dans chacun des clichés. Par contre, dans celui-ci, le modèle arbore un bandage blanc du même type que celui utilisé dans la photographie précédente, qui fait le tour de sa taille dont on ne voit qu'une minime partie, puisqu'il est presque entièrement noyé dans une marre noirâtre, qui couvre également une partie de la toile blanche et qui laisse entrevoir les organes génitaux du modèle. Des éclaboussures, provenant de la même substance, parsèment le corps du modèle et la partie visible du bandage. Ici, encore une fois, la marre de sang qui s'écoule sur la droite, la flèche pointant vers la gauche, de même que le bras étendu inscrivent le corps dans l'espace de la représentation. Cependant, dans ce cliché, l'opacité de la marre de sang annule l'effet de profondeur et la renvoie à une tache de la photographie. Elle aplanit la profondeur et renvoie alors à un traitement en surface, à l'instar de sa pratique picturale.

De plus, par la forme et l'espace qu'elle occupe, la marre de sang rappelle le pagne, porté par Jésus dans les images de la crucifixion, se déployant au vent⁴⁴. Tel que nous l'avons mentionné, Nitsch se destine à devenir peintre d'église au commencement de sa carrière de peintre. Il est particulièrement influencé par les peintures religieuses des grands maîtres de la Renaissance. En remettant en question les représentations de la crucifixion, qui constituent une grande part des œuvres des maîtres reconnus par l'histoire de l'art, c'est toute la représentation en art qu'il critique ouvertement. La représentation de la crucifixion de l'artiste allie mort et sexualité, deux tabous fondateurs dans les communautés dites «primitives», de même que dans la société d'aujourd'hui et plus particulièrement dans l'Autriche catholique de l'époque. Nitsch souille le pagne, auparavant immaculé dans les peintures religieuses, par le sang, de même que le symbole de la chasteté de Jésus, laissant apparaître les organes génitaux. L'artiste critique encore ici le manque de célébration de la

⁴² Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, p. 216.

⁴³ Voir fig. 4.10.

⁴⁴ À titre d'exemple voir fig. 4.5. *La crucifixion* d'Albrecht Altdorfer

vie, de même que l'attitude hostile envers la sexualité de la religion catholique. Il est évident qu'il s'agit d'une remise en question des représentations religieuses aseptisées, qu'il juge trop éloignées de la réalité. Dans cette *12. Aktion*, l'artiste représente Jésus en tant qu'humain anonyme et donc mortel. C'est ce qui donne à cette mise en scène un caractère blasphématoire.

Dans les deux autres clichés, Nitsch illustre la dégradation du corps. Dans la troisième photographie⁴⁵ il juxtapose des éléments de carcasses animales au pansement et au bandage. Ici encore, sur le ventre à gauche, se retrouve un autre cercle dessiné comprenant un élément de la carcasse animale. Nitsch a disposé un bandage sur les organes génitaux du modèle. La toile sur laquelle le modèle est couché est davantage souillée et la marre de sang à gauche, semble avoir des sillons de couleur plus pâle. Ici, Nitsch schématise le corps malade. Les éléments morts, mis en contact avec le bandage et le pansement, rappellent les blessures infectées. Le sang, n'ayant pas la même apparence que sur les clichés précédents et l'ajout de souillure sur la toile blanche rejoint cette idée également. Notamment, le cercle dessiné au bas du ventre semble mettre l'accent sur ce nouvel élément de la composition et entraîne donc la notion de contamination des endroits infectés. La maladie est une altérité du corps : «la maladie est un état dangereux entre la vie et la mort, une dégradation de l'être⁴⁶», qui engendre la notion du double, de l'hybris chez l'individu, ce qui le rend impur.

Dans le dernier cliché de cette série⁴⁷, Nitsch ira encore plus loin dans l'altérité corporelle en évoquant le corps déchu : le cadavre, l'exclusion fondamentale de la société sans laquelle elle ne saurait survivre. Les cultures dites «primitives» considéraient le processus de décomposition du cadavre comme impur⁴⁸. Voilà pourquoi, l'enterrement des morts est devenu rapidement un rituel important. Dans cette reproduction, Nitsch laisse des restes de carcasses sur le ventre du modèle et certains morceaux se retrouvent dans les poils pubiens. Il n'y a plus de bandage, mais le pansement est toujours présent. L'artiste a ajouté à la marre de sang du côté droit d'autres restes d'animaux. Il y a quelque chose de choquant dans cette représentation, puisqu'on a vraiment l'impression d'être vis-à-vis un corps en

⁴⁵ Voir fig. 4.11.

⁴⁶ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 16.

⁴⁷ Voir fig. 4.12.

⁴⁸ Girard, René, *La violence et le sacré*, p. 382.

décomposition. La proximité des restes morts et des organes génitaux, de même que cette impression de la peau qui se détache du corps, entraîne chez la représentation du cadavre, cette notion d'abject, tel que nous l'avons soulignée plus haut. Puisque la réalité de la vie ne provient que de la disjonction de la vie et de la mort : «L'effet de réel n'est ainsi partout que l'effet structural de disjonction entre deux termes.⁴⁹» C'est cet aspect de la représentation qui lui donne un aspect spectaculaire, par cet effet de réel saisissant.

Le rôle de la blessure est crucial dans cette œuvre de l'artiste. Ses symboles : le bandage et le pansement sont au cœur de la mise en scène. Bien qu'il y ait une remise en question de la représentation religieuse (par la crucifixion en particulier), il n'en demeure pas moins que sa démarche est hautement existentialiste. En travaillant sur le corps, il travaille sur la réalité de l'humain, d'où l'anonymat du modèle. En dépeignant Jésus en tant qu'homme faillible, il désacralise son évocation, mais surtout il affirme cette condition humaine, qui est d'être mortel. C'est en transgressant les codes de l'iconographie religieuse, en allant puiser dans l'esthétique des mises en scène rituelles qu'il arrive à désacraliser le corps et offrir une transcription davantage ancrée dans la réalité. La violence de cette représentation tient à cette transgression évidente dans la représentation des limites du corps. La nudité n'est plus garante de l'authenticité. Elle demeure incomplète tant que le corps n'a pas secrété ce que la chair retient. Cette nouvelle norme que l'artiste s'impose entraîne, dans une certaine mesure, la désacralisation du corps. Le corps doit donc libérer et exposer, à la manière d'Artaud, ce qu'il cache à l'intérieur. L'illustration touche alors celle d'un corps discontinu. Ce travail avec les matériaux du sang et des organes d'animaux morts, de même que les traitements en surface de certaines photographies, rappellent que cette action constitue une extension de sa pratique picturale.

⁴⁹ Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, p. 205.

4.8 Synthèse

À travers la religion catholique, se retrouvent des éléments et des symboles rituels empruntés aux rituels païens. Le rituel eucharistique en est un de manducation d'une divinité, ce qui se situe dans la lignée des rituels cannibales⁵⁰. Comme beaucoup de rites guerriers de l'Antiquité ont été christianisés⁵¹, la religion catholique partage avec les sociétés dites «primitives», les tabous fondateurs que sont la mort et la sexualité. De même, la Passion du Christ reprend les schémas de rénovation ou d'initiation au cours desquelles alternent descentes aux enfers et montée au Paradis⁵². À l'instar de la religion catholique, les mises en scène d'Hermann Nitsch s'inspirent de l'iconographie religieuse catholique de la Passion et de la Crucifixion du Christ notamment, mais jumelées à une mise en scène sacrificielle. C'est là où se situe la pratique transgressive de Nitsch : la représentation d'un sujet religieux, mais traité à travers une mise en scène sacrificielle païenne. Par l'utilisation de matériaux organiques (le sang et les carcasses) et un travail fait directement sur le corps, Nitsch contrevient aux schèmes codés, lourds d'une tradition picturale, qui avaient pour but d'éviter la confusion chez les fidèles. Les tableaux religieux, reconnus par l'histoire de l'art comme des chefs-d'œuvre, font partie de cette tradition d'éducation et d'édification des fidèles par les peintures religieuses. Avec ses mises en scène sacrificielles, l'artiste souligne que les rites chrétiens, tout comme les rites sacrificiels, sont fondés sur une alternance d'exaltation et d'angoisse, de supplices et d'orgies de sang. De même, en s'en prenant à ses représentations religieuses idéalisées, Nitsch s'en prend à la tradition en art.

