

L'Actionnisme !

Danièle Roussel

Le texte que vous lisez est écrit en 2007. Le livre qu'il introduit est une enquête sur l'Actionnisme viennois que je fis entre 1991 et 1995 à Vienne en Autriche.

Si l'Américain Henry Ford a eu l'idée criminelle d'appliquer le travail à la chaîne, un Autrichien allait, lui, se rendre mondialement célèbre en inventant « l'assassinat à la chaîne »! : Adolf Hitler, né à Linz , en Autriche, en 1889.

1960. La puanteur des cadavres cachés sous les tapis des salons autrichiens depuis la guerre rendait l'air viennois irrespirable et, plutôt que de tomber eux aussi dans cette transe nauséabonde, Otto Muehl, Hermann Nitsch puis Günter Brus et plus tard Rudolf Schwarzkogler vont faire naître la forme artistique la plus contestée d'après guerre, l'Actionnisme viennois. Un art qui fera sauter les tonneaux de poudre fascistes empilés sans vergogne ni honte dans l'Autriche de l'après-guerre.

1960 : ce n'est que 60 ans après le règne de François-Joseph et Sissi ; l'empire austro-hongrois comptait alors 50 millions de têtes et possédait encore la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la Croatie, la Serbie, etc. Les joutes de la culture se jouaient entre Paris et Vienne. L'Autriche devait sa culture en grande partie à son patchwork ethnique, culture à laquelle les Juifs prirent une part importante que ce soit dans le milieu littéraire, philosophique, musical ou pictural.

La liste des noms est impressionnante :

En philosophie : Rudolf Carnap, Viktor Kraft, Otto Neurath, Ludwig Wittgenstein...

En sciences humaines : Sigmund Freud, Willhem Reich, Rudolf Steiner, Konrad Lorenz...

En littérature : Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Rainer Maria Rilke, et Robert Musil, Franz Kafka, Otto Weininger, Masoch, Egon Friedl...

En musique : Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton von Webern, Richard Strauss...

En peinture : Alfred Kubin, Kokoschka, Klimt, Egon Schiele, Gerstl...

En architecture : Otto Wagner, Adolf Loos, Joseph Olbricht...

La liste serait trop longue, la ville de Vienne aimait les spectacles et les fêtes, les

grands industriels soutenaient un grand nombre d'artistes et d'intellectuels. Vienne était une des rares villes où la concurrence entre la grande bourgeoisie et la noblesse avait une influence positive sur la culture.

En 1918, comme le dira cyniquement Clemenceau, l'Autriche c'est « le reste » ! Cette mosaïque de nationalités va exploser, et cet empire devient un mouchoir de poche... De cinquante millions d'habitants au temps de l'empire, le pays n'en comptera plus que cinq.

La Première République autrichienne s'installait.

La vexation, les sentiments d'infériorité sont des blessures qui ne se refermeront jamais et joueront un rôle décisif dans le rêve de l'alliance austro-germanique, l'*Anschluss*, en 1938 .

Peter Turinni décrit cette alliance comme « le rêve de devenir un chien de race pure » !

En dépit de cette réduction territoriale et démographique, l'Autriche vécut comme si rien ne s'était passé. Le nombre de fonctionnaires, de hauts fonctionnaires « attachés » au clergé et à la noblesse ne changea pas, ce qui fit peser une chape de béton sur le pays. L'Autriche ne connut jamais de séparation entre l'Église et l'État.

1938, ce fut l'entrée d'Hitler à Vienne. L'antisémitisme y était très fort et latent, la jalousie envers les Juifs immense : ils étaient dominants, riches, cultivés, quelquefois perçus comme arrogants... Femmes, enfants, vieillards juifs furent obligés, sous les coups et les railleries, de nettoyer à genoux, à la brosse à ongles, les rues de Vienne pour l'entrée de leur futur assassin ! La suite est connue. L'Église catholique participera largement aux crimes, le cardinal Theodor Innitzer déclarera : « Ceux qui ont charge d'âmes et les fidèles se rangeront sans condition derrière le grand État allemand et le Führer, car la lutte historique contre l'illusion criminelle du bolchevisme et pour la sécurité de la vie allemande, pour le travail et le pain, pour la puissance et l'honneur du Reich et pour l'unité de la nation allemande est, sans conteste, accompagnée de la bénédiction de la Providence. » Une grande partie des églises autrichiennes furent immédiatement pavoisées de croix gammées.

Le cardinal recevra Hitler et donnera une messe à la cathédrale, et à ma connaissance l'Église ne s'en est toujours pas expliquée, ni excusée !

Le III^e Reich fera de l'art moderne « l'art dégénéré ». Des toiles de Picasso, Kokoschka et bien d'autres seront brûlées. Stefan Zweig fuit, Sigmund Freud

aussi, à la dernière minute. Toute l'élite artistique et intellectuelle de ce pays va être massacrée, torturée, chassée, gazée : le bilan de cette guerre sera non seulement 50 millions de morts, mais aussi un vide culturel terrible.

Les pires gardiens des camps de concentration ne seront pas allemands mais autrichiens...

1955 : le « contrat d'État » qui sera signé par les Alliés déclarera l'Autriche victime de la guerre ! Bravo messieurs ! Cette supercherie va coûter très cher, et ce jusqu'à aujourd'hui, empêchant le pays de se remettre en question et laissant le « virus » brun proliférer sournoisement.

1960 : ce n'est donc que cinq ans après ce fameux « contrat d'État » que la puanteur immonde des mensonges et de leurs morts fait instinctivement surgir l'Actionnisme viennois. Et ces artistes, tels des rottweilers de l'art, vont dépecer, lacérer, faire exploser, autopsier cette image du monde capable de tels crimes au nom de l'humanité, de la religion et de l'esthétique ! Après 2000 ans d'une culture prise dans la tenaille Église-État... l'humain produit par ce système s'avère être un inhumain.

Instinctivement les actionnistes vont se confronter à tous les tabous, à toutes les morales qui rendent l'homme aveugle à ses propres besoins existentiels, et chaque actionniste, selon son passé, son caractère, avec ou sans humour, va déchirer le voile du mensonge, l'ouvrir aux aveugles de la vie, aux « zhéros » du beau ! Ils cherchent le sale et le moche... Ils partent dans une aventure fabuleuse, une descente dans leurs propres enfers et paradis ; tout ce que l'être humain ne veut ni voir, ni sentir, ni entendre, va être transformé artistiquement en claques magistrales administrées aux cerveaux bruns. Les cerveaux bruns, soit-disant propres et beaux, vont être lavés avec de la merde, de la pisserie, du sang, du sperme ! Ils n'utiliseront pas la parole, devenue depuis Hitler « enfer », mais des cris, des respirations, des bruits, des musiques. Ils donneront une forme artistique exigeante à leur traque ; tous les tabous y seront représentés, et cette explosion créative mettra le feu aux poudres fascistes. Les institutions autrichiennes, la police et la justice entre autres, comprirent très vite le danger de cet art qui dégrasait et libérait une matière prudemment congelée et pétrifiée par les sales, grossières et vulgaires empreintes socio-judéo-chrétiennes ! Alors, on s'étonnera, ou on ne s'étonnera pas, de savoir que les œuvres de ces artistes ont été gardées dans les caves des musées internationaux si longtemps, ni qu'aucune rétrostective n'ait encore eu lieu en France. Nous remercions ici Régis Michel du

musée du Louvre pour ses expositions *Posséder et détruire* en 2000 et *La Peinture comme crime* en 2001 ; Jean de Loisy au Centre Pompidou avec *Hors limites* en 1994, et Philippe Vergne à Marseille pour *L'Art au corps* en 1996.

Les actionnistes découvrent le monde du sensitif, du sexuel, de l'art lié à la vie. Otto Muehl sera plusieurs fois incarcéré ; aujourd'hui encore, il fait l'objet de discriminations : vous pourrez le constater dans les interviews où j'ai volontairement laissés des commentaires très subjectifs touchant particulièrement sa personne. Tous seront condamnés à des amendes, devront se plier à des chicaneries administratives, des procès. Tous connaîtront « cet honneur d'être un danger » (Théophile Gautier)

Mais qui sont-ils ?

Otto Muehl, né en 1925 à Grodnau, Autriche.

Son père meurt à la guerre, ainsi que son jeune frère.¹

Il est le Dionysos du groupe, dont il amènera tous les membres à faire des actions.

Dès 1962, Hermann Nitsch, qui avait déjà mis par écrit dans les années 50, son idée de « théâtre des mystères orgiaques » réalisera sa première action. Et même si le religieux n'est pas l'affaire de Muehl, c'est lui qui poussera Nitsch à réaliser ce qu'il avait écrit².

Puis en 1964, Günter Brus (qui, par sa peinture informelle, avait fort impressionné Muehl rencontré à un vernissage en 1960) sort de son service militaire en pleine crise existentielle grave. Saisi par l'énergie de Muehl, il se joint aux actions et réalise *Anna*. « Le petit » Rudolf Schwarzkogler n'avait que 24 ans quand Nitsch le présenta à Muehl qui le fera participer à une action, *Luftballon Konzert* en 1964. À la suite de quoi, il réalisera son action *La mariée*.

1961, Otto Muehl visite l'atelier de Günter Brus où la peinture épaisse voltigeait sur les murs, les tables et les chaises, où, encore, Brus les mains liées par une corde se précipitait sur les parois du mur recouvertes de papier kraft, sans coups de pinces, frappant la peinture avec une violence gestuelle et émotionnelle, ce qui pour Muehl était encore inédit, lui qui peignait gentiment « cubiste » !

La peinture informelle, l'énergie pure, le chaos, prennent forme sous ses yeux. Fasciné, Muehl, de 13 ans l'aîné de Günter Brus, rentre dans son atelier, brise

dans une colère créative la toile d'un tableau en cours, son cadre et sa ficelle. Il rentre ainsi dans la troisième dimension ; la destruction du tableau était réalisée, c'était le big-bang de Muehl... Mais c'était aussi un big-bang qui passa inaperçu pour l'art et la philosophie. La destruction rend libre.

L'énergie de son big-bang artistique le conduit à envisager la destruction à la fois comme thème et méthode. « Aucun thème ne peut être soumis à la censure³. » En combinant cette fois des matériaux inertes comme fil de fer, roue, pneu, ciment, chaux, etc., il crée les « sculptures de bric-à-brac », qui seront presque toutes détruites ou brûlées dans son atelier par des employés municipaux de Vienne, lors d'une arrestation de l'artiste en 1968. La lecture de Nietzsche, de Freud et de Reich lui donne le courage d'ajouter le corps, devenant thème et support d'un collage fait de sang et de pisse, de merde et de plumes, de farine et de fruits, de boue et de légumes, de clous et de boyaux, d'animaux et de vélos. Il travaille avec un modèle, puis avec plusieurs, symboles de la surface sociale, sans « a priori » moraux. Instinctivement, l'extase de la brutalité créative lui « offre » une orgie de matières et celles-ci deviennent l'œuvre.

L'art est à égalité avec les rêves. L'être humain entre comme « objet » dans l'action et dévoile ses origines : la matière !

Le passage de l'objet (Marcel Duchamp) à la matière sera réalisé par Muehl.

Le collage est dynamite.

Matières inertes⁴, matières vivantes⁵, matières vivantes et pensantes⁶ s'intègrent en un incessant processus d'une évolution créatrice qui passe de la construction d'un ordre à son propre désordre, de la construction à la destruction-construction. L'objet et le sujet deviennent « un » dans leur « singularité », la matière vivante et pensante (l'être humain) se connecte à ses différences internes et externes, sans échelle de valeur. Avec humour Muehl extirpe le moche des tripes et c'est l'explosion des chimères schizoïdes momifiées et sanglantes qui ont construit les digues contre les flux de la vie, qui ont morcellé pensée, corps, sexualité, sentiments, instincts, enlevant toutes chances à l'être humain de se « cabler », de devenir « un ». Un humain ? C'est peut-être ce que veut dire Deleuze : « multiplicité = un ».