Les aspects du rituel et de la violence, très présents dans la pratique actionniste de Nitsch, étaient déjà présents au cœur de son travail pictural. En effet, de la confrontation physique du peintre avec le support, comme c'est le cas, entre autres, des séances de peinture publique, se dégage une violence, une agressivité à peine contenue, qui tend vers l'extase. Cet accent mis sur l'exacerbation du geste existentiel de peindre, ramène son travail à une technique du corps. Bien sûr, ici les enjeux du rituel sont différents. Tel que l'explique Claude Rivière, cité dans l'ouvrage de Martine Segalen : «Le rite profane trouve sa logique

⁵⁰ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, «Idées», p. 177. Tiré de Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

⁵² *Ibid.*, p. 108.

dans son effectuation et se satisfait de son intensité émotionnelle.⁵³» L'importance mise sur l'action se rapproche du ritualisme qui constitue un aspect outré du comportement à l'excès de cérémonie⁵⁴. Déjà, l'agressivité contenue dans l'implication du corps de l'artiste dans le support pictural, entraîne un au-delà du tableau : l'œuvre se projette alors à l'extérieur du tableau et habite maintenant l'espace l'environnant. Il transgresse donc les limites physiques du support pictural, et présente des œuvres se déployant dans l'espace. Le processus de création devient alors aussi important que son résultat. Les thématiques religieuses violentes, telle la Passion du Christ, atteignent un autre niveau chez Nitsch par l'implication d'affects sensuels ciblant principalement l'odorat et le toucher. La souffrance du Christ devient alors, à travers ses représentations, une expérience permettant de vivre le moment présent, le *hic et nunc* : formant un langage artistique non plus fondé sur la parole, mais bien sur l'expérience. C'est ce à quoi s'applique l'*O.-M. Theater* : la réalité de l'expérience directe des émotions sensuelles est ainsi au centre de la composition des mises en scène. Nitsch rejoint donc cette recherche d'authenticité de la scène artistique internationale qui tendait à se défaire du langage en mettant en scène de vrais événements.

Parmi toutes ces thématiques, il ne faut pas minimiser le rôle que joue la blessure. Celle-ci travaille à l'intérieur même des formes émergentes dans le tableau, dans le but d'ouvrir la représentation. C'est par l'emprunt de la mise en scène sacrificielle que Nitsch réussit l'ouverture du corps. Par son utilisation de la peinture rouge dans ses tableaux qui rappelle le sang, le sang (qui remplacera rapidement la couleur rouge) et des carcasses d'animaux, l'artiste reproduit le rituel du sacrifice. Divers rites impliquent les mêmes manœuvres rituelles : l'aspersion du sang, l'application de la peau (que se soit sur l'autel ou l'idole, le sacrifiant ou les objets de sacrifice) et finalement la communion alimentaire, fictive et mythique pour ce qui regarde les dieux, réelle pour ce qui concerne les hommes⁵⁵. Le rite sacrificiel constitue la mise en scène d'un meurtre rituel et donc, par le fait même, de l'ouverture du corps. La blessure devient alors le centre du sacrifice, car une fois le sacrifice accompli, tout ce qui subsiste de la victime c'est un corps ouvert. Le corps, utilisé comme

⁵³ Claude Rivière, 1995, p. 45. Cité par Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, coll. «Sciences sociales», Paris, Éd. Nathan, 1988, p. 70.

⁵⁴ Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, p. 8.

⁵⁵ Mauss, Marcel, *Œuvres 1, Les fonctions sociales du sacré*, p. 249.

support pictural, devient ainsi le lieu de l'inscription de l'ouverture. Cette transgression de l'image du corps, constitue une altération importante dans la représentation du corps qui entraîne la notion du double, de l'*hybris*, le rendant ainsi impur. Le mélange du corps vivant avec des éléments provenant de la carcasse animale renvoie notamment à la notion du corps malade : «La maladie est un état dangereux entre la vie et la mort, une dégradation de l'être.⁵⁶» Alors que dans la tradition picturale, la maladie et la mort, n'altèrent pas la représentation du corps, chez Nitsch, le corps est représenté dans tous ses états.

4.9 Conclusion

La représentation du corps dans la pratique artistique d'Hermann Nitsch, se fait à travers un processus rituel, qui amène l'artiste à ouvrir la représentation. Voilà pourquoi ces œuvres rappellent le sacrifice rituel. Tel que nous l'avons démontré, déjà dans sa pratique picturale se retrouvent les éléments observés dans ses oeuvres de la fin des années soixante où l'artiste conserve toujours la mise en scène sacrificielle sous le motif de la crucifixion et où la violence joue un rôle déterminant dans l'atteinte de l'extase. En effet, le travail de Nitsch s'organise alors autour d'une violence à peine contenue dans le processus de peindre et une mise en scène rituelle dans l'exacerbation du mouvement et de l'attitude christique de son travail. Le passage de la pratique picturale à l'actionnisme s'est alors fait naturellement : les œuvres tirées des actions (films et photographies) souscrivent aux mêmes exigences esthétiques que ses tableaux et ses collages. Le souci de la mise en scène est majeur chez cet artiste puisque c'est au travers de celle-ci qu'il régularise l'action. C'est, entre autres, ce dernier détail qui fait en sorte que l'on peut penser que les œuvres de Nitsch sont davantage basés sur une conceptualisation de l'action qu'il perçoit, d'abord et avant tout, de manière formelle.

⁵⁶ Douglas, Mary, *De la souillure (...)*, p. 16.

CONCLUSION

Les aspects du rituel et de la violence chez les actionnistes viennois, tels que nous l'avons démontrés, se retrouvent intrinsèquement liés à leur traitement du corps respectif dans leurs représentations. Au tout début de cette recherche, nous avons perçu ces deux aspects de leur travail, comme distincts l'un de l'autre. Rapidement nous avons dû constater qu'ils étaient intimement liés, puisque les rituels auxquels empruntent leurs œuvres, sont des rites violents. Dans un premier temps, les artistes empruntent aux sociétés primitives des éléments des rites sacrificiels ou des rites de passage. Ils emploient également des éléments rappelant le culte chrétien par les mises en scène rappelant celles des martyrs et de la Passion du Christ. Tous ses rites ont un point en commun : la violence faite au corps. Par ailleurs, si le corps est le lieu de tous les tabous, c'est parce qu'il est également celui de la transgression. Un parallèle a été établi au cours de ce mémoire entre les tabous des sociétés dites « primitives » et les règles de bienséance proposées conjointement par la religion catholique et l'État. Les plus grands tabous primitifs telles que la mort et la sexualité, sont les restrictions taboues desquelles découlent toutes nos lois et nos règles. Comme quoi elles sont encore celles auxquelles nous obéissons aujourd'hui.

Le corps, puisqu'il est le lieu de toutes les restrictions, est soumis à des comportements contre-nature, qui le briment dans ses pulsions. Cette conception est particulièrement palpable dans les œuvres de Günter Brus et d'Otto Mühl, qui ont tous deux expérimenté le pouvoir à travers leur service militaire. Dans leur pratique, la violence s'inscrit à travers la représentation du corps dans une mise en scène automutilatoire chez le premier et par la souillure du modèle chez le second. Puisque le pouvoir est ressenti par le corps, sa libération passe également par celui-ci. D'où l'importance que l'on doit accorder au traitement du corps dans la représentation. De même, bien que la représentation du corps chez Hermann Nitsch soit une composante essentielle de son œuvre, elle est davantage en lien avec une esthétique particulière : celle des représentations religieuses de la Passion du Christ et de la crucifixion. Chez lui, l'autorité et le pouvoir sont ressentis à travers une remise en question sévère de l'ascèse prônée par l'Église qui tend à ignorer les besoins du

corps au profit de l'élévation de l'esprit. En s'en prenant à l'esthétique du corps à travers la représentation, ces trois artistes remettent en question la société elle-même, fortement ancrée dans la religion catholique dont ils critiquent le manque d'affirmation de la vie. Sans aucun doute le corps constitue, à plus petite échelle, une représentation de la société, puisque nous étendons au corps les exigences de propreté, de beauté et d'ordre prônées par la société¹. Par conséquent, cette condition se retrouve également dans le domaine de la représentation.