Les castrateurs religieux, politiques et philosophiques sévissant depuis 2000 ans d'endoctrinement fascisant, se révèlent être à travers les actions avec matériaux, coupables de crime contre l'humanité.

Le divorce entre la pensée et le corps défonctionnalise ce miracle de l'évolution dû au hasard chimique et biologique de la matière : l'être humain.

Cette défonctionnalisation programme la « matière humaine » pour le travail et l'économie, imprimant ainsi des empreintes d'esclaves payés ; empreintes qui façonnent aussi bien les visages, les mouvements, les pensées, les sentiments, les amours et les haines...

Par les actions avec matériaux, la subversion de la « matière » avait commencé ; la défonctionnalisation était en marche pour recréer un processus énergétique des fonctions sexuelles, intellectuelles, émotionnelles, sociales, écologiques. La nécessité de recherche sur un terrain concret s'impose à Muehl comme une évidence ; il crée alors son utopie sociale qui perdure aujourd'hui au Portugal avec sept familles d'artistes⁷.

Hermann Nitsch, né en 1938 à Vienne

Son père meurt à la guerre

Hermann Nitsch écrit dès 1959 une nouvelle forme de théâtre où tout est réalité. La scène se joue dans un vrai village ou dans le parc de son château – au début dans la cave d'Otto Muehl (Perinetkeller) : les animaux sont vivants, sont réellement abattus et non hypocritement massacrés derrière les portes fermées des abattoirs, à l'abri des regards et des réflexions. Ils y sont mis en croix, le sang n'est pas du sang de théâtre, les cervelles ne sont pas en plastique, les couleurs ne servent pas à colorer mais à éveiller le vital, les villageois sont des habitants du village ! Les spectateurs sont acteurs et improvisateurs. S'y ajoutent la musique, la charcuterie, les chœurs, les fleurs, les croix, l'encens, le tout noyé dans le vin de Prinzendorf. Odeurs et parfums s'évaporent de cette fête de la vie, de la mort et de la résurrection !!!

Tous les sens sont fouettés, et l'abattage de l'animal, la mise en scène de ses organes, la peinture au sang, deviennent un « réel-rituel » dramatique, dans le sens des tragédies grecques. Le crucifié est remplacé par l'animal, puisqu'il s'agit d'un vrai « meurtre », symbole du meurtre du père, du meurtre du Christ. L'excès sadomasochiste est expérimenté dans un « théâtre de la cruauté » autrichien. La crucifixion y est honorée et blasphémée ; le religieux est profond malgré le III^e Reich ou à cause du III^e Reich ; Nitsch recherche la mystique dans le langage des sens. La parole est absente comme chez tous les actionnistes. L'effet de catharsis vient du choc du croisement des symboles mythiques et modernes... Nitsch devient à la fois grand prêtre, boucher, acteur, actionniste, compositeur (il écrit lui-même la musique de ses actions), peintre, régisseur et producteur, il ambitionne « l'œuvre d'art totale » (*Das gesamt Kunstwerk...*)

Dans ses immenses toiles, rouges de sang, dégoulinent les plaies du monde qui se cherche et s'entretue ; c'est la vision d'un monde dont l'agressivité ne tarit pas. Nitsch hurle et pense trouver ses réponses dans le mystique. L'origine de la vie et sa fin semblent l'obséder, il veut nous « mettre la mort sous le nez », nous la faire renifler, mais aussi les valeurs de la vie.

La sexualité, elle, est canalisée dans une sublimation tout à fait catholique.

Si, dans les années 60, Nitsch donne l'impression de poursuivre un combat entre l'Église et la religion, on peut dire aujourd'hui qu'il est resté fidèle aux rituels religieux.

Günter Brus, né en 1938 à Ardning, Autriche

Père détesté et absent.

La peinture informelle, gestuelle, abstraite, fait gicler le désespoir et la haine sur les murs. « Mes tableaux sont des cris réprimés, des crachements... »

Mais le service militaire l'appelle. Il dit à ce propos : « Cet atelier d'ivrognes mis à ma disposition pour forger mon désespoir⁸ », ce désespoir qui après sa rencontre avec Muehl se manifeste dans l'action *Ana*. L'art est pour lui aussi une catharsis : « Je suis, donc je me fais. »

L'expressivité de ses agressions et autoagressions choque, il est peintre, ne peint plus sur toile ou sur papier, il ordonne dans les lignes de Van Gogh, Schiele, Kubin, Kokoschka, les contours et les volumes de son propre corps. Son corps est toile, événement, œuvre. Il agit seul ; les seuls modèles qu'il aura seront sa femme Annie qui participe aussi à des actions de Schwarzkogler (comme *La mariée*) et de Muehl. Sa fille est le modèle dans l'action avec bébé.

En 1965, il se promène dans Vienne en costume, peint en blanc de la tête aux pieds, avec une ligne noire qui le sépare en deux (Schwarzkogler tient la caméra). « Le clivage du moi⁹ » est une autre façon d'attaquer la philosophie schizo de la séparation entre action et pensée. La police l'arrête aussitôt. En 1968, il participe à l'action *Kunst und Revolution* à l'université de Vienne, il pisse et chie sur le drapeau autrichien, il sera condamné à 6 mois de prison. Aujourd'hui, pour moi, la question reste actuelle : quel drapeau pourrait-on toucher sans se souiller les mains de sang et de merde ?

Günter Brus va fuir l'Autriche lors d'une permission, grâce à Dieter Roth, Gerard Rühm, Oswald Wiener qui s'étaient déjà exilés à Berlin. « L'art com-

mence là où la police s’y intéresse¹⁰ ». Il va au bout de son désespoir et de la représentation des agressions si bien enfouies. « Mes entrées en scène visaient la sauvagerie du moi, purifié des toxines de la civilisation. » Ses dessins, extrêmes du point de vue du thème aussi bien que de la forme, attaquent l’Église et l’État, il participe à la création de plusieurs revues avec les autres actionnistes : *Schasstrommel* (tambour pétant), *Fièvre*, etc., et l’on ne peut que regretter que ces revues ne soient pas encore traduites. Elles sont un décapant pour les esprits embrumés. C’est la valse de la révolte ! Il est réfractaire au moule autoritaire de l’État, comme aux superstructures religieuses, jusqu’en 1970. Nietzsche constatait déjà : « Le bas-ventre est une des raisons pour lesquelles l’homme ne peut pas si facilement se prendre pour un dieu » et Brus : « L’anus est la racine de toutes les religions. » Il déféquera sur une symphonie de Beethoven, réalisera plusieurs actions avec des excréments comme éléments picturaux. Il est un dessinateur génial, un poète.

Rudolf Schwarzkogler, né en 1940 à Vienne. Décès par suicide en 1969.

Son père se suicide à Stalingrad après avoir perdu ses deux jambes.

L’arrivée de ce jeune homme, très timide et réservé, surprit le « groupe ». C’était un grand amateur de musique, spécialement de Schubert dont le mélange maladie-beauté (Schubert avait la syphilis) le fascinait. Il n’y a de lui que peu d’œuvres picturales, peu de photos d’action. Chez un artiste, la quantité ne fait pas la qualité.

Blaukogler devait devenir son surnom, car il était celui qui fut le plus influencé par Yves Klein, auquel il s’identifie par sa mystique de la nature. Textes, dessins, puis actions, en général sans public ni « saleté », lui font mettre en scène sa tragique *Weltauffassung*. Il est son propre modèle, hormis dans l’action *La mariée* où Annie Brus est la mariée. Son esthétique stylisée jusqu’au sadisme quotidien, est mise en scène, en ordre. « Il change la peinture en photographie¹¹ ». Il utilisera des poissons, des ciseaux, des lames de rasoirs, son corps, son pénis, des pigments de couleurs, des boules de compresses de gaze, qu’évoque joliment Régis Michel dans l’exposition *La peinture comme crime*¹². Les actions sont réalisées très souvent sur une table – l’autel de la nature morte – avec des matières vivantes et inertes, qui seront méticuleusement arrangées sur un arrière-plan blanc – drap blanc (linceul), table blanche. La représentation de la castration, catapultée devant l’appareil photo, se fait dans un « décor » où rien n’est laissé au hasard, ce qui aboutit à une perfection de la castration, où la tête du brochet remplace le pénis, où la présence des ciseaux et lames laisse sourdre la peur, toujours présente, de la

coupure, de la douleur. C’est cet univers qui le poussera à la défenestration à 29 ans. Il surnommait Otto Muehl le *Dreckigen Muehl*, sera très lié à Nitsch et à sa première femme, psychologue, qui sera modèle dans ses actions. Son homosexualité dans une Vienne brune fut certainement très difficile à vivre. On retiendra ces mots : « la peinture comme crime », titre de son manifeste jamais publié : *Manifeste panorama II*.

1. On se reportera à l’autobiographie de Muehl, *Sortir du bourbier*, les presses du réel, Dijon, 2001.
2. « Muehl hat gesagt, du schreibts immer davon dann muss man doch machen... » : *Hermann Nitsch, eine biographische Skizze*, Verlag Kunsthalle Krems, 1993.
3. Otto Muehl, *Lettres de prison*, les presses du réel, Dijon, 2004.
4. Par exemple du fer.
5. Par exemple des œufs.
6. L’être humain.
7. Voir la préface in Otto Muehl, *Lettres à érika*, les presses du réel, Dijon, 2004
8. *Günther Brus*, catalogue centre Pompidou, Paris, 1993.
9. Régis Michel, catalogue *La peinture comme crime*, musée du Louvre, Paris, 2001, p 290)
10. Otto Muehl, *Lettres à érika*, les presses du réel, Dijon, 2004, page 465, passage sur l’action à l’université.
11. Régis Michel, *Posséder et détruire*, p. 250, réunion des Musées nationaux, Paris, 2000.
12. Régis Michel, *La peinture comme crime*, musée du Louvre, Paris, 2001.



Günter Brus

né le 27 septembre 1938

Actionniste, dessinateur, écrivain

Anna Brus

née le 5 juillet 1943

Monsieur Brus, vous avez été l'un des acteurs majeurs du scandale qui a éclaté en 1968 à l'université de Vienne sous le mot d'ordre « Art et Révolution ».

GB : Je pense que les événements liés à ce scandale devraient depuis longtemps faire l'objet d'une investigation scientifique. Pour les spécialistes, ce serait un cas d'école dans l'étude de la manipulation de l'opinion publique par les médias. Mais nous n'avons plus de Karl Kraus aujourd'hui.

Êtes-vous d'accord avec l'opinion selon laquelle, à Vienne, ce sont surtout les artistes, et non les politiques, qui ont fait vivre l'année 1968, une année de contestation au niveau international ?

GB : Les étudiants engagés considéraient le mouvement de 1968, ici comme ailleurs, comme purement politique. « Art et Révolution » a toutefois été la manifestation la plus visible de la contestation dirigée contre les structures autoritaires figées de la politique et de l'art. C'est sans doute de là que vient cette opinion.

Voyez-vous l'Actionnisme viennois comme une sorte de fracture dans l'histoire de l'art de l'Autriche ?

GB : Nous avons comme points de départ l'expressionnisme abstrait au niveau international et le Nouveau Réalisme. Puis nous nous sommes évidemment intéressés au happening et à Fluxus. Mais en même temps les actions ont aussi leurs racines dans la tradition artistique autrichienne.

Peut-être cela remonte-t-il jusqu'au baroque.

GB : On pourrait dire par exemple que la proximité de Nitsch avec le jeu liturgique de la consécration ou les « rituels alimentaires » de Muehl remontent au baroque. Mes actions en solo peuvent par moments se rattacher à Gerstl et à Schiele. La tendance de Vienne à tout faire passer par la psychologie et son scepticisme à l'égard du langage ont également été exprimés par l'Actionnisme.

Est-ce que l'Actionnisme n'a pas pris fin en 1968 pour vous qui avez dû fuir ?

GB : Non, mes prestations publiques les plus abouties se sont déroulées en 1969 et en 1970 à Berlin et à Munich. Après la *Zerreißprobe* (essai de rupture), j'avais décidé de mettre un terme à ma série d'actions. Il est possible que le climat culturel de Berlin, différent, ait accéléré cette décision. Mais ce qui a été déterminant, c'est le fait que ma démarche devenait trop dangereuse. Je n'ai pas voulu déformer mon corps pour en faire une sculpture artistique. L'Actionnisme de l'extrême dépasse les limites des expressions généralement admises. On pourrait le définir comme une « égomanie pathologique ».

C'est la seule fois avec l'Actionnisme que, en fait, il ne s'est pas agi d'« œuvres » que l'on puisse acquérir commercialement.

GB : Ce n'est pas tout à fait juste. Il faut faire la différence entre actions publiques et « actions-photos ». Beaucoup des actions ont été composées pour être photographiées ou filmées et ce, à la fois par nécessité mais aussi parce que, en même temps, elles étaient entièrement voulues telles. C'est en cela que l'Actionnisme viennois se distingue du mouvement Fluxus qui travaillait plutôt avec des objets. Si à l'époque nous avions trouvé preneur, nous aurions volontiers dupliqué et vendu nos séries de photos ou nos films tournés avec des caméras d'amateur – avant tout pour la bonne raison que cela nous aurait permis de financer de nouvelles actions ou de nous rapprocher d'une exécution idéale. Les théoriciens de l'art accordent une place trop prépondérante au caractère spontané de nos actions. Celui-ci n'a jamais existé en tant que tel chez Schwarzkogler. Nitsch travaillait constamment d'après des directives strictes qui ressemblaient à des partitions et c'était aussi le cas chez Muehl et moi-même, sous une forme un peu plus relâchée. De la même façon, les théoriciens de l'art mettent beaucoup trop l'accent sur le caractère contestataire de nos œuvres, pour rabaisser l'Actionnisme viennois à un genre d'« art régional » (*Heimatkunst*).

Et comment définiriez-vous ce qui vous différencie de Muehl ?

GB : Notre relation a été marquée, au début, par des circonstances très particulières. Tout d'abord, étant un artiste bien plus jeune que lui, j'ai été à l'origine du fait qu'il s'est détourné d'un cubisme alors dépassé ; ensuite, c'est lui qui m'a aidé à me remettre des effets désastreux de mon service militaire. Il est clair que nos conceptions divergeaient essentiellement sur un point : lui, il mettait ses actions en scène avec d'autres gens, à la façon d'un metteur en scène, tandis que moi, je mettais presque exclusivement en jeu mon propre corps. Et puis, contrairement à lui, mon

souci était d'utiliser de moins en moins de matériaux. Mais je dois aussi souligner que Muehl et moi, nous nous sommes produits ensemble dans plusieurs œuvres collectives importantes. Plus tard, autour de 1975, après une scène extrêmement militante de ses « communards » dans notre appartement de Berlin, j'ai décidé de rompre définitivement avec lui. Quelques années après, j'ai assoupli cette décision.

Comment en êtes-vous venu aux actions, vous étiez peintre, n'est-ce pas, comment cela s'est-il passé ?

GB : Je suis parti de l'expressionnisme abstrait et j'en suis venu à peindre et à blesser mon propre corps, à faire de l'analyse corporelle. Ce qui a joué un grand rôle pour moi, c'est l'art informel américain, mais aussi Beckett et le Living Theatre. À l'époque, mon départ au service militaire a représenté un problème particulier dans mon évolution artistique.

Êtes-vous d'accord pour que je vous qualifie d'actionnistes, vous, Nitsch et Muehl ? J'ai entendu dire que Schwarzkogler ne faisait pas complètement partie de votre trio, ou qu'il était peut-être davantage un élève.

GB : Schwarzkogler, comme on sait, ne faisait jamais d'actions en dehors d'un cercle étroit d'amis. Il est exact qu'il a repris quelques éléments de Nitsch et de moi ; toutefois, le qualifier d'« élève » n'est pas juste. Par ailleurs, il ne faudrait pas commettre l'erreur de faire exclusivement découler le concept d'« action » du mouvement lui-même. Schwarzkogler a sa place dans le concept d'« Actionnisme viennois » tel que l'a forgé Peter Weibel, ne serait-ce que parce que le caractère de ses travaux était largement plus proche du nôtre que des modes d'expression d'autres artistes dans la Vienne de l'époque.

J'ai entendu dire que Leopold Hawelka est encore ici, j'aimerais le rencontrer.

GB : Il n'aura pas grand-chose à dire sur l'Actionnisme. Ce n'est pas au Café Hawelka que nous discutons nos projets. La plupart des discussions se déroulaient dans l'appartement de Muehl, chez Nitsch à Jedlersdorf ou à l'auberge Zum Grenadier près de la Sécession.

L'ambiance était bonne, stimulante ?

GB : Il y avait de temps à autre des divergences d'opinion, des disputes qui venaient de peurs de la concurrence, et les relations de sympathie étaient assez versatiles. Néanmoins, globalement, l'ambiance était positive, du fait de convictions similaires, mais aussi de la forte pression qu'exerçaient sur nous nos nombreux

adversaires, tant au niveau de l'art que de la société. Quant à la presse, ou bien elle ne tenait pas compte de nos démarches, ou bien elle en parlait dans ses pages locales, entre « Des perruches se sont échappées » et « Crime sadique dans une laverie ». La radio et la télévision nous fermaient carrément leurs portes.

J'ai lu des choses sur votre procès et aussi sur ce que vous avez répondu et dit sur votre art. C'est vraiment savoureux.

GB : Je n'en ai guère de souvenirs et je n'ai jamais eu le procès-verbal sous les yeux. Je sais seulement que, plus tard, on m'a reproché d'avoir utilisé l'art dans mon argumentation.

J'ai une copie du procès.

GB : Il faut dire que ça n'était pas vraiment facile pour moi. Comme j'avais enfreint la loi, j'étais le principal accusé et je n'avais qu'un avocat commis d'office, car ma femme avait en vain cherché quelqu'un qui aurait été prêt à assumer ma défense. Un jour, elle avait réussi à en trouver un, mais il exigeait une avance. Comme ma femme ne pouvait réunir une telle somme, on a organisé une collecte dans les lieux de spectacles de Vienne. Mais le montant en a été bu la nuit même par ses dynamiques organisateurs. En détention préventive, j'ai reçu plusieurs lettres de menace de mort et j'ai eu vent d'une pétition qui visait à nous retirer la garde de notre fille. Deux journalistes encore très connus aujourd'hui portent la plus grande responsabilité de cette traque sans précédent.

Pensez-vous avoir été influencé par Duchamp ?

GB : À l'époque, je ne me suis intéressé que rarement à Duchamp. Même si j'avais tendance à remettre l'art en question, il restait encore beaucoup de pistes à exploiter, grâce aux moyens qu'offrait l'Actionnisme, dans ce que l'art mondial rouillé avait abandonné. Je me situais tout à fait, ce faisant, dans le cadre de cette position artistique propre à l'Autriche, qui a conservé une certaine distance par rapport à ce que l'on appelle l'art mondial. Si l'on veut, les actionnistes viennois étaient à son égard tout aussi « conservateurs » que le furent de leur temps Klimt, Kokoschka, Schiele, Gerstl et Kubin à l'égard du cubisme, du futurisme ou de l'abstraction version occidentale.

Votre Actionnisme était-il une forme d'autothérapie ?

GB : Chaque fois qu'on surmonte des inhibitions qui viennent de l'éducation qu'on a reçue, c'est déjà de l'autothérapie.

L'atmosphère dans la Vienne de l'après-guerre n'était pas vraiment le fait d'esprits éclairés, n'est-ce pas ?

GB : Nulle part en Europe, les conditions nécessaires à un renouvellement de l'art n'étaient pires... à part dans l'Espagne de Franco ou dans le bloc de l'Est. Il semblait quasiment impossible de procéder au moindre changement sans choquer ou même provoquer un scandale. Cela tient en partie au catholicisme et à son hypocrisie, et à la politique des années cinquante et soixante qui en était proche. C'était l'époque où il fallait rallonger les robes sur les affiches de Palmers² en collant des rajouts par-dessus.

À l'époque de l'Actionnisme, vouliez-vous contribuer par le biais de vos actions à susciter des changements dans la société ?

GB : Ce n'était pas mon souhait primordial.

Il s'agissait beaucoup de tabous sexuels...

GB : Au début, ce sont Muehl et Nitsch qui les ont abordés avec le plus de vigueur. Moi, j'avais une tendance aux réductions, à la forme embryonnaire. En 1967, dans un film et, en 1968, devant le public, j'ai été le premier dans le monde de l'art à enfreindre le tabou de l'« excrétion ».

Concevez-vous vous aussi une ligne Freud-Reich-Actionnisme ?

GB : Les déroulements linéaires, ça n'existe pas, ni dans l'art, ni dans l'histoire. Une telle façon de penser conduit souvent à des conclusions qui ont une tendance aux simplifications grossières et s'avèrent fréquemment plus nuisibles qu'utiles.

Vous êtes-vous intéressé à l'aspect théorique de votre art ?

GB : J'ai énormément planché sur la théorie, principalement d'ailleurs sous forme de discussions avec des amis aussi bien que des ennemis.

Est-ce que vous feriez encore des actions aujourd'hui, par exemple dans des galeries ou des théâtres, ou tout cela est-il terminé pour vous ?

GB : J'ai fait des performances pour un jeu de société assez ennuyeux. L'Actionnisme a eu une durée de vie assez brève, mais cette particularité n'enlève rien à sa qualité ni au fait qu'il a été nécessaire.

J'aimerais parler avec votre femme, car elle a participé à des actions.

GB : Elle a pris part activement à plusieurs actions de moi et de Muehl, et à la première action de Schwarzkogler, *Hochzeit* (mariage). Et elle a assez souvent été un soutien énergique pour Nitsch.

Je viens de trouver une lettre dans les archives, que vous avait écrite une femme après l'« action de l'université »³. Elle dit que vous pouvez aller la voir quand vous voulez.

AB : Oui, ce fut une incroyable surprise à cette époque où tout se passait de façon si négative. Pour moi, ç'a été une toute petite lueur d'espoir. À l'époque, j'étais seule dans mon appartement avec ma fille que j'ai confiée à ma mère par la suite, parce que cela devenait tout simplement insupportable et même dangereux. Günter était pour ainsi dire protégé par la prison. Presque tous les jours, je devais faire face à des harcèlements sexuels au téléphone et à des lettres anonymes. J'ai accepté l'invitation de cette femme. Jeune fille, elle avait été modèle pour Kokoschka. J'ai aussi reçu plusieurs fois la visite d'un ancien communiste qui avait été dans la résistance à l'époque nazie. Ces entretiens étaient très importants pour moi.

Cherchez-vous à représenter une vision du monde par votre art ? Hermann Nitsch m'a dit qu'il avait à ce sujet des idées précises... Les vôtres vont-elles dans ce sens ?

GB : Muehl et Nitsch ont tendance à créer des modèles et ont de strictes revendications de vérité, auxquelles s'ajoute une certaine ferveur missionnaire. Celle-ci disparaît chez Schwarzkogler. Mais sa « théorie thérapeutique » a beaucoup à voir avec des prescriptions et des commandements. Une sorte de lyrisme dissimule les règlements. Moi, je n'ai pas de vision du monde. Le monde a une vision de moi, et j'y réagis, avec un mélange d'enthousiasme et de scepticisme.

J'ai remarqué dans les biographies de Nitsch et de Muehl qu'ils ont tous deux perdu leur père prématurément et je me demande si c'est le cas pour vous aussi.

GB : Non.