L'aspect de la violence dans les œuvres des actionnistes viennois se retrouve dans le geste sacré de transgression. D'abord, dans un premier temps, dans le passage à l'acte, qui transgresse les limites du pictural, et par la suite par un esthétisme s'employant à détruire les tabous liés au corps. Par ailleurs, Osvaldo Romberg, n'a pas tout à fait tort, lorsqu'il stipule que les actions des actionnistes rendent explicite (encore aujourd'hui) toute la violence et les atrocités que tant de gens tentent de réprimer². D'où l'aspect scandaleux de leurs œuvres. En effet, dans leurs représentations, le corps est désacralisé et on assiste à une mise à mort de la représentation idéalisée (aseptisée) en art. Cependant, ne nous leurrions pas; Oscar Kokoschka et Egon Schiele entre autres avaient accompli cette fragmentation de la représentation corporelle dès le début du XX^e siècle. Par contre, avec les Viennois on touche à l'image du corps à travers la photographie, ce qui ajoute un élément de réel qu'on ne retrouve pas en peinture, amenant ainsi la dimension «du passage à l'acte» dans la représentation du corps mutilé. C'est-à-dire, l'utilisation du corps véritable, en tant que matériau artistique ou plutôt comme lieu d'inscription de la violence faite au corps qui, même symboliquement, demeure subversif.

La violence, dans cette blessure faite au corps, était déjà présente, nous l'avons démontrée, dès les balbutiements de leur pratique picturale. Ceci, fut un point tournant de notre recherche, car il mena, par la suite, à la compréhension de l'actionnisme en terme de continuité, et non de rupture, avec leur pratique picturale. En effet, sous la forme d'une confrontation réelle, physique, avec le support, le travail du corps chez Mühl, dans ses tableaux lacérés, chez Brus dans ses dessins tachiste, et Nitsch dans ses *Rinnbilder* et *Schuttbilder*, entraînent une dimension extatique dans leur pratique. En s'évertuant à détruire

¹ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, p. 31.

² Romberg, Osvaldo, «Redemption through Blood: Hermann Nitsch's Theatre of Orgies and mysteries», *Slough foundation Press Room Hermann Nitsch / Die aktionen: 1962 – 2003*, Feb. 19 to May 23rd 2005, Philadelphia.

le support en le souillant, en le piétinant, en l'ouvrant, en l'écorchant, ces artistes désacralisent l'œuvre d'art. Par la transgression de l'intégrité physique du support, ils vont encore plus loin, car en un sens ils la mettent à mort. Dans les œuvres de Brus, Mühl et Nitsch, les limites sont outrepassées et ne demeure plus alors, que la représentation de la transgression. Cette pulsion agressive envers le support, appelant un au-delà de la représentation et leur désir d'un art davantage ancré dans la réalité, les portera ainsi à délaisser la toile. Cette transition s'effectuera naturellement.

Les œuvres actionnistes constituent une remise en question des représentations illusionnistes qui ne sont plus fondées dans la réalité. Dans les œuvres étudiées, datant de la période charnière situant leur travail entre pratique picturale et actionnisme; on sent, malgré leur abandon du support, qu'ils restent attachés à certains paramètres de la peinture. D'abord par l'utilisation du corps, qui rappelle celle de la toile, mais surtout à travers les représentations bidimensionnelles que sont le film et la photographie. Ayant plus qu'une visée documentaire, ils leur permettront d'établir la base de leur vocabulaire esthétique. Les actions analysées dans ce travail n'étaient pas destinées à être vues par un public *de visu*, mais bien à travers ces deux médiums. Ces fragments d'action, que constitue la médiation par la photographie et le film, deviennent donc le seul moyen d'appréhender leurs actions. En outre, un aspect important des photographies et des films tirés de leurs actions respectives, tient au fait qu'ils renvoient une image fragmentaire, voire ouverte, du corps. En effet, les corps tronqués par le cadrage physique du cliché ou le montage ultra rapide du film renvoient tous deux à un morcellement du corps. Au-delà de la simple image, la vision fragmentée du corps est tributaire de ces instants de violence ou d'extase, atteinte dans le plaisir comme dans la douleur, où la perception de l'individu se retrouve ainsi amputée. De même, dans l'expérience de la limite le sens s'effondre. Le morcellement de la représentation du corps, vient donc pallier à ce manque de vraisemblance dans les représentations illusionnistes traditionnelles.

Les caractéristiques propres aux deux médiums, viennent alors appuyer une représentation du corps transgressive et violente, non dans le processus, mais bien à travers la thématique abordé et son traitement. C'est la violence émanant de la médiation de leurs actions respectives qui entraîne cette perception biaisée. Ici, on touche à l'effet de réel très présent dans l'esthétique des Viennois par leur emploi judicieux de la photographie et du

film, reconnus pour leur lien indiscutable avec ce qui est représenté, ce que l'on nomme le rapport indiciel. C'est d'ailleurs pour cette raison si la télévision, le documentaire et la photographie sont les médiums de prédilection du journalisme, car ils attestent de l'existence de ce qui est présenté. Ainsi, cette simulation de la réalité dans les œuvres des actionnistes est de l'ordre de la séduction selon Baudrillard, car l'excès de détails et d'éléments spectaculaires en arrive à faire oublier la mise en scène, cette mise en forme du réel, qui se cache derrière le cliché photographique ou le film.

Les actionnistes viennois incorporent leurs pulsions dans leurs actions afin qu'elles deviennent l'élément de base à partir duquel leur représentation prendra forme. Ces pulsions peuvent prendre la forme de désir et/ou d'agressivité, émotions qui sont somme toute assez connexes car elles incluent la violence des sentiments et appellent la violence des corps :

Parce qu'il ne répond pas toujours à des pulsions édifiantes, l'art a sa propre amoralité, vorace, qui le porte vers des solutions scandaleuses transgressant toutes les hiérarchies des valeurs sociales et morales avec la force évidente d'une image qui s'enfonce comme la lame étincelante d'un couteau dans les conventions de tous types, y compris rituelles. Ce qui se produit alors, c'est que l'image (l'action, la peinture, l'installation ou dessin) créée par le regard de l'artiste devient porteuse d'une dimension hallucinatoire et hallucinée qui révèle les nœuds et les blessures, les cicatrices et les engorgements gisant stratifiés sous la couverture du refoulement et de l'inhibition.³

Le geste, devient alors le glissement qui permet l'insertion de l'informe, de l'abject à travers la représentation de l'ouverture du corps. Par abject, selon Kristeva, il faut entendre ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. La représentation de l'ouverture du corps dérange, puisque qu'il s'agit d'ouvrir une structure ontologiquement fermée. L'ouverture du corps, de la blessure au niveau de la représentation implique une mise en scène et une technique particulière et c'est justement ici, que leur pratique rappelle le rituel. La remise en question de la représentation du corps chez les actionnistes, passe par les thématiques taboues de la mort, de l'érotisme, de l'effacement de soi et de la résurrection. En effet, le traitement du corps chez ces artistes, se fait à travers des emprunts d'éléments propres aux rituels. Les rites, auxquels font référence leurs actions, sont violents et ceux-ci font éclater la représentation du corps. C'est donc effectivement dans le traitement du corps que se retrouve

³ Oliva, Achile Bonito, *L'ADN de l'art*, in Nitsch, Hermann, et Lòrand Hegyi, *Hermann Nitsch Das Orgien Mysterien Theater*, catalogue d'exposition, Exposition du 4 juillet au 19 août 1996, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung, 1996, p. 56.

intrinsèquement liés les aspects du rituel et de la violence. Le corps devient le lieu de la transgression lorsqu'il n'est plus un être ontologiquement fermé : «Un corps n'existe que traversé par les trajets du plaisir et de la douleur, c'est cela qui se perçoit et qui se communique.⁴» On ressent d'abord par le corps, puisqu'il est le véhicule du perceptif. On doit donc en accepter tous ses états dans la représentation. Ceci correspond bien au projet des Viennois de remettre la réalité du corps au centre des priorités de la société autrichienne. Cette préoccupation esthétique émerge d'un profond désir de liberté qui les anime, d'où la propension des artistes à traiter de sujets tabous tels la sexualité et le traitement du corps dans la religion par exemple.