AB : À cet égard, cela vaudrait la peine de mentionner que Muehl, Nitsch et Schwarzkogler n'ont donné qu'extrêmement rarement des informations sur ce qu'ils savaient de leur père. J'ai très bien connu celui de Günter, un homme intéressant, mais difficile. Cette question a probablement beaucoup à voir en particulier avec l'évolution d'Otto Muehl... son histoire avec la fille mineure, la pression dictatoriale qu'il a exercée sur les gens, et pas seulement dans les dernières années de sa communauté. Ils n'avaient plus le droit de dire ce qu'ils pensaient, de faire

ce qu'ils voulaient, ils devaient se soumettre à des programmes sexuels et seules des femmes sélectionnées avaient le droit d'avoir des enfants. Malheureusement, je n'ai appris cela que bien trop tard, car, comme je le sais aujourd'hui, il était interdit à beaucoup de femmes de parler avec moi. Il me faut par ailleurs mentionner une lettre ouverte que j'ai envoyée à une femme de l'équipe dirigeante. Dans cette lettre, j'invitais les femmes du « Conseil des douze » à se déclarer coresponsables pour décharger Otto. Si elles s'étaient montrées solidaires envers lui en s'accusant elles-mêmes, il n'aurait pas porté seul l'entière responsabilité des faits. Enfin, je dois dire que, longtemps, j'ai espéré que sa communauté évoluerait de façon positive. Je plaçais surtout beaucoup d'espoir dans une éducation des enfants qui soit ouverte, progressiste. Ma déception en est d'autant plus grande aujourd'hui.

Quand avez-vous été arrêté après l'« action de l'université » ?

GB : L'action s'est déroulée devant quelque 400 personnes et n'a donné lieu à aucun trouble. Deux maîtres de conférence ont porté plainte auprès du procureur. Ce n'est que deux jours plus tard que la presse a transformé l'événement en grand scandale. On exigeait notre arrestation immédiate. Muehl, Wiener et moi avons passé environ deux mois en détention provisoire. Les jurés m'ont ensuite condamné à la peine maximale de six mois de détention. Comme j'étais le premier citoyen à avoir violé le paragraphe « Diffamation des symboles de l'État », cela constituait un précédent. Au cours de l'audience, le procureur a émis l'avis que le législateur s'était trompé et que lui plaidait en faveur de huit ans d'arrêt. J'ai fait opposition au jugement et j'ai été libéré. Lors de la deuxième audience, à laquelle n'assistait qu'un seul spectateur, la peine fut réduite à cinq mois, tout en étant aggravée par des jours de jeûne et de cachot. Plus tard, dans son article intitulé « Un jugement remarquable », Oswald Wiener a révélé cette erreur judiciaire. Les prisons étaient surpeuplées, alors je n'ai pas été incarcéré immédiatement. Je n'avais pas le droit de quitter le pays, mais par chance on ne m'avait pas retiré mon passeport, si bien que j'ai pu fuir à Berlin. Les éléments décisifs à ce moment-là ont été un entretien avec Wiener et une lettre de Rühm qui nous faisait savoir que les réalisateurs Rosemarie et Christoph Stenzel avaient un logement libre pour nous.

Madame Brus, quand avez-vous épousé votre actuel mari ?

AB : En 1962, je suis venue m'installer chez lui à Vienne. Nous nous sommes mariés en 1966. J'ai rencontré les autres actionnistes peu à peu, Kurt Kren,

Ludwig Hoffenreich et de nombreux autres artistes. Je travaillais comme couturière dans divers ateliers pour gagner l'argent du ménage. Souvent, par la suite, les gens m'ont demandé comment j'avais pu aussi bien surmonter ces années viennoises. Je crois que ma famille me donnait beaucoup d'énergie ; elle a toujours été à mes côtés dans les pires moments. Nous avons été chassés de Croatie et, longtemps, nous avons vécu dans un camp de réfugiés en Carinthie, nous étions logés chez des paysans et n'avions plus de nationalité. Nous voulions émigrer en Amérique, mais cela n'a pas abouti. Grâce à mon mariage, je suis devenue citoyenne autrichienne. Je crois qu'une enfance comme celle-ci procure une grande force de résistance. Bien que n'étant pas une intellectuelle, j'ai vite compris le sens et l'objectif des actions. J'ai aussi beaucoup appris sur moi-même en participant activement à certaines d'entre elles.

Et votre fille, qu'a-t-elle perçu de l'Actionnisme ?

AB : Nitsch et Brus l'ont intégrée dans l'une de leurs actions alors qu'elle était encore un bébé. *Aktion mit Diana* (action avec Diana) de Günter était d'une grande sensibilité et elle était très esthétique. Heureusement, les années à Vienne ont été de courte durée pour notre fille. Elle a passé son enfance à Berlin dans de meilleures conditions. J'y ai été très heureuse, surtout parce que j'avais fait la connaissance de femmes ouvertes, autonomes et actives avec lesquelles j'ai pu travailler peu après notre arrivée. Vienne, en revanche, c'était le fin fond du Moyen Âge. J'ai gardé une image à l'esprit : dans les cercles artistiques, lors des discussions, les femmes avaient un comportement extrêmement passif et rien ne laissait supposer la moindre solidarité entre elles. Aujourd'hui encore, j'hésite à aller dans cette ville. Nous avons vécu onze ans à Berlin, Günter sept ans sans permis de séjour. Une pétition signée par de nombreuses personnalités importantes avait été envoyée au président fédéral, Jonas, mais cela n'eut aucun effet. Comme je l'ai appris plus tard par le président fédéral Kirchschräger qui m'avait reçue pour une audience, le paquet contenant les quelque deux mille signatures ne lui a jamais été transmis. Il transforma alors la peine de prison de Günter en une amende. C'est une erreur de continuer à parler d'amnistie.

Cet entretien a été réalisé en août 1993.



Otto Muehl

né le 16 juin 1925

Actionniste, peintre, fondateur d'une communauté

Ma première question sera : que signifie pour vous l'Actionnisme ?

Marcel Duchamp, par exemple, n'est pas un actionniste, bien qu'il travaille avec des objets tels que l'objet *Fountain*. Qu'est-ce qu'un actionniste ferait avec ça ? Il ne se contenterait pas d'installer l'objet quelque part ou de l'accrocher dans un musée ; lui, il le suspendrait, puis prendrait un œuf et le casserait. C'est-à-dire qu'il poserait une action contradictoire, une action qui revêtirait un caractère symbolique. Les objets sont comme un alphabet, comme une langue. Dans l'Actionnisme, les objets deviennent un alphabet symbolique. Un œuf n'est plus un œuf s'il est cassé. Alors apparaît l'idée : qu'est-ce que cela signifie ? C'est presque comme dans un rêve. Cela a également à voir avec le surréalisme, car c'est bien un collage aussi, sauf que, en plus, une action est exécutée, un acte. Bien sûr, il existe aussi une peinture actionniste : c'est le cas si je représente des objets qui invitent à des actes ou qui peuvent être transformés en actes. Si je peins l'urinoir avec des œufs brouillés dedans, c'est de la peinture actionniste. Je pourrais tout à fait en faire une action que je filmerais, par exemple : une main s'approche de l'urinoir en gros plan et casse l'œuf. On peut y ajouter du son ou un texte, par exemple : « La vie est belle... »

D'autres artistes ont dit de vous que vous aviez toujours eu une certaine distance par rapport à vos actions.

J'ai aussi pensé qu'il me fallait être davantage dans un état d'excitation. Bien sûr, l'artiste peut aussi faire des actions, mais au lieu d'agir comme un tachiste dansant devant le tableau et y faisant des projections, il peut utiliser son corps comme objet de l'action – ce mot « utiliser », je ne l'emploie pas volontiers. De même, quand je dis « objet », je ne veux pas dire que quelqu'un est l'objet d'une utilisation. Si le corps lui-même devient objet, je fais une action avec moi, avec mon corps, mais en maintenant une distance. Par exemple, je peux faire quelque chose avec la tête, avec la bouche, les yeux, les sourcils. Pourtant, il ne s'agit pas d'expressionnisme. L'Actionnisme n'est pas l'expressionnisme. Autrefois, je croyais que, partant de Van Gogh, je devais être expressionniste, mais aujourd'hui, je refuse. L'expressionnisme a été une phase de maladie mentale pour l'histoire de l'art.

En général, l'art est thérapie, il apporte une conscience de soi. Vu sous cet angle, l'Actionnisme était davantage une « mise en actes » thérapeutique. Si je prends moi-même mon corps pour objet, le metteur en scène qui amène le corps à la représentation, c'est le cerveau. La mimique et les mains, les pieds peuvent jouer un rôle, tous les mouvements du corps. Mais ce n'est pas une mise en actes. L'actionniste, au contraire, est toujours metteur en scène de l'événement, il le dirige en gardant de la distance. L'actionniste ne fait pas de mise en actes. Il a de la distance, d'où aussi une relation très forte au film. Il ne s'agira pas d'un long métrage avec un déroulement littéraire, mais d'un film qui se déroulera image par image, image d'événement par image d'événement. On n'a pas besoin du langage pour cela. De bruits, plutôt, pas du langage qui fixe l'action. Je crois que c'est seulement maintenant que j'en prends conscience. Quand je l'ai fait, c'était plutôt de la recherche, mais l'impulsion intérieure a immédiatement été là.

Et comment vous êtes-vous senti après votre première action ?

Oh, parfaitement heureux. C'était si nouveau, je m'imaginai être quelqu'un qui a découvert un espace vierge sur une carte. C'était un sentiment complètement fou, presque de la mégalomanie, c'était fascinant, j'éprouvais un enthousiasme absolu... tout en me heurtant à une incompréhension totale. Avec mon plein d'enthousiasme, je suis resté là comme un imbécile.

De quel côté venait cette incompréhension ?

Du public, de la police. On nous soupçonnait d'être des criminels ou des pervers. Mais sans l'avoir voulu, je me vois de plus en plus dans le sillage de Klimt et de Schiele, justement en ce qui concerne le corps humain. Pour moi, c'est un mystère : comment en suis-je venu à être tellement autrichien ? [rires] Je ne sais pas, est-ce que c'est inné ? Je pense que c'est à cela que l'on voit que, sans le savoir, on est imprégné par une culture – on l'est, et on le devient.

Et pourquoi pensez-vous que l'Actionnisme soit né justement en Autriche ?

L'art roman, je pense par exemple en France, est très formel en comparaison de l'art autrichien. Cézanne est tellement formel, que chez lui, la réalité s'éteint. Chez Picasso, c'est la même chose. Bien qu'il parle de destruction, ce n'est pas une destruction de la réalité, c'est plutôt formel, l'objet est sacrifié à la construction du tableau. Tandis que l'Autrichien est banal et naïf : il ne veut pas abandonner l'objet ! [rires] Il ne veut pas de ce sacrifice... Je me souviens, étudiant, avoir découvert Schiele. Chez lui, les lignes sont comme de la musique... elles

sont enivrantes. Il ne s'agit pas tellement du corps. Ce sont ses courbes qui sont enivrantes, et c'est d'autant mieux si elles entourent un corps de femme sensationnel. Klimt a cela aussi, ce lien à l'érotisme... Moi, je n'avais aucune idée de tout cela ; quand j'ai commencé à l'Académie des Beaux-Arts, je faisais encore pratiquement des dessins d'enfants sortis de mon imagination. Après la guerre, on ne connaissait même pas Van Gogh ou Picasso ici ; chez les nazis, tout ça, c'était de l'art dégénéré. Et quand j'ai vu Schiele pour la première fois, en 1950 ou 1952, ces lignes m'ont aussitôt touché. Je voulais imiter cela, mais n'y arrivais pas. Le professeur Boeckl disait : « Ce qu'a fait Schiele, ce ne sont jamais que des lignes » – en fait, Boeckl était un assez bon peintre, mais quand même, davantage autrichien-régional ; ce n'était pas un Egon Schiele. Il avait presque le même âge que lui. Ensuite, j'ai fait la connaissance d'un cheminot qui connaissait Schiele et avait acheté des tableaux de lui en 1915-1916. Je lui ai rendu visite. Et voilà qu'il sort des dessins de Schiele d'un coffre. Ils m'ont complètement enthousiasmé. Je crois qu'il a les légués l'Albertina à Vienne. J'ai oublié comment il s'appelait. Plus tard, j'ai refusé Schiele parce que j'ai découvert Cézanne et Van Gogh et je pensais que Schiele était trop naturaliste. En ce qui concerne l'érotisme, je me suis même irrité, comme un petit-bourgeois, de ce que c'était trop pervers. J'ai alors plutôt suivi une voie formelle, il me fallait dépasser ça et ce n'est que maintenant que je reviens, via cette montagne qu'est la peinture française, aux prairies et aux pâturages d'Autriche [rires] et que je me fais gardien de chèvres et de vaches.

L'art, c'est de l'imagination. Ce que je peins, ce n'est pas moi, mais je pense à l'épouvante de l'Autrichien devant mes œuvres et ça me réjouit. Marcel Duchamp aussi a dit : « Si le choc manque à l'art, mieux vaut laisser tomber. » L'art affirmatif qui ne fait que confirmer l'état effectif de ce qui est, du « maintenant », n'apporte aucune conscience. En étant comme ça, on fait tout au plus des affaires. La conscience apparaît quand on passe les bornes. Dans l'Actionnisme, c'était là l'essentiel : pas de censure, liberté créatrice, fais ce qui te passe par la tête. C'est comme dans le rêve, on rêve toutes sortes de cochonneries, n'est-ce pas ? On peut faire un rêve incestueux, tout est possible. L'art est comme un rêve, comme Kafka. Ou bien comme chez Freud : il a réellement rêvé qu'il partait à Rome et tuait le pape. Il a lui-même analysé ce rêve et écrit que cela n'évoquait rien pour lui. L'Actionnisme va dans cette direction. Et le surréalisme aussi. Dali a rendu visite à Freud et lui a dit qu'ils pourraient utiliser ses connaissances en art. Mais Freud a refusé. L'artiste produit des rêves et des fantasmes sans censure. Et c'est cela, l'Actionnisme, figuratif, héritier de la peinture. Ma peinture

actuelle consiste en concepts destinés à des actions, mais je ne réalise pas celles-ci, parce que je pense que je suis trop vieux pour ça.

Votre production artistique est-elle influencée par Marcel Duchamp ?

De façon inconsciente... Sans que j'en aie conscience, il m'a certainement influencé, ne serait-ce que par les objets. L'Actionnisme, c'est quelque chose qui se passe avec des objets. Mais à l'époque, je n'y ai pas réfléchi. Je n'ai pas cessé de me confronter à Marcel Duchamp et j'ai un rapport très ambivalent à son égard... il est si gris et si triste. Il rejette la couleur et tout ce qui est sensuel. C'est un homme triste, mais sensationnel, un philosophe abstrait qui fait de l'art. Ses concepts sont vraiment sensationnels. Une phrase de lui m'a énormément plu, je la trouve savoureuse, c'est la phrase qui m'a le plus apporté : « Pour le peintre, il est humiliant de peindre un arrière-plan. Tout ce qui est à dire doit être dit par la figure. » C'est pour cela qu'il a fait son *Grand Verre*. L'arrière-plan, c'est ce qui bouge derrière le verre, et c'est très intéressant. De même, le ready-made, en fin de compte, c'est un objet sans arrière-plan. Ses « ready-made » sont des objets qu'il représente du fait qu'il les expose. Chez Marcel Duchamp, ça me plaît, mais chez ses imitateurs, je suis contre. Ils ont surgi par milliers, comme des fourmis, mais l'os était déjà complètement rongé. Il ne reste rien, le bon Marcel a tout mangé. On ne peut pas l'imiter aussi directement, d'ailleurs, j'en suis parfaitement incapable parce que je n'ai pas son caractère. Et puis, il faudrait que j'accepte aussi sa maladie. Mais je peux apprendre beaucoup de lui. En fait, je considère qu'il est plus grand que Picasso.

Pourquoi ?

Ce que je veux dire, c'est que même si Picasso est très célèbre, l'artiste du XX^e siècle, c'est Marcel Duchamp, pas Picasso.

D'après vous, qu'est-ce qui différencie happening et Actionnisme ?

Le happening est aussi une action avec des objets, mais c'est trop théorique, il manque le côté sensuel, l'énergie et la force. C'est superficiel. Je pense que l'Actionnisme a une profondeur psychologique qui le différencie également du happening. Il pénètre le psychisme. Cela n'est pas sans rapport avec Freud... Dans le happening, c'est seulement la présentation d'un événement naturel. Et ne faire que représenter un événement qui existe déjà plus ou moins, c'est du ready-made. C'est l'imitation de Duchamp au niveau du happening, au niveau de l'événement... En ce qui concerne Marcel Duchamp, je me souviens encore

qu'il a dit : « Il y a des gens qui font des actions et se vautrent dans des matériaux, dégoûtant, c'est terrible... » – ça, c'est Duchamp, c'est un maniaque de la propreté fixé au stade anal, mais je l'admire quand même.

Quel est votre « moteur interne » dans votre existence d'artiste et en particulier par rapport à ce que vous faites maintenant ?

Ce que je fais maintenant, il n'y aurait aucune obligation pour moi de l'exposer, je le ferais aussi rien que pour moi, parce que c'est un grand plaisir, et que ça revient à avoir une maîtrise de sa vie⁴. Je considère cela comme plus important que d'exposer. En tout cas, il n'y a vraiment que des gens bizarres qui voient ça, et qui le voient de telle ou telle façon. Moi, même si j'étais seul au monde, je ferais ça pour moi. C'est exactement ce que fait déjà un enfant qui vient de naître, c'est un régulateur psychique, c'est comme jouer du piano ou d'autre chose.

Le marché de l'art arrive presque à empêcher l'art ; l'artiste, au lieu de continuer à réaliser des choses pour lui-même, fabrique ce qui a du succès. Pourtant, en tout premier lieu, on devrait faire de l'art pour soi. Cela doit te plaire, t'apaiser, te toucher toi-même, tes expériences doivent être distillées... et il en sortira un merveilleux calvados.

Vous êtes parti du tachisme et puis vous avez détruit le tableau. Quelle a été l'expérience déterminante pour cela ?

Il y a d'abord eu le tachisme, une phase très brève. En fin de compte, le tachisme, c'est quand même un peu du vent, du bluff ; il ne va pas en profondeur, reste à la surface, mais quoi qu'il en soit, c'est quand même une libération. À partir de là, en prolongeant le tachisme, je suis passé de la déformation de la surface du tableau à sa destruction. C'était un acte symbolique. Je voulais continuer et j'en suis arrivé à la sculpture et, là, j'ai été très surpris. J'ai alors considéré la toile détruite comme de l'art. À partir des sculptures bric-à-brac, il ne restait plus qu'un petit pas à franchir pour en arriver à l'action. Ce que j'avais fait avec le tableau, je l'ai fait ensuite avec des objets. Les matériaux ont alors joué le rôle agressif, c'était une sorte de tachisme sur la peau humaine.

Vous avez souvent utilisé alors des matériaux que beaucoup qualifieraient de « saleté » ou d'« ordures ».

La saleté et les ordures ? C'est déjà un jugement ! Ce sont des matériaux. L'humus, par exemple, n'est pas de la saleté. Et pourquoi ne devrait-on pas travailler avec

des excréments ? Ils ont une odeur, mais chacun sait, quand il en lâche un, que son propre pet ne lui fait pas aussi mal qu'à celui qui est assis à côté de lui [rires]. Les matériaux, c'est une attaque sévère contre le sentiment de dégoût. Il faut prendre conscience que cela existe aussi dans le monde, qu'il n'est pas rempli que de salles de bain bien propres, à la pureté clinique. Il suffit d'assister à une naissance où la femme se chie dessus et où l'on voit des excréments, de l'urine et du sang. Et alors, maintenant, on doit interdire les naissances ? Pour raisons esthétiques ? La sexualité peut aussi ne pas paraître très belle à quelqu'un qui la regarde. Moi, ça me dégoûte toujours un peu d'en voir d'autres baiser. Mais apparemment, on se sent agressé parce qu'on ne voit qu'un mouvement très simple, plutôt bête. Ce qui se passe au niveau des sentiments, c'est autre chose, mais cela, on ne le voit pas.

Vos actions ont fait se confronter beaucoup de spectateurs à leurs limites personnelles, à leurs tabous personnels. Considérez-vous que c'est une mission de l'artiste d'aller jusqu'à l'« extrême », et peut-être même de faire des choses cruelles pour provoquer une sorte de « choc » ?

Lisez un jour Rousseau, ses *Confessions*. Il y décrit, entre autres, qu'il est allé au bordel à Venise et que, une autre fois, il a montré son cul à quelqu'un et fait de l'exhibitionnisme. Les dames à qui il faisait ça partaient en courant. Goethe a été enthousiasmé par les *Confessions* de Rousseau. C'était une chose très sincère. Ne vous effrayez pas, c'est à l'intérieur de chacun de nous. L'artiste refoule peut-être moins cela, ce qui ne veut pas dire qu'il est tel qu'il se représente. Chez moi, les gens se sont souvent étonnés après une action de ce que je sois si normal, si gentil et si poli.

Pour moi, l'Actionnisme a contribué à la prise de conscience et à la connaissance de soi. Voilà ce que doit être l'art, ce n'est pas seulement faire de belles choses. Bien sûr, la beauté est un moyen d'expression puissant, même une scène horrible peut être très belle. D'ailleurs, l'homme normal ne voit que la cruauté, il ne peut absolument pas juger de la valeur esthétique, car il est imprégné de schémas, ceux de la publicité par exemple.

En tant que femme, quand on voit vos actions-photos, on est très touché. Quels sentiments éprouviez-vous pour les femmes et les modèles ?

Sadisme intégral... violez cette chatte de merde, faut leur en faire voir, à ces femelles ! [rires] Non, je trouvais cela beau et enivrant. Je les peignais en blanc, en déesses, mais ensuite je les faisais aussi passer par le purgatoire, je vois cela

de façon presque mystique, Sodome et Gomorrhe, noyées dans les matériaux, la chute des déesses dans le borborygme. J'ai même intitulé une action *L'Ensevelissement de la Vénus*. J'ai trouvé cela beau, elles ressemblaient à des sculptures égyptiennes dont le nez a été coupé. Hatchepsout avait accaparé le pouvoir au lieu de le laisser à son fils ou à son frère. Quand celui-ci commença à régner, il fit partout effacer le nom d'Hatchepsout et, aux sculptures qui la représentaient, il fit enlever le nez. Et pourtant, elle est toujours là. Je vois plutôt la femme comme une déesse, quasi immortelle. L'action, c'était plutôt une glorification de la femme. Les femmes qui participaient se sentaient très bien ensuite... Je me sens en général davantage comme un classique, de même, les moyens que j'utilise actuellement sont égypto-étrusques. Tout ce qui vient ensuite, c'est déjà un borborygme bourgeois. Michel-Ange, oui. Mais la plupart, ça n'est plus rien. C'est passé davantage dans la photo. L'impressionnisme a été le premier à résoudre ça, il ressemble davantage à de la photographie optique en couleur avec du grain. Puis on a essayé le sauvetage dans le psychique. À vrai dire, je ne suis pas pour cela non plus, bien que j'aie moi-même exploré cette voie. J'ai cherché ma voie. Cézanne revient de nouveau à la forme, mais de façon très cristalline et presque stérile. En réalité, il a profondément souffert. À 50 ou 55 ans, il a brusquement aimé une femme. Il lui écrivait. Mais sa sœur le lui interdit. Alors ce fut terminé. Mais moi, je me demande : où sont les tableaux qui montrent son amour ? Chez lui, un visage de femme est comme une pomme.

Peut-on dire que les actionnistes formaient un groupe d'artistes ?

Oui, absolument. C'était chacun pour soi, certes, mais nous formions un groupe. Nous nous rencontrions toujours plusieurs fois par semaine. Brus venait chez moi tous les jours. Ensuite, nous sommes allés chez Nitsch, chez Schwarzkogler. C'était un contact très étroit. C'est seulement quand nous sommes devenus célèbres et que la presse est venue que la concurrence est devenue de plus en plus vive.

Schwarzkogler se conduisait un peu comme un adversaire envers moi. Je l'ai amené à une action avec concert et ballons en baudruche. Sans en avoir rien su jusque-là, il a eu aussitôt des idées esthétiques très fortes, il voulait que tous les ballons soient blancs, alors que moi, je disais : « Je les prends comme ils sont quand je les achète, je ne veux rien masquer, je ne choisis rien, les couleurs, ça m'est égal. » Ensuite, au Café Sport, il a dit que ç'avait été son action. Puis il est venu un jour à une de mes actions, je lui ai demandé : « Elle t'a plu ? » Il m'a dit : « Très crade. »

Nitsch pense que Schwarzkogler a été quelqu'un de très important.