Par contre, par l'emprunt d'éléments différents provenant de divers rites, leurs pratiques esthétiques respectives divergent. Günter Brus, Otto Mühl et Hermann Nitsch possèdent chacun une thématique particulière avec laquelle ils expérimentent. C'est selon cette thématique que leur travail se développe et se prolonge à travers les clichés et les films, qui servent à leur tour, à mettre en place, à établir, de même qu'à développer leur vocabulaire esthétique. En effet, lorsque l'on regarde le travail pictural des actionnistes, chacun à sa manière, ont intégré le corps d'une façon dynamique dans le processus de création d'un dessin ou d'une toile. C'est d'ailleurs par rapport à cette technique du corps particulière que chaque artiste emprunte certains éléments propres à certains rituels et c'est également à travers celle-ci que leur travail respectif diffère. Dans la pratique de Günter Brus, par sa recherche de l'extase à travers la souffrance, son utilisation du noir et blanc et ses mises en scène automutilatoires, il se rapproche des rites de passage des sociétés dites «primitives». En empruntant, dans *Selbstverstümmelung*, des éléments de ces rituels sacrés, Brus établit un lien très fort entre la société qui inscrit son contrôle et son pouvoir dans le corps de l'Homme et les rituels violents et douloureux servant à la mise en forme de l'individu, afin qu'il adhère aux préceptes préétablis par sa communauté. En utilisant une mise en scène rappelant les rites de passage, Brus accentue, voire exacerbe, la représentation de la répression du corps par l'État. Par contre, alors que le rite «primitif» vise l'intégration de l'individu et par extension la survivance de la communauté et de ses traditions; chez Brus, il est entièrement dévoué à la dénonciation du contrôle excessif de l'État et donc tourné en entier contre la société. Cette mise en scène est donc utilisée d'abord pour dénoncer le joug de l'autorité et

⁴ Le Bot, Marc, *Images du corps*, p. 139.

par la suite pour s'en libérer. Il use alors de la violence symbolique (la représentation) afin de mettre fin à la violence réelle (le pouvoir de l'État) et échapper ainsi à l'aliénation sociale.

À l'instar de la pratique de Brus, chez Otto Mühl les emprunts faits aux rituels tendent également à remettre en question la société. L'art de l'artiste constitue une critique violente envers la société et ses codes de conduites contre nature. En effet, le travail pictural de Mühl se concentrait déjà sur une esthétique de la confrontation et ce avant même sa période actionniste. Par ailleurs, à travers l'agressivité contenue dans ces luttes sauvages avec le support pictural, de même que son utilisation de la nourriture, des couleurs très vives et de sa pratique s'en prenant principalement à la sexualité; il reproduit le rituel sacrificiel. On assiste dans *Leda mit dem Schwan* à une mise à mort ritualisée de la sexualité. Cette thématique, très présente dans ses oeuvres, se veut une critique très sévère de la société. Ainsi, il renvoie, par la mise à mort du plaisir sensuel et de l'érotisme, à une image de la société basée sur des restrictions, rejoignant Freud⁵ dans ses théories, en soulignant ce *malaise* profond bien ancré dans la *civilisation*. Le tabou de la sexualité, se transforme alors en une propension toute particulière à la violence, puisqu'elle devient source de conflits. Or, ce tabou de la sexualité a également pour objet de marginaliser la femme comme étant la source de ce désir honteux. Dans la représentation de Mühl, on retrouve la mise en scène de la mise à mort de cette femme pécheresse, source de désir érotique, qui porte en elle, de par sa condition, toute la sexualité. L'artiste exacerbe ici l'aspect sexuel de son action en réduisant le mythe de Léda à cette scène d'accouplement entre une femme et un animal, en l'occurrence un cygne. En souillant le modèle de la sorte, l'artiste reconduit le mythe de Léda, non plus sous les traits d'une scène érotique, mais désormais en tant que mise en scène sacrificielle. L'artiste marque ainsi la violence faite à l'égard de la femme. Il use alors de cette même violence afin de réaliser la désacralisation du corps féminin et ainsi lui redonner sa place dans la vie. Ici encore, Mühl, fait éclater la représentation afin, dans un premier temps, de remettre en question le tabou de la sexualité dans la société et dans un deuxième temps il libère l'individu en laissant libre cours à ses pulsions, de même qu'il libère la femme de la pression sociale.

⁵ Nous faisons ici référence à l'ouvrage de Sigmund Freud *Malaise dans la civilisation*, qui indique que la répression sexuelle est la base de tous les maux de la société.

Plus que les autres artistes, les emprunts aux rituels et au culte chrétien sont davantage mis à l'avant-plan dans la pratique d'Hermann Nitsch. Entre autres par la thématique religieuse qui sous-tend tout son travail. On la retrouve en particulier à travers les mises en scène rappelant la Passion du Christ et la crucifixion, de même que cette représentation du sacrifice présente sous différentes facettes dans sa pratique. Par son utilisation de matériaux organiques tels le sang et les carcasses d'animaux, de même qu'une mise en scène fortement basée sur le culte catholique, l'artiste remet en question les préceptes fondamentaux de la religion. En effet, Nitsch dans *12. Aktion*, établit une représentation faisant co-exister la mise en scène sacrificielle primitive et le culte chrétien. La représentation de cette œuvre, malgré son rappel évident à l'image de la crucifixion, est fortement ancrée dans l'organique, par la nudité du modèle et par l'utilisation de carcasses d'animaux et de sang. Avec Hermann Nitsch on revient à la chair, faillible et mortelle. Il remet donc fortement en question l'ascèse qui est la base de la religion catholique, de même que le statut de Jésus, qui est ici représenté en tant qu'humain et non en tant qu'être immortel. Par sa représentation, l'artiste rend palpable la blessure, l'ouverture d'un corps humain. La religion catholique tablant sur la primauté de l'esprit sur le corps, qui est le lieu de tous les péchés, et par le fait même, de toutes les transgressions, n'est pas ancrée dans la réalité de la société. C'est ce que Nitsch remet sévèrement en question dans son œuvre, en représentant en plusieurs étapes (dont ici nous avons l'illustration de quatre d'entre elles), l'état de putréfaction du corps du Christ. C'est donc par son emprunt au rituel sacrificiel basé sur la mort physique de la victime, que s'illustre l'aspect subversif de cette représentation. Puisque la victime représentée ici, ne possède plus cette aura sacrée qui doit absolument être présente pour la bonne marche du sacrifice; le Christ ici représenté abolit alors d'un seul coup le fondement du catholicisme que constitue la résurrection, car Nitsch ne représente guère plus que son cadavre.

Ce mémoire constitue encore fois, une analyse des pratiques artistiques respectives des trois artistes, Günter Brus, Otto Mühl et Hermann Nitsch, selon deux aspects importants de leurs représentations : le rituel et la violence. Il est évident que puisque nous n'avons pas assisté aux actions en tant que tel, nous avons du baser notre étude sur les traces de ces mêmes actions, soient les photographies et les films. Or, puisque les films n'illustrent pas la continuité de l'action, contrairement à ce que nous avons cru au départ, nous avons donc

fondé notre analyse sur la perspective du réalisateur sur les œuvres des Viennois, c'est à dire le montage filmique. Nous déplorons également le fait que plusieurs sources se contredisent et que des informations fausses circulent encore au sujet de leurs œuvres. En effet, les actionnistes viennois étaient, et sont toujours encore aujourd'hui, victimes de désinformation. Puisque la problématique qui nous occupe dans ce mémoire, n'a pas fait l'objet d'ouvrage ou d'article plus approfondis sur le sujet, nous en sommes encore à un stade préliminaire de l'analyse des aspects du rituel et de la violence chez les actionnistes viennois. Mais ici justement se trouve la pertinence de ce mémoire, c'est-à-dire une première contribution à l'articulation du rituel et de la violence à la base des problématiques posées par l'art des actionnistes viennois.