Non, il ne l'a pas été, il a toujours fait des va-et-vient entre nous. D'abord, il a été chez moi, puis davantage chez Nitsch. Il n'a jamais pris part aux manifestations publiques. Je ne sais pas trop quoi faire de ses œuvres, elles sont si inertes ! Il n'était pas porteur, c'étaient plutôt Nitsch et moi. Brus s'est joint à nous plus tard, mais ensuite, il a été très important.

Vous aviez des contacts avec le « Wiener Gruppe » ?

Je les connaissais, bien sûr, mais je ne les appréciais pas particulièrement, je ne veux pas du tout en parler, pour moi, ce groupe est trop dominé par l'intellect. Le seul écrivain de l'après-guerre qui sorte du lot et que j'apprécie, c'est Thomas Bernhard.

Je partage la théorie selon laquelle 1968 a été partout une sorte de guerre civile, de révolution politique – à Berlin, à Paris, partout – sauf à Vienne. L'Actionnisme s'est servi de l'art pour canaliser l'agressivité et la guider dans une certaine direction.

Si c'est vrai, j'en suis particulièrement fier. Je crois aussi que l'art – même s'il est jugé partout de façon négative – a un effet extrêmement positif. Après l'« action de l'université », un jour où je montais dans un bus, avant d'être arrêté, j'ai entendu les gens râler : ces chiens, ces trous du cul, ces criminels... Je suis aussitôt redescendu. Voilà comment le peuple se révoltait. L'Actionnisme a été une thérapie pour l'Autriche. Et l'est toujours. Nitsch continue, n'est-ce pas ? Je ne dis pas : l'art au peuple, mais en revanche, je dis : l'art comme thérapie pour le peuple. L'Autrichien en a un besoin impérieux, peut-être davantage que les gens d'autres pays. Les Français ont eu leur Révolution, ils l'ont faite avec du sang. L'Actionnisme est totalement exempt de sang, même quand Nitsch travaille avec du sang, ce n'est qu'un langage symbolique.

L'Actionnisme viennois avait-il une composante politique concrète ?

Non, absolument pas.

Même pas avec la « Vietnam-Party » ?

Non, ce n'était pas du tout politique. Sans prendre position sur le Vietnam, nous faisons des actions représentant les horreurs qui s'y déroulaient, mais ce n'était dirigé ni contre les Américains, ni contre les Vietnamiens. Ce qu'on critiquait, c'étaient les événements effroyables, mais pas dans un sens politique... Un jour, nous avons distribué des tracts lors d'un rassemblement organisé par

Monseigneur Unger⁵, c'était le jour de l'indépendance des États-Unis. Dans une salle du premier arrondissement, un Américain parlait de la guerre du Vietnam, il était du côté des États-Unis. Et sur les tracts était annoncé le programme : « Vietnam-Party », où chacun devait apporter des feuilletés à la crème, des œufs brouillés et des pansements où suinte de la confiture... bref, tout le monde devait arriver déguisé en infirme. Unger en a eu un aussi, une discussion s'est engagée et il a dit : « Apparemment, il y a parmi nous ici quelques déments qui distribuent des tracts. » Et il n'a rien dit de plus... L'Actionnisme n'était pas d'abord politique. Et l'était seulement dans le sens où il tentait de passer outre aux frontières et – pour le dire avec des accents pathétiques – d'élargir la réflexion des gens. Ce sont des frontières totalement absurdes. Même si l'on examine les tableaux qui sont accrochés ici⁶ : voilà les frontières que l'on se met soi-même. Tout ce qui est vivant et vital passe pour inconvenant et illicite. En Autriche, on a réussi à produire un peuple apprivoisé de fonctionnaires qui doivent renier tout ce qu'ils sentent.

Mais dans quelle mesure l'Actionnisme a-t-il élargi la réflexion ?

... s'il l'a réellement fait ? L'art est une tentative, et ma réflexion a été élargie par l'art. L'art, n'est-ce pas, n'est pas à proprement parler destiné à la totalité des gens, mais il élargit la réflexion d'une élite. Ceux qui le souhaitent et qui étudient tout cela pourront en tirer profit. Et ceux qui refusent cet art en profitent aussi parce qu'ils se soulèvent. Ils peuvent même finir par se passionner. Je me souviens que lors du procès de l'université, quand on a montré des photos aux jurés, ils étaient complètement indignés, le juge aussi, le procureur aussi. Maintenant, ce dernier semble avoir été véritablement transformé par l'Actionnisme. Je le félicite, je trouve cela formidable et lui pardonne. Lors du procès, il était encore d'une ingénuité horripilante.

Comment s'est terminé l'Actionnisme pour vous ?

J'aurais dû faire une action en Allemagne, je ne sais plus où, et des lettres de menaces sont arrivées chez le galeriste, venant de gens de gauche. Ils menaçaient de tout démolir. J'ai même reçu des coups de téléphone. Alors, le galeriste a décommandé. Et je me suis dit : Je ne suis pas un héros. Fini, l'Actionnisme. Ce n'était plus possible. Pas possible en Autriche, de toute façon, et puis plus possible non plus en Allemagne. Alors j'ai peint les *Douze Actions*. Ce sont des dessins encore complètement actionnistes. En fait, j'étais pour la peinture abstraite, étant issu du tachisme, mais je ne pouvais imaginer l'Actionnisme

qu'avec une évolution figurative. Plus tard, de toute façon, j'ai arrêté de peindre, au début de l'époque de la communauté.

Comment se fait-il que vous ayez arrêté ?

Je rejetais l'art en général, l'Actionnisme, c'était fini. Je pensais que l'art n'apportait plus rien.

... et qu'il fallait entrer dans la vie... ?

... faire entrer l'Actionnisme dans la vie. C'était une erreur, pourtant. Mais quand on se trompe, on apprend, et dans cette mesure, ce n'était pas une erreur. L'échec est instructif. L'Actionnisme a échoué, la communauté a échoué. C'est important, que quelque chose échoue, cela fait partie de l'évolution. Si la communauté avait continué, je serais abruti. Ce serait peut-être devenu un trust ou quelque chose de ce genre. Je pense que cela aurait toujours dû rester expérimental. Tout ce qui se consolide est fini. C'est comme avec l'amour. Quand il se consolide dans un mariage, il est fini. Et quand une croyance devient Église, c'est terminé, après, ce sont les fonctionnaires qui arrivent.

Cet entretien a été réalisé en avril 1993.

Hermann Nitsch

né le 29 août 1938

Artiste actionniste, peintre et auteur de l'œuvre d'art totale « Orgien Mysterien Theater » (théâtre des mystères orgiaques) ; il fait toujours des actions aujourd'hui.

Quelle place donneriez-vous à l'Actionnisme viennois dans l'histoire de l'art, est-il une suite ou une reprise du dadaïsme ? ou a-t-il d'autres origines ?

J'aimerais essayer de répondre à cette question tout en m'en éloignant : en fait, qu'est-ce que l'Actionnisme viennois ? Est-ce qu'il s'agit d'un groupe, ou pas ? On me l'a souvent demandé et je ne sais pas si mes collègues partagent mon opinion là-dessus, mais moi, je dirais : il n'y a pas eu de véritable groupe qui se soit manifesté publiquement en tant que tel. Il s'agissait de quatre peintres qui se trouvaient confrontés à une situation identique et qui ont réagi à cette situation de façon presque identique ; il s'agissait néanmoins de personnalités différentes dotées de talents différents. Pour ce qui est de mon propre rapport à l'Actionnisme viennois, ce que j'ai à dire, c'est que dès le début – et cela remonte à 1958 et même avant – j'ai travaillé à une nouvelle forme de théâtre.

Vous y êtes venu par le théâtre ?

Je n'y suis pas venu, j'étais le premier à faire ça. J'avais étudié la peinture, mais l'avais plus ou moins remise aux archives et je m'intéressais beaucoup à la littérature et à la philosophie, beaucoup à la poésie également et par la suite aussi au théâtre. Alors que j'étais encore un très jeune homme, je voulais déjà écrire une pièce de théâtre qui durerait six jours et six nuits, mais de façon encore traditionnelle : l'acteur joue son rôle et le dit, en tant que roi Lear ou Faust ou Penthésilée ou que sais-je encore. Il existe même là-dessus des textes de moi, datant du tout début. Ma langue était fortement influencée par l'expressionnisme allemand, par Trakl et par le symbolisme français, et plus tard aussi par le surréalisme. Il en est sorti une langue aux déformations baroques regorgeant de sensualité. Et je me suis dit : pourquoi ne faire que peindre des images quasi sensuelles avec le langage ? Je peux aussi solliciter la réception sensuelle réelle des spectateurs et l'utiliser... et j'en suis ainsi venu à l'idée que, au théâtre, il fallait mettre à contribution l'odorat et le toucher des spectateurs. On répandait du vinaigre, du sang, et j'ai commencé à utiliser des substances qui s'imprimaient fortement dans les consciences. Puis j'ai également introduit de la viande crue,



du sang et des boyaux, et des cadavres d'animaux avec leurs tripes. J'avais à peu près vingt ans à l'époque. Je couchais par écrit toutes les partitions, mais n'avais aucune possibilité de les réaliser.

Vous vous êtes donc principalement investi dans le théâtre et pas dans la peinture ?

Ce qui me tenait à cœur, c'était le théâtre. J'ai également été influencé par Richard Wagner et par Scriabine ; d'une façon ou d'une autre, c'était aussi un projet philosophique. Je voulais écrire une grande pièce religieuse, où seraient glorifiés non pas des dieux, mais seulement notre existence, notre être-là (*Dasein*), notre... être cosmique. Mais comme je l'ai déjà dit : tout cela, je n'ai fait que l'écrire, je n'ai pas pu le réaliser. Et puis j'ai vu la peinture informelle. J'ai vu Mathieu par exemple, et les Américains, et je me suis dit : ce que font ces peintres, c'est pareil que moi avec le théâtre. J'ai rassemblé tout mon courage et j'ai recommencé à peindre dans le sens où j'ai concrétisé sur la surface du tableau les idées que j'avais eues pour mon théâtre, renversant de la peinture rouge sur la toile, organisant une peinture actionniste en renversant de la peinture fluide ou épaisse sur le sol dans des pièces entières.

Est-ce que vous utilisiez déjà la couleur rouge à ce moment-là ?

J'ai commencé à peindre en 1960 et le rouge était déjà présent. J'ai fait ma première action en 1962. J'ai toujours écrit des pièces et des partitions pour actions avant de réaliser les actions elles-mêmes. Voilà comment c'était : tout ce que j'ai fait à l'époque de l'Actionnisme, ce n'était rien d'autre que de montrer sans cesse des extraits de mon grand projet théâtral, seulement des extraits. Jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais rien fait d'autre que montrer des phases préliminaires de mon théâtre, des générales.

Et pourquoi votre thème prépondérant est-il l'Église ? Est-ce parce que vous avez eu une éducation très religieuse ?

J'ai eu une éducation normale et je me suis énormément intéressé à la psychologie des profondeurs, à Freud principalement, mais encore plus à Jung. La réalité de l'inconscient collectif est quelque chose de très important pour moi et mon théâtre a beaucoup à voir avec l'exploration des mythes. À partir de là, la religion chrétienne est quasiment la dernière encore vivante ; elle s'affaiblit de plus en plus, certes, mais pour moi, elle reste une porte d'entrée donnant accès aux formes culturelles les plus primitives. Le combat entre le dionysiaque et le christianisme qui a tendance au refoulement n'est pas encore terminé. C'est ce combat que je

voudrais montrer dans mon théâtre, d'une façon ou d'une autre. Mon théâtre doit présenter toute l'histoire de la conscience. Sans être un chrétien pratiquant, je n'ai rien contre non plus.

Vous croyez en Dieu ?