Bien sûr, tout reste encore à faire au sujet de l'étude des actions des Viennois après ce passage charnière que constitue cette période de transformation de 1964 et 1965. Il serait effectivement intéressant d'analyser dans quelle mesure les emprunts au rituel ont évolués avec leur pratique corporelle actionniste, puisque celle-ci, à partir de 1965, se définira davantage comme une pratique transgressive et dynamique du corps devant un public, dans l'action véritable. Réalisant enfin le projet d'un art définitivement ancré dans la vie. Il s'agit là d'une préoccupation importante chez les viennois, qui s'installe dès le début de leur développement esthétique, lors de leur pratique picturale. Souvenons-nous qu'ils avaient tous le projet commun de rejoindre l'art et la vie par une pratique se basant sur l'expérience de la réalité concrète, afin de dépasser l'isolement de l'art pour le réintroduire dans la vie. Ce qui signifiait d'une part, un dépassement des symboles de l'art, comme le tableau en tant que représentation où la frontière entre l'image et l'espace, et d'autre part le dépassement de la frontière temporelle entre le producteur et son produit. Ceci n'intervenant pas d'une manière extérieure, comme dans les *Happenings* ou le théâtre ouvert, mais de l'intérieur, en allant vers le corps. Selon eux, les représentations en art s'éloignent de la réalité, de la spontanéité. Il faut donc revenir au corps, à l'humain; d'où leurs préoccupations existentialistes. Il faut dorénavant tout montrer. Ainsi, chez chacun d'entre eux, le corps est plus qu'une surface, il est devenu un matériau artistique à part entière, le véhicule de la nouvelle réalité.

ANNEXE



Figure 2.1 — Günter Brus, *Selbstverstümmelung I* [Automutilation I], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965, Photographie Ludwig Hoffenreich.



Figure 2.2 — Brus, Günter, *Ohne Titel* [Sans titre], encre sur papier, 44,5 X 62,5 cm, 1961, Collection privée, Vienne.



Figure 2.3 — Rainer, Arnulf, *Kopf (Überzeichnung)* [Tête (Recouvrement)], huile et crayon, 31 X 24,5 cm, 1962.

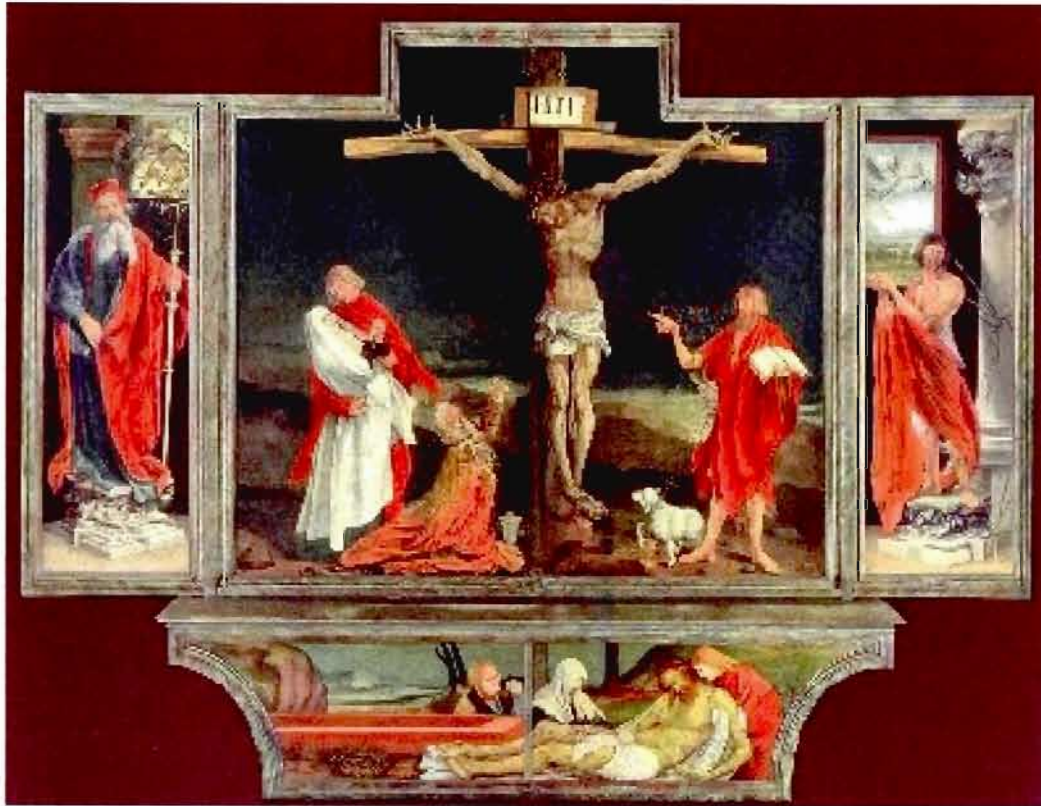


Figure 2.4 — Grünewald, Mathias, *Le retable d'Isenheim : La crucifixion*, 1509-1511, Musée de Colmar.



Figure 2.5 — Mathieu, Georges, *Les Capétiens partout*, huile sur toile, 295 X 600 cm, 1954, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



Figure 2.6 — Brus, Günter, *Aktion Ana* [Action Ana], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1964. Photographie Siegfried Klein (Kasaq).



Figure 2.7 — Schiele, Egon, *Two girls on a fringed Blanket* [Deux filles sur une couverture à frange], crayon, encre, peinture à l'eau et gouache sur papier, 56 X 36,6 cm, 1911, Collection privée.



Figure 2.8 — Brus, Günter, *Selbstbemalung I* [Auto-peinture I], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965. Photographie Ludwig Hoffenreich.



Figure 2.9 — Brus, Günter, *Selbstbemalung II* [Auto-peinture II], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1965. Photographie Ludwig Hoffenreich.



Figure 2.10 — Nicolas, Poussin, *Le martyre de saint Érasme*, huile sur toile, 320 X 186 cm, Vatican, Pinacothèque.



Figure 3.1 — Mühl, Otto, *Leda mit dem Schwan Materialaktion no. 12* [Léda et le cygne *action-matérielle* n° 12], Perinetgasse, Atelier Otto Mühl, Vienne, 1964. Photographie Ludwig Hoffenreich.



Figure 3.2 — Mühl, Otto, *Dornauzieher* [Garçon avec une épine], sculpture bric-à-brac, Exposition à la Galerie Junge Generation, Vienne, 1961.



Figure 3.3 — Mühl, Otto, *Ohne Titel* [Sans titre], sable, plâtre, bas et peinture matte sur jute, 76 X 70 cm, 1963, Collection Friedrichshof.



Figure 3.4 — Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, crayon sur une reproduction de la *Joconde*, 19,7 X 12,4cm, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.



Figure 3.5 — Copie anonyme d'après *Léda* de Michel-Ange, [1528].



Figure 4.1 — El Greco, *La crucifixion*, huile sur toile, 312 X 169 cm, 1596-1600, Madrid, Musée du Prado.



Figure 4.2 — Tiziano Vecellio dit Le Titien, *Crucifixion*, huile sur toile, 3,71 X 1,97 m, 1558, Anacona, San Dominico.



Figure 4.3 — Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *Le christ en croix*, huile sur toile, 100 X 73 cm, 1631, Eglise paroissiale le Mas d'Agenais.



Figure 4.4 — Nitsch, Hermann, *Ohne Titel* [Sans titre], cire sur bois, 53,5 X 40 cm, 1960, Collection Dr. Helmut Zambo, Düsseldorf.

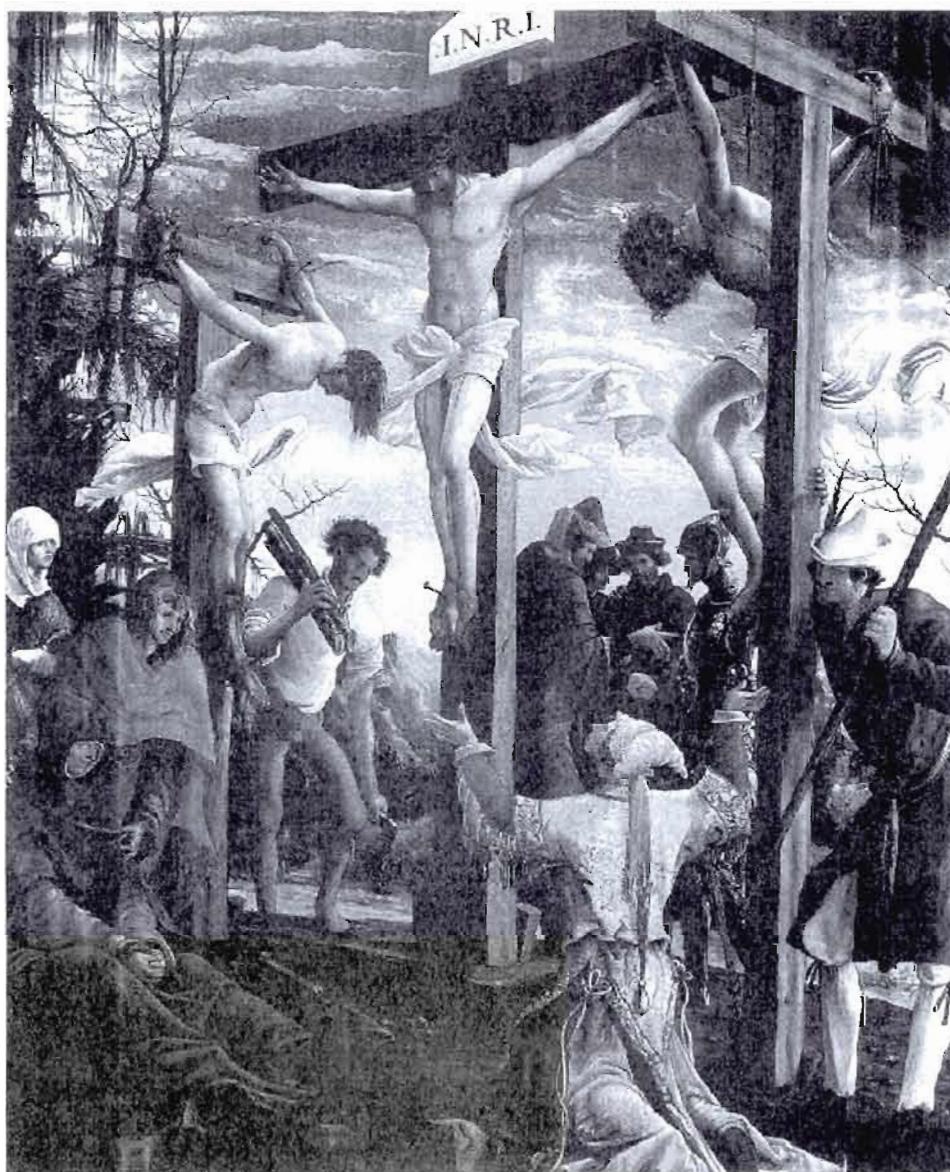


Figure 4.5 — Altdorfer, Albrecht, *Polyptique de St-Florian : la crucifixion*, Huile sur bois de sapin, 112,2 X 94,5 cm, 1518.

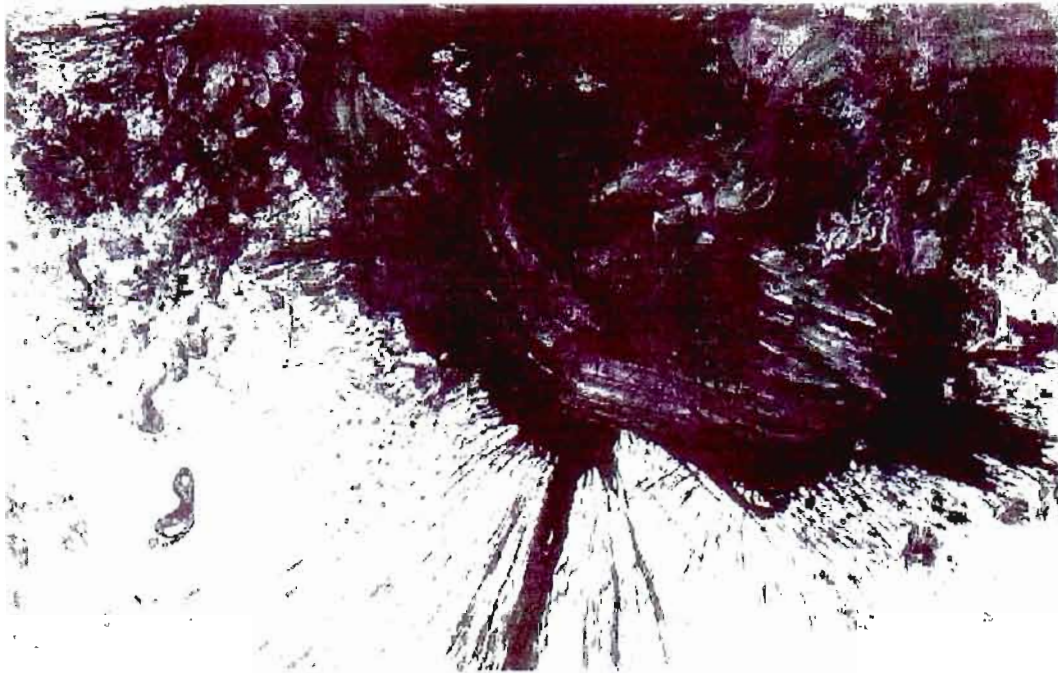


Figure 4.6 — Nitsch, Hermann, *Schüttbild* [Tableau déversé], peinture matte et craie délavée sur jute, 188,5 X 299 cm, 1962, Collection privée.



Figure 4.7 — Sacrifice humain. Mexique. Enluminure d'un manuscrit (Codex Vaticanus 3738, fol. 54 v – Bibliothèque Vaticane).



Figure 4.8 — Nitsch, Hermann, *8. Aktion* [Action n° 8], Jedlersdorf Straße, Appartement Hermann Nitsch, Vienne, 1965. Photographie Siegfried. Klein (Kasaq).