Je ne vais pas me comparer à Bouddha, mais il n'a pas répondu à certaines questions, et on ne sait pas s'il n'y a pas répondu parce qu'il était très sage ou parce qu'il ne savait pas. Pour les deux raisons, peut-être. Et quand vous m'interrogez là-dessus, je peux très difficilement répondre. Je dirais : le seigneur Dieu est l'Être, le seigneur Dieu est tout. Je me place plutôt d'un point de vue panthéiste, mais ce ne serait pas non plus tout à fait juste. Je veux dire que, du moment qu'il y a un sujet, il devrait aussi, au sens strict, y avoir le seigneur Dieu. Mais je ne peux pas répondre à la question et d'ailleurs, je pense que cela n'apporte rien non plus. Mais je suis honnête envers vous, je n'en sais pas davantage que ce que je vous ai répondu.

Je vais préciser ma question : votre action est-elle une attaque contre l'Église, ou le contraire de cela ?

Ni l'un ni l'autre. C'est une confrontation avec les mythes, comme chez Jérôme Bosch. Ce n'est pas une attaque. Pour moi, un vêtement de prêtre est quelque chose de beau. Ces objets, pleins de magie, exercent un rayonnement puissant et les rituels m'intéressent en tant que tels. J'ai une position plus ou moins phénoménologique par rapport à ces choses. Et donc, comment dire, pas de position-en-soi. Je me considère comme quelqu'un de très religieux, mais ma foi n'a pas d'orientation précise. Je suis religieux vis-à-vis du cosmos, vis-à-vis du Tout.

Cela ne vous dérange-t-il pas que, dans l'Actionnisme viennois, la sexualité ait été mise autant en évidence, est-ce que ce n'est pas en contradiction avec l'accent que vous mettez, vous, sur le religieux ?

Ah, mais je trouve cette contradiction fascinante ! Car le religieux est quelque chose de très érotique. Novalis a dit : « Si les hommes savaient à quel point la volupté sexuelle est apparentée à la volupté religieuse » ; tout cela se ressemble beaucoup.

Je me suis demandé pourquoi, dans votre Actionnisme, on ne voit pas de femmes comme modèles.

D'abord, il y a suffisamment d'actions avec des femmes comme modèles. Il n'y

a là absolument aucun rapport problématique. Muehl s'est davantage intéressé aux femmes. Je ne suis pas non plus homo-érotique – ce qui me serait égal, au demeurant, et je ne le renierais pas –, mais me confronter à des hommes me convient davantage. Je vois la plastique grecque, je vois le Christ, je vois les dieux gréco-romains. J'ai peut-être une meilleure approche de la figure masculine. Mais dire qu'aucune femme n'apparaît chez moi, c'est faux.

Cela n'a rien à voir avec la religion ?

Non, pas du tout, pas du tout.

Ces actions avec des animaux et du sang sont uniques, il n'y avait jamais eu ça avant.

Comment vous est donc venue cette idée ?

Je dirais ceci : si l'on regarde par exemple la peinture informelle, abstraite et expressionniste, on voit qu'il s'y manifeste une forte intensité sensuelle. On a versé quelque chose, on a fait des éclaboussures, les tableaux sont tachés, barbouillés – et pour moi, il s'agissait d'augmenter l'intensité sensuelle du spectateur. Je voulais que les gens aient une perception aussi sensuelle que possible.

Est-ce que pour vous ou pour vos modèles, c'est comme une thérapie ?

Oui, oui, absolument. J'ai beaucoup associé mes premiers travaux à la psychanalyse et j'ai assigné à l'ensemble une fonction plus ou moins thérapeutique – et je le fais encore aujourd'hui. Dans mes premières théories, je ne cessais de parler de l'abréaction. Je voulais que les zones refoulées émergent au dehors, soient rendues conscientes de telle façon qu'on puisse les voir en tant qu'événement pictural ou théâtral.

Est-ce que vous considérez l'art en général comme une thérapie ? Pour vous, qu'apporte ce genre d'art ?

Regardez : bien sûr, il y a des domaines séparés les uns des autres, on dit « c'est de l'art » et « c'est de la thérapie ». Mais il ne faut pas les séparer aussi nettement. Je crois que, foncièrement, quand il est bon, l'art a une fonction thérapeutique. C'était le cas pour moi, et je crois qu'il en était de même pour d'autres artistes, et il y a encore aujourd'hui des formes mixtes entre art et thérapie. Associer art et thérapie, c'était important pour moi. J'ai voulu, précisément, faire un art qui ait en même temps une fonction thérapeutique. Vous savez bien que les Grecs, eux aussi, voyaient le théâtre comme une thérapie. Vous connaissez sans doute la théorie de la catharsis d'Aristote, la catharsis produite par la peur

et la pitié, et c'est ainsi que je vois les choses moi aussi. Je voudrais que, quand on est très excité, on rencontre le numineux, que naisse une certaine purification, que les pulsions refoulées puissent être libérées et parvenir à la conscience, et même qu'elles deviennent claires.

J'ai voulu associer art et psychanalyse. Le psychanalyste classique va laisser le patient couché sur le divan faire des associations ; il essaie d'amener les refoulements à la conscience par le biais des associations. Moi, je vois cela un peu autrement ; je voudrais pour ainsi dire aller derrière le mot. Pour moi, le mot, c'est trop peu. Je voudrais mettre en place des actions d'une grande intensité sensuelle et je voudrais que, grâce à elles, les participants arrivent à se défouler. C'est cela, mon concept d'« abréaction », alors que Freud avait refusé cette notion. Il disait qu'elle est soumise à la compulsion de répétition et n'amène rien à la conscience. Mais pour moi, l'abréaction doit rendre conscient, parce que cela se passe dans le cadre de l'art et que ce qui fait l'objet du défoulement peut aussitôt être rendu conscient, de façon limpide, à travers la forme. Et, comme je l'ai déjà dit, étant jeune, j'accordais beaucoup d'importance à l'association art et science, c'est-à-dire à l'exercice de l'art et à la thérapie, je prenais cela très au sérieux. Aujourd'hui encore, je le prends très au sérieux, mais je sais que l'art peut aussi exister seul, même si on ne le considère pas comme thérapie.

Puis-je vous demander ce que faisaient vos parents ?

Ma mère a été fonctionnaire et femme au foyer et mon père ingénieur, puis officier pendant la guerre. Il y est mort.

Et vous aviez quel âge quand il est mort ?

J'avais cinq ans, j'allais sur mes six ans, je n'allais pas encore à l'école.

Êtes-vous Autrichien de naissance ?

Je suis un véritable Autrichien, et plus que véritable, pourrait-on dire : je suis un véritable Viennois, je suis un amalgame de toutes les races possibles des alentours, un véritable bâtard viennois, un authentique. Le Viennois n'est pas un Allemand, n'est-ce pas ? C'est un amalgame de Slaves, d'Italiens, de Hongrois, de Juifs et de Tsiganes. N'entend-on pas dire, même, que c'est un prodige que l'on parle allemand dans cette ville ?

Avez-vous des élèves ?

J'enseigne à Francfort.

Je ne veux pas dire des élèves que vous avez parce que vous êtes professeur, mais des élèves que vous avez en tant qu'artiste.

Je crois que j'ai influencé beaucoup d'artistes, y compris mes collègues actionnistes, puisque c'est moi, comment dire, qui ai commencé en somme à faire ces actions théâtrales.

Actuellement, quand une personne est fascinante et qu'elle en fascine d'autres, ce n'est plus très bien vu. Autrefois, il y avait des maîtres qui étaient reconnus. Aujourd'hui, l'individualisme est si fortement développé que, si on admire quelqu'un ou qu'on le trouve très bien, eh bien, c'est même mal vu.

Oui, je connais ça. Les gens n'aiment pas du tout reconnaître avoir un jour été des élèves, ou en être encore. Ce n'est quand même pas une honte d'avoir été l'élève de Schönberg ! L'individu aujourd'hui est dans un tel isolement, dans une telle impasse – je le vois aussi avec mes élèves. Ils veulent mettre en forme quelque chose d'individuel, mais cela ne va pas du tout, pas encore. Il leur faut d'abord se calmer un peu en imitant des gens, essayer d'apprendre quelque chose jusqu'à devenir indépendant. Mais chacun pense très tôt à son originalité. Pourtant, on ne peut pas arriver à quelque chose après trois ou cinq semestres de cours. Je dis toujours à mes étudiants : s'il vous plaît, ne vous préoccupez pas de savoir si vous imitez quelqu'un ou pas en ce moment. Vous êtes en première ou en deuxième année, vous avez encore tellement le temps d'évoluer, et ce n'est pas une honte d'être l'étudiant de quelqu'un et de l'imiter. Bien sûr, il vous faudra dépasser ça, mais pas tout de suite.

Si l'on pouvait donner un chef à l'Actionnisme, un esprit décisif, pourrait-on dire que...
Non, en ce qui me concerne, je revendique seulement le fait d'avoir exercé quelques influences. Mais il n'y avait pas de chef parmi nous. Nous étions tous bien trop différents.

J'ai entendu dire que dans les années soixante, un jour, il y a eu une dispute entre les trois principaux actionnistes.

On s'est toujours disputé et cela dure encore aujourd'hui.

Après la « ZOCK-Fest », la police est quand même venue et vous vous êtes séparés.

Nous n'étions pas si liés que cela et nous ne nous sommes pas séparés non plus. Il y a eu la « ZOCK-Fest » et beaucoup de gens plus jeunes y ont participé. Mais, en réalité, ce qui s'est passé, c'est que la situation était à point pour qu'on disparaisse,

parce que tout devenait de plus en plus difficile. Et puis, la situation politique était très défavorable. Le « Wiener Gruppe », le groupe littéraire, lui, il s'est dissous dès le milieu des années soixante. Artmann est allé à Berlin, Rühm à Berlin et Oskar Wiener aussi. Et après l'« action de l'université », à laquelle je n'ai pas assisté parce que je rentrais tout juste d'Amérique, c'est devenu encore plus difficile.

Après l'« action de l'université », il n'y a plus eu d'actions, n'est-ce pas, parce que tout le monde était parti. Brus était à Berlin...

Oui, Brus est allé à Berlin, Muehl est resté ici, mais par la suite il s'est davantage occupé de sa communauté ; il a encore fait des actions, bien sûr, mais construire la communauté était devenu plus important. Je suis allé un peu en Allemagne, un peu en Amérique, puis je suis resté dix ans à Munich, Brus était à Berlin, Schwarzkogler est mort et Muehl a fait sa communauté. Le temps était venu de quitter notre pays natal, il n'était plus supportable.

Peut-on dire que les actions qui étaient organisées à cette époque étaient politiques ?

Ça dépend. L'« action de l'université » a eu lieu en 1968 ; jusqu'au milieu des années soixante-dix, les valeurs artistiques, surtout à l'étranger, étaient fortement influencées par des gens de gauche. Bref, Brus et Muehl, Muehl surtout, avaient des réactions complètement politiques. Tandis que moi, je me considère toujours comme un anarchiste qui n'a rien à faire d'une idéologie, quelle qu'elle soit. Dans ce sens, j'étais plutôt apolitique, parce que ces caractères normatifs, cette appartenance à la gauche et ces opinions préformées me répugnaient. J'étais apolitique et j'entends le rester. Je ne souhaite épouser aucune idéologie et je ne veux rien avoir à faire avec la politique, et surtout pas avec celle du quotidien.

Autrefois, vous vous rencontriez souvent pour parler et travailler ensemble ?

Nous nous rencontrions souvent, tous les quatre, nous étions très souvent ensemble. Brus et Muehl, qui ne s'entendent plus aujourd'hui, ils se voyaient encore plus souvent. Mais c'est justement parce qu'on parlait beaucoup que les distances ont été marquées. C'était peut-être comme à Paris au XIX^e siècle chez les impressionnistes. Muehl, Brus et moi, nous aimions bien boire, et nous le faisons encore aujourd'hui ; il y a eu des nuits épatantes dans des *Heurigen*⁷ ou dans des restaurants. Nous avons appris les uns des autres bien plus qu'on ne peut le faire à l'université. On a eu des conversations magnifiques, on écoutait de la musique ensemble, des choses comme ça.