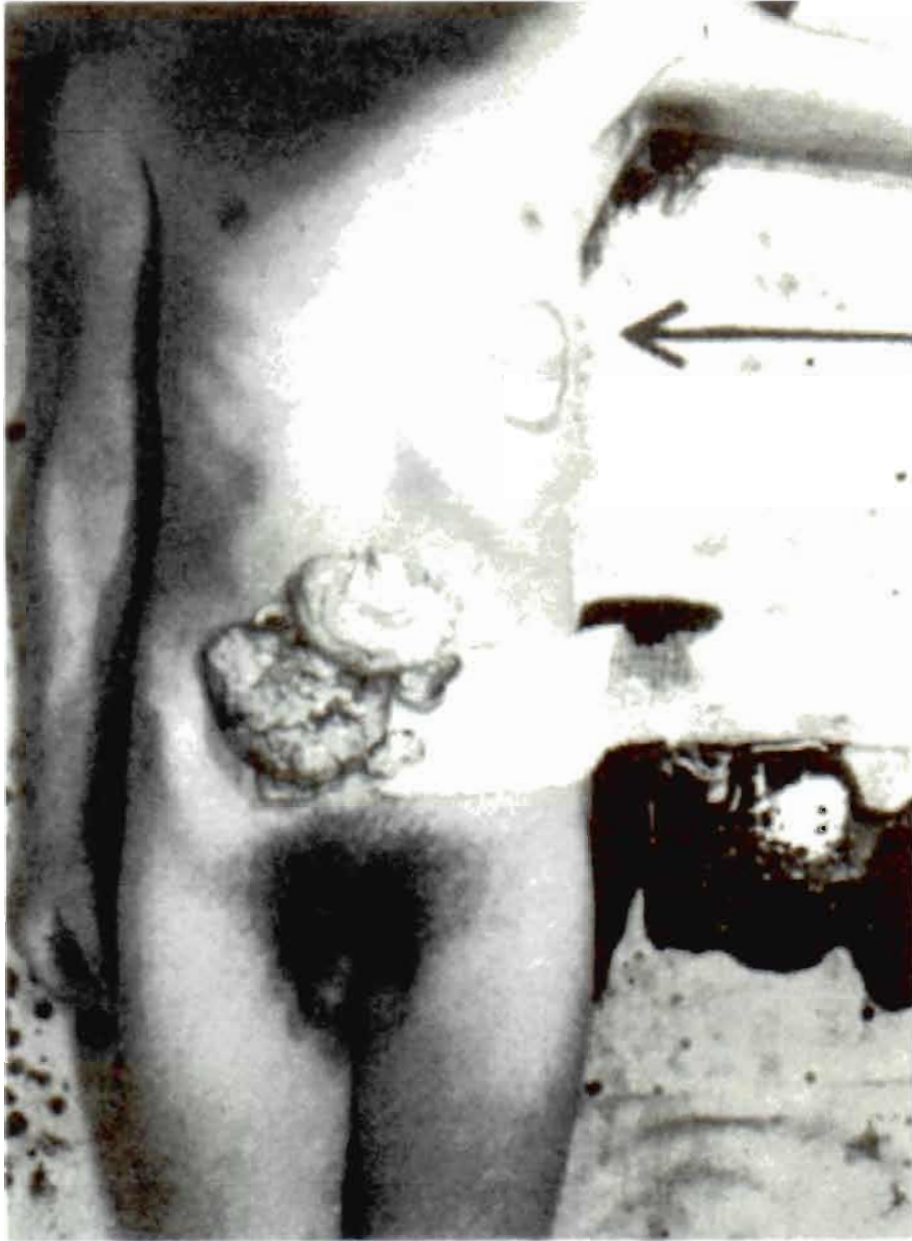


Figure 4.9 — Nitsch, Hermann, *12. Aktion* [Aktion n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.



Figure 4.10 — Nitsch, Hermann, *12. Aktion* [Aktion n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.



Figure 4.11 — Nitsch, Hermann, *12. Aktion* [Aktion n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.



Figure 4.12 — Nitsch, Hermann, *12. Aktion* [Aktion n° 12], Kaiserstraße, Appartement Heinz Cibulka, Vienne, 1965. Photographie Franziska Cibulka.

BIBLIOGRAPHIE

LES LIVRES

- Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 1992, 340 p.
- Adorno, Theodor W., *Théories esthétiques. Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art*, Introduction première, Nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 1989, 145 p.
- Artaud, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronnée*, coll. «L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1979, 96 p.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990, 126 p.
- Bataille, Georges, *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, coll. «Critique», Éditions de minuit, Paris, 1967, 231 p.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, coll. «Arguments», Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, 306 p.
- Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallilée, 1979, p. 47-94.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, coll. «NRF», Paris, Gallimard, 1976, 347 p.
- Baudrillard, Jean, «Les stratégies ironiques», in *Les Stratégies fatales*, coll. «Figures», Paris, Grasset, 1983, p. 101-159.
- Blistène, Bernard, Marja Bloem et Joanna Skipwith (commisaires), *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition, Expositions tenues du 29 avril au 12 juin 1988 au Stedelijk Museum d'Amsterdam et du 8 juillet au 18 septembre 1988 à la Whitechapel Art Gallery de Londres, Assendelft (Holl.), Drukkerij Equipage, 1988, 111 p.
- Brus, Günter, Hubert Klocker et al., *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus : Wien 1960-1965* [De l'Action Painting à l'actionnisme : Vienne 1960-1965], Museum Fredericianum, le Kunstmuseum Winterthur et la Scottish National Gallery of Modern Art, Klagenfurt (Autriche), Ritter, 1988, 357 p.
- Bryson, Norman, «Herméneutique de la perception», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 21, septembre 1987, p. 103-117.

- Celant, Germano (commissaire), *Piero Manzoni*, catalogue d'exposition, Exposition tenue du 28 février au 26 avril 1998, Serpentine Galery, Londres, 1998, 317 p.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, coll. «Science de l'homme», Paris, Payot, 1971, 262 p.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : la logique de la sensation*, vol. I, coll. «La vue le texte», Paris, La différence, 1996, 112 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve et cruauté*, coll. «NRF», Paris, Gallimard, 1999, 141 p.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, coll. «Vues», Paris, Macula, 1995, 399 p.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, 1971, 193 p.
- Dragon, Jean, *Limite et transgression chez Georges Bataille*, Mémoire de maîtrise en littérature, Montréal, Université du Québec à Montréal, Septembre 1993, 250 p.
- Dragon, Jean, «Chap. 2 De pictura anatomica : Bataille et la métamorphose picturale» in *Pour une poétique bataillienne : la pratique de la dépossession*, Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 121-176.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 56-108.
- Felman, Shoshana, *Le scandale du corps parlant : Dom Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, 218 p.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, France, Presses universitaires de France, 1981, 107 p.
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1980, 186 p.
- Gerson, Horst, Henri Veyrier et al., *Rembrandt et son œuvre*, Amsterdam, Meulenhof International, 1968, 526 p.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, coll. «Pluriel philosophie», Paris, Hachette littératures, 1990, 481 p.
- Gombrich, E.H., *L'art et son histoire, tome 2*, Éd. René Julliard, Paris, 1967, 380 p.

- Grenier, Catherine (commissaire), *Günter Brus limite de l'invisible*, catalogue d'exposition, Exposition du 12 oct. 1993 au 2 jan. 1994, Galeries contemporaines du Centre Georges Pompidou, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 1993, 295 p.
- Hofmann, Werner et Hans Hollein, *Arnulf Rainer Body language* [Arnulf Rainer langage corporel], catalogue d'exposition, The Austrian exhibition for the Biennale of Venice 1978, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1978, p. 12-16.
- Jones, Amelia, Andrew Stephenson et al., *Performing the Body, performing the Text*, Londres et New York, Routledge, 1999, 306 p.
- Klocker, Hubert, Konrad Oberhuber et al., *Der zertrümmerte Spiegel : Wiener aktionismus Wien 1960-1971* [Le miroir brisé: l'actionnisme viennois Vienne 1960-1971], Klagenfurt (Autriche), Ritter, 1989, 392 p.
- Kreissler, Félix, *La culture, une résistance subversive : essai sur la culture autrichienne*, coll. « Études autrichiennes », 1999, Mont Saint-Aignan, Université de Rouen, Centre de recherches autrichiennes, 245 p.
- Kreissler, Félix, *L'Autriche, brûlure de l'histoire: brève histoire de l'Autriche de 1800 à 2000*, coll. « Publications de l'Université de Rouen », Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, 149 p.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, coll. «Points», Paris, Éditions du Seuil, 1983, 247 p.
- Labelle-Rojoux, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Éditeurs Évidant, 1988, p. 173-184.
- La Bible de Jérusalem*, traduction de l'École biblique de Jérusalem, coll. «Pocket», 1^{ère} édition 1955, Paris, Édition du Cerf, 1998, 2117 p.
- Le Bot, Marc, *Images du corps*, Paris, Éd. Présence contemporaine, 1986, 152 p.
- Le Breton, David, *Anthropologie de la douleur*, coll. «Traversées», Paris, Métailié, 1995, 237 p.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadriga / Presses universitaires de France, 1990, 263 p.
- Lecaldano, Paolo (dir.), *Le Greco : les dernières années à Tolède*, coll. «Les sommets de l'art», Paris, Robert Laffont, 1972, 155 p.
- Maisonneuve, Jean, *Les rituels*, coll. « Que sais-je? », France, Presses universitaires de France, 1988, 125 p.
- Marranca, Bonnie et Gautam Dasgupta, *Conversation on Art and Performance* [Conversation sur l'art et la performance], Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, 503 p.