Est-ce que, à l'époque, vous aviez le sentiment que l'Actionnisme était un événement important et qu'il serait reconnu ?

J'y ai toujours cru, toujours, et je continue à y croire. Mais ce qui comptait, ce n'était pas le succès. Naturellement, nous l'espérions et l'idée qu'il viendrait un jour nous faisait plaisir. Mais l'essentiel était que nous savions que ce que nous faisons était important, significatif et nécessaire.

Vous savez, je donne volontiers des informations sur l'Actionnisme viennois, toutes proportions gardées, mais je n'en suis pas un analyste. Je fais mon propre travail et n'ai jamais rien fait d'autre ; et je suis plus en mesure de donner des informations sur mon travail ; je mentionne également volontiers mes liens à l'Actionnisme viennois, mais je ne suis pas un historien. À vrai dire, moi-même, je ne le considère pas comme une notion.

Quelle appréciation porteriez-vous sur les travaux de Muehl ?

J'ai toujours apprécié les travaux de Muehl. J'ai une autre esthétique, d'autres idées, mais il y a tellement de force dans son travail qu'on ne peut pas l'ignorer.

Considérez-vous que vous avez été influencé par Klimt, Schiele et la Sécession de Vienne ?

Je ne peux que répondre : énormément ! C'était notre tradition. À l'époque, n'est-ce pas, il n'y avait pas de revues ni de livres d'art. Il s'agissait donc des peintres et des artistes que nous avions à proximité, dont nous pouvions étudier les œuvres originales. Évidemment, nous avons aussi subi l'influence de la littérature, de Trakl, de Musil et bien sûr de Freud. Weininger était important aussi, et Karl Kraus. Tout cet expressionnisme viennois, très particulier. Par exemple, à la Sécession de Vienne, très tôt, il y a eu une exposition de Munch. La femme de Strindberg était originaire de Vienne. Mais cela irait trop loin, de démontrer cette relation avec le Nord. Je dirai seulement ceci : cette atmosphère viennoise spécifique, nous l'avons reconnue comme notre cercle culturel, celui auquel nous nous sentions appartenir. En faisaient également partie Kafka, Rilke même, cela va jusqu'à Byzance avec le fond d'or et à la pensée de Klimt. Il s'y rajoute encore la musique. Schönberg, Berg, Webern ont été très importants pour nous. Schönberg avec *Moïse et Aaron*, cela m'a donné beaucoup de courage pour mes propres réalisations. Ces gens avaient été très, très radicaux. Vienne a une tradition à la fois expressionniste et érotique tout à fait particulière. Et comme je l'ai dit, nous en étions très fiers, c'est cela que nous voulions prolonger. Nous en avons tiré des conséquences...

Et qu'en était-il de vos rapports au « Wiener Gruppe », à Gerhard Rühm, à Oswald Wiener... Est-ce que ce « Wiener Gruppe » était davantage la partie purement intellectuelle ?

Là, je ne suis pas du tout d'accord. Croire que les membres du « Wiener Gruppe » étaient plus intellectuels que nous parce qu'ils travaillaient avec les mots ! C'est précisément parce que nous nous intéressions au charnel et au sensuel que nous avons énormément théorisé. Mon travail, précisément, n'est pas pensable sans théorie, et, pour moi, cette opposition entre sensualité et intellect n'existe pas. La sensualité a besoin de la conscience. Il n'y a pas de sensualité sans conscience, parce que la sensualité doit se déposer dans la conscience. Par ailleurs, la sensualité a besoin d'être stimulée. Croire que les gens de l'Actionnisme viennois n'ont travaillé qu'avec de la viande, qu'avec le ventre, c'est ridicule ! Je me dois d'ajouter que j'ai le plus grand respect pour mes aînés, ils sont tous aussi des amis, et j'aime H. C. Hartmann et Rühm. J'ai un grand respect pour Oswald Wiener également, il n'y a que Bayer que j'aie à peine connu. À la fin des années soixante et ensuite, dans les années soixante-dix, nous sommes devenus plus intimes, Dieter Roth était aussi beaucoup parmi nous, car ses amitiés sont encore enracinées dans l'époque du « Wiener Gruppe », il est très lié avec nous tous.

Et puis, il y a aussi les peintres Arnulf Rainer, Frohner, Schilling...

... là, je dirais d'Arnulf Rainer que c'est une très grande personnalité, le père du nouvel art authentique en Autriche, en quelque sorte. Aujourd'hui encore, il fait l'objet d'un très grand respect de notre part à tous. Il a aussi essayé de faire des choses actionnistes, oui, il a pris cette direction quelque temps. Mais ce qu'il est à proprement parler, c'est un peintre pur sang, un très grand peintre qui ne fait pas de compromis. À ses débuts, Schilling a fait des tableaux actionnistes, informels, très bons, il a même inventé une machine à peindre, mais il n'a pas poussé plus loin dans notre direction. C'est la même chose pour Frohner. Il a commencé à exposer de la peinture et des sculptures actionnistes avec Muehl, mais après, il a abandonné, il a été domestiqué.

Et Hundertwasser ? Il est aussi mentionné dans le livre sur Vienne de Peter Weibel.

Voyez-vous, tout cela a une histoire, évidemment. Par exemple, les gens du « Wiener Gruppe » disaient qu'ils avaient fait des happenings avant nous parce qu'ils avaient créé ce qu'ils appelaient un « cabaret littéraire ». Tout comme les gens de Fluxus, ils ont démoli des pianos, etc., mais c'était davantage une composante

de leur activité littéraire, ce n'était pas au centre. À l'époque, nous avons mis un terme à tout cela et n'avons plus fait que des actions ou bien, en ce qui me concerne, mon théâtre-action. Ou encore H. C. Artmann par exemple, que je respecte beaucoup et qui est un ami personnel très cher, lui, il a fait la dénommée « Proclamation de l'acte poétique ». Tout cela, c'étaient des amorces allant dans cette direction. Hundertwasser a édité le *Verschimmelungsmanifest* (manifeste de la moisissure) et, un jour, longtemps après nos réalisations, il a manifesté à poil, mais ça nous a tous fait rire, car, à ce moment-là, nous étions déjà tous en prison à cause de nos propres histoires. Mais il y avait certainement des points communs là-dedans, absolument.

J'ai vu une brochure que Brus avait éditée, il y avait aussi Baselitz et Maria Lassnig dedans.

Oui, Brus a toujours eu un fort penchant pour la poésie et il a aussi essayé de faire s'exprimer d'autres tendances. Je crois qu'il y a eu une brève relation avec Baselitz par l'intermédiaire de Werner.

Et avec Maria Lassnig ?

Oui, beaucoup plus, parce qu'elle était autrichienne et qu'elle connaissait tout le monde. Nous l'estimons tous énormément, mais elle n'a pas collaboré avec nous dans cet esprit radical.

Quand j'ai vu vos tableaux et vos actions, j'ai pensé au concept de Gesamtkunstwerk.

C'est Wagner qui a forgé ce concept et je crois qu'il ne se traduit pas en anglais ni en français⁸. Depuis ma plus tendre enfance, en vérité, je n'ai aspiré à rien d'autre qu'à réaliser une œuvre d'art totale, c'est cela, mon théâtre, et j'ai l'intention, dans quelques années, de faire mon festival de six jours. Il durera six jours et six nuits. Je veux faire cela ici, à Prinzendorf, avec le parc, les écuries et tous les espaces d'ici et des environs. J'ai déjà fait cela sur trois jours et trois nuits en 1987, et il est temps de passer à la réalisation suivante.

J'espère que mon travail est de la poésie, qu'il est de la peinture, qu'il est de la culture et du théâtre en tout premier lieu ; la musique joue aussi un rôle très important, je la compose exprès pour mon théâtre. Si je devais écrire dans mon passeport quel métier j'exerce, je ne saurais absolument pas quoi mettre. Il faudrait écrire « artiste d'œuvre d'art totale », mais ce concept n'existe pas. Alors, ma foi, j'écris toujours : peintre, c'est le plus simple. Mon désir, c'est justement de créer cette nouvelle forme d'œuvre d'art totale que beaucoup d'artistes ont amorcée en

mettant en scène des événements réels. Voilà ce qu'ont été le happening, Fluxus, l'Actionnisme, tout l'art de la performance, le Body-Art, etc., ou encore – au début – le Living Theatre. Dès le départ, je me suis fixé comme mission de faire de l'ensemble quelque chose de solide ; de la même façon que Cézanne a dit qu'il voulait faire de l'impressionnisme quelque chose de solide pour le faire accéder au classicisme, moi, en fait, je voudrais, à partir de cet Actionnisme et de cet art du happening, créer une nouvelle forme de théâtre qui ait beaucoup à voir avec la tragédie grecque et qui aille en profondeur.

Est-ce que vous vous considérez comme un philosophe ?

Je me considère effectivement comme un philosophe [rires] et je voudrais pour ainsi dire que mon travail, mon art, soit l'instrument qui réalise et exprime ma philosophie. C'est très important pour moi. J'ai publié des écrits philosophiques toute ma vie, et mon art, c'est la réalisation pratique de ma philosophie... Voilà, je crois que tout grand artiste est un philosophe, même si ce n'est pas exprimé de cette façon-là. Presque tous les artistes qui ont aspiré à créer une œuvre d'art totale ont cette tendance à la philosophie. Prenez Artaud. C'était aussi un philosophe, incontestablement. Richard Wagner aussi. On peut discuter là-dessus et on ne l'apprécie pas forcément beaucoup, mais avec *Le jeu des perles de verre* de Hermann Hesse – je ne suis pas un admirateur de Hesse –, là aussi, vous avez une chose intermédiaire entre art et philosophie. Quiconque se confronte aujourd'hui à l'œuvre d'art totale la conçoit plus ou moins comme culte et liturgie vis-à-vis de l'existence et ensuite, plus ou moins automatiquement, devient philosophe.

Autrefois, les artistes défendaient une conception du monde et ils en portaient forcément la responsabilité.

Si vous pensez aux anciens artistes, ils ont interprété l'Église, l'ont illustrée, mais eux, au contraire, avaient peu de responsabilité. Ils n'ont fait qu'illustrer. Ensuite, sont venus les iconographes qui leur ont dit comment il fallait interpréter tout cela, et les artistes avaient la forme à leur disposition, ce qui restait comme liberté, ça suffisait bien. Mais aujourd'hui, nous sommes livrés à nous-mêmes, nous n'avons plus de religion à illustrer, pas de mythe à interpréter non plus. Nous avons brisé nos chaînes et devons nous-mêmes proposer une conception du monde. Une conception qui exprime pleinement notre déchirement et nous fasse dire : voilà quelque chose, je ne sais pas à quoi ça tient, mais c'est une forme que j'ai donnée en toute liberté et qui correspond à ma façon de voir.

Autrefois, on ne faisait toujours que mettre en forme, pensez à la mythologie grecque. Même les formes cultuelles et les rituels avant l'Antiquité : c'étaient principalement des artistes religieux qui les mettaient en forme... mais, en fait, ce à quoi ils donnaient une forme, c'était à des contenus religieux, à des conceptions religieuses du monde. Tandis que nous, nous brisons les chaînes. Il nous faut donner forme à notre propre conception du monde. Je crois vraiment que l'artiste, aujourd'hui, a une mission immense qui engage énormément sa responsabilité, vu que tout est tellement dispersé et mensonger, la politique aussi, dans une large mesure, elle n'est bonne à rien.

Croyez-vous que, sans votre art, vous auriez été un homme complètement différent ?
Ça, je ne le sais pas, mais grâce à l'art, j'ai trouvé quelque chose de merveilleux, parce que je peux me réaliser. Mon métier est un beau métier et je ne voudrais l'échanger avec aucun autre. Je peux aussi m'imaginer en professeur ou en paysan, mais je n'ai pas besoin de penser à ça. J'ai beaucoup souffert aussi à cause de mon métier, mais vu qu'il est magnifique, je suis prêt à assumer cette souffrance.

Cet entretien a été réalisé en janvier 1993.