- Martel, Richard (dir.), *Art Action (1958-1998)*, Colloque art corporel, du 20 au 25 octobre 1998, Québec, Inter éditeur, 2001, 496 p.
- Mauss, Marcel, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, coll. «Le sens commun», Paris, Éditions de Minuit, 1968, 633 p.
- Meyer, Anthony JP, *Art océanien*, vol. 1, Paris, Librairie Gründ, 1995, 319 p.
- Meyer, Anthony JP, *Art océanien*, vol. 2, Paris, Librairie Gründ, 1995, p. 329-640.
- Mink, Janis, *Duchamp 1887-1968 : l'art contre l'art*, Köln, Éd. Taschen, 2000, 95 p.
- Mühl, Otto, *La scène des profondeurs*, coll. «Voix», Paris, Bookstorming, s.d., 198 p.
- Mühl, Otto, *Sortir du borbier*, France, Les presses du réel, 2001, 174 p.
- Onfray, Michel, *La sculpture de soi, la morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993, 286 p.
- Nitsch, Hermann, Lòrand Hegyi et al., *Hermann Nitsch : Das Orgien Mysterien Theater*, catalogue d'exposition, du 4 juillet au 19 août 1996, Vienne, Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1996, 99 p.
- Pacquement, Alfred, Hofmann Werner et al., *Arnulf Rainer Mort et sacrifice*, catalogue d'exposition, Exposition du 1^{er} février au 26 mars 1984, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou et Galeries Contemporaines, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 1984, p. 4-41.
- Rainer, Arnulf, *Arnulf Rainer Fingermalereien*, Bochum (All.), MBochum, 1984, p. 93-98.
- Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité, l'homme faillible*, coll. «Philosophie de l'esprit», Paris, Aubin, 1960, 164 p.
- Rowell, Margit, *La peinture, le geste l'action : l'existentialisme en peinture*, coll. «d'esthétique», Paris, Éd. Klincksieck, 1972, 162 p.
- Sabarsky, Serge, *Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, dessins et aquarelles*, Arles, Solin, 1986, p. 21-33.
- Schimmel, Paul, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* [Hors de l'action: entre la performance et l'objet, 1949-1979], Los Angeles, The Museum of Contemporary Arts, 1998, 407 p.
- Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, coll. «Sciences sociales», Paris, Éd. Nathan, 1988, p. 127.

- Sotriffer, Kristian, *Modern austrian Art, a concise History* [L'art autrichien moderne, une histoire concise], Londres, Thames and Hudson, 1965, 140 p.
- Ursprung, Philip, «Catholic Tastes, Hurting and healing the body in Viennese Actionism in the 1960's [Les goûts catholiques, blesser et guérir le corps dans l'actionnisme viennois dans les années soixantes]», in *Performing the Body, Performing the Text* [Performer le corps, performer le texte], Londres and New York, Routledge, 1999, p. 138-152.
- Vergine, Lea, *Il Corpo come Languaggio* [Le corps comme langage], Milan, Giampolo Pearo, 1974, n.p.
- Vergo, Peter, *Art in Vienna 1898-1918* [L'art à Vienne 1898-1918], Oxford, Phaidon, 1975, p. 18-26 ; 179-206.
- Wathée-Delmotte, Myriam, *La violence: représentations et ritualisations*, coll. «Structures et pouvoirs des imaginaires», Paris, L'harmattan, 2002, p. 17-27.
- Weibel, Peter, « L'actionnisme viennois 1960-1971 », *Art Press*, Hors série, n° 3, 1984, p. 45-47.
- Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian 1. The religious Paintings*, New York, Phaidon, 1969, 390 p.
- Wimer, Hermann, «Gespracht mit Hermann Nitsch [Entretien avec Hemann Nitsch]», *Wiener Aktionismus Sonderdruck*, 1981, p. 18-21.
- Wunenburger Jean-Jacques, *Le sacré*, coll. «Que sais-je ?», Paris, Presses universitaires de France, 1981, 127 p.

LES ARTICLES

- Amman, Jean-Christophe, «Le corps ambigu», *Chroniques de l'art vivant*, n° 41, juillet 1973, p. 6-7.
- Baillette, Frédéric, «À contre-corps», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 7-16.
- Bloch, Maurice, «The Past, the Present in the Present», *Man*, vol. 12, 1977, p. 278-292.
- Borgeaud, Bernard, «Body Art», *Chroniques de l'art vivant*, n° 22, juillet-août 1971, p. 20.
- Chéroux, Clément, Yan Circet et al., «Représenter l'horreur», *Art Press*, Hors série, Mai 2001, 113 p.
- Cugnon, Annabelle, «Posséder et détruire au peep-show de l'inconscient», *Beaux-Arts Magazine*, n° 193, juin 2000, p. 56-61.

- De Duve, Thierry, «La performance hic et nunc», *Performance, Texte(s) & documents : Actes du colloque Performance et multidisciplinarité : postmodernisme*, Montréal, Parachute, 1980, p. 18-27.
- Fleck, Robert, «L'actionnisme viennois», *Hors limites*, 1994, p. 196-219.
- Geay, Ian, «Montrez ce corps que je saurais voir, petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 39-46.
- Kunz, Martin, «The Development of Physical Action into a Psychic Intensity of the Picture [Le développement de l'action physique dans l'intensité psychique de l'image]», *Flash Art*, n° 98-99, été 1980, p. 12-17.
- Navarre, Yves, «2nd Wet Dream Film Festival [2^{ème} festival du film du rêve érotique]», *Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 30.
- N.A., «Vostell l'âge du décollage», *Chroniques de l'art vivant*, n° 16, décembre 1970-janvier 1971, p. 6-7.
- Roussel, Danièle, «La révolution viennoise l'actionnisme radical», *Inter*, n° 75, hiver 2000, p. 34-35.
- Roussel, Danièle, «L'objet de l'action, entretien avec Otto Mühl, entretien à Stein le 16 avril 1993», *Quasimodo*, n° 5, Printemps 1998, p. 47-51.
- Stiles, Kristine, «Performance and its Objects [La performance et son objet]», *Arts Magazine*, vol. 65, n° 3, novembre 1990, p. 35-47.
- Toepfer, Karl, «Nudity and Textuality in postmodern performance [La nudité et la textualité dans la performance postmoderne]», *Performing Arts Journal*, vol. 18, n° 3, septembre 1996, p. 76-91.

LES FILMS

- Kren, Kurt, *Leda mit dem Schwan, Materialaktion Otto Mühl* [Leda et le cygne, action matérielle d'Otto Mühl], Vienne, 1964, transfert sur DVD, 16 mm, couleur, muet, 2 :56 min.*
- Kren, Kurt, *Selbstverstümmelung, Aktion Günter Brus*, [Automutilation, Action de Günter Brus], Vienne, 1965, transfert sur DVD, 16mm, noir et blanc, muet, 5:29 min.*

Nitsch, Hermann, *12. 14. und 15. Aktion* [12, 14 et 15^e action], Vienne, 1965, transfert sur DVD, 8 mm, noir et blanc, muet, 20 min. Caméra Hermann Nitsch.

- * Les deux films de Kurt Kren sont disponibles sur *Kren, Kurt, Kurt Kren : Action Films*, Vienna, Arge Index, 2004, 1 dvd, 46 min., n&b et coul., muet. Ce DVD est à la disposition du comité à l'audio-vidéothèque DVD24740

LES ENTREVUES

Philipp Konzett (collectionneur), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 26 octobre 2005, 1 bande audio, 2 heures.

Eva Badura-Triska (curatrice de la collection des actionnistes viennois au MUMOK), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 17 octobre 2005, 2 bandes audio, 2 heures.

erc

Danièle Roussel (directrice des archives Otto Mühl à Paris), Archives Otto Mühl, Paris, 24 novembre 2005, 1 bande audio, 2 heures.