



HAL
open science

Analyse critique et enjeux théoriques du Théâtre des Orgies et des Mystères d'Hermann Nitsch : de 1957 à nos jours

Bénédicte Maselli

► To cite this version:

Bénédicte Maselli. Analyse critique et enjeux théoriques du Théâtre des Orgies et des Mystères d'Hermann Nitsch : de 1957 à nos jours. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2018. Français. NNT : 2018REN20004 . tel-01711019

HAL Id: tel-01711019

<https://theses.hal.science/tel-01711019>

Submitted on 21 Mar 2018

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

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



UNIVERSITE
BRETAGNE
LOIRE

THESE UNIVERSITE RENNES 2-HAUTE
BRETAGNE

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2
Ecole doctorale Arts, Lettres, Communication
Mention : Histoire de l'art

Analyse critique et enjeux
théoriques du *Théâtre des*
Orgies et des
Mystères

d'Hermann Nitsch :
de 1957 à nos jours

présentée par

Bénédicte MASELLI

Préparée à l'Unité Mixte de recherche n° EA1279
Université Rennes 2
Histoire et critique des arts

Thèse soutenue le 15 janvier 2018
devant le jury composé de :

Jean-Jacques WUNENBURGER
Professeur Emérite de philosophie - Université Jean
Moulin Lyon 3
rapporteur

Sylvie COËLLIER
Professeure des Universités en Arts plastiques -
Université Aix-Marseille 1
rapporteur

Véronique PERRUCHON
Professeure des Universités en Arts du spectacle -
Université de Lille

Laurence CORBEL
Maître de conférence en Esthétique - Université
Rennes 2

Jean-Marc POINSOT
Professeur Emérite d'Histoire de l'art- Université
Rennes 2
directeur de thèse



UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

Unité de Recherche EA1279 – Histoire et critique des arts

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Communication

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Analyse critique et enjeux théoriques du *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch de 1957 à nos jours

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

Volume I

Présentée par Bénédicte MASELLI

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Soutenue le 15 janvier 2018

Jury :

Jean-Jacques WUNENBURGER, Professeur Emérite de Philosophie – Université Jean Moulin Lyon 3

Sylvie COËLLIER, Professeure des Universités en Arts plastiques – Université Aix-Marseille 1

Véronique PERRUCHON, Professeure des Universités en Arts du spectacle – Université de Lille

Laurence CORBEL, Maître de conférence en Esthétique – Université Rennes 2 **Jean-Marc POINSOT**, Professeur Emérite en Histoire de l'art – Université Rennes 2

A mes grands-pères, Messieurs Philippe Maselli¹ et Jean Quirin
A mon arrière-grand-père Monsieur Paul Quirin²

1 Patrick Modiano a dit ceci : « Il y a dans une vie un épisode, dans l'enfance, qui vous marque et qui sert de matrice à l'imaginaire. Même si cet épisode est anodin, il vous poursuit. » Alors, avant de débiter la lecture pour vous, l'écriture pour moi, des centaines de pages qui vont suivre je me permets cette note peu académique : mon épisode anodin. Mon grand-père est né en 1922 de nationalité italienne, un immigré. Il était ajusteur dans les grandes cuves de Rhône Poulenc, celles que l'on voit encore le long de l'autoroute du soleil et qui dégagent toujours cette odeur si particulière de putréfaction. Il aimait me dire qu'un jour je serais avocate ou médecin – l'ultime marque d'ascension sociale et d'intégration réussie – et que quand cela arriverait, il me ferait faire une plaque dorée sur laquelle on lirait Maître ou Docteur Maselli. Alors, si aujourd'hui je ne suis ni avocate ni médecin, je suis maître et devient, je l'espère, docteur Maselli et c'est donc avec tout mon amour et mon respect que je lui dédie ce travail.

² Le 5 octobre 1944 mon arrière-grand-père, Paul Quirin ainsi que trois cent cinquante-trois autres habitants de Senones dans les Vosges furent raflés puis parqués dans l'abbaye du village par la Gestapo et les miliciens français. Accusés de résistance, ils furent tous déportés le 6 octobre vers les camps de concentrations allemands. Deux cent quarante-cinq d'entre eux ne sont pas revenus. Mon arrière-grand-père est mort le 3 mars 1945 au camp de Neuengamme. Quelques semaines après la rafle qui a déporté son père, mon grand-père, âgé de seize ans, a lui aussi été raflé et interné au camp de Schirmeck. Il s'en est échappé dix jours plus tard juste avant d'être lui aussi déporté grâce à l'aide d'un soldat allemand.

« Soyez profondément, farouchement véridiques. N'hésitez jamais à exprimer ce que vous sentez, même quand vous vous trouvez en opposition avec les idées reçues. Peut être ne serez-vous pas compris tout d'abord. Mais votre isolement sera de courte durée. Des amis viendront bientôt à vous: car ce qui est profondément vrai pour un homme l'est pour tous. Pourtant, pas de grimaces, pas de contorsions pour attirer le public. De la simplicité ! Les plus beaux sujets se trouvent devant vous : se sont ceux que vous connaissez le mieux ».

Auguste Rodin, *L'Art*, Paris, Editions Grasset, 2008, p. 162.³

« Chacun a ses goûts et certains critiqueront ce que vous faites, ce que vous êtes mais accrochons nous à nos rêves. Ensemble, nous pourrions changer le monde qui a besoin d'être changé. Notre ambition n'a pas de limites, à part celles que l'on se construit soi-même. En bref, je pense que tout est possible, à qui rêve, ose, travaille et n'abandonne jamais ».

Xavier Dolan, Discours au festival de Cannes à l'occasion du Prix du jury pour *Mommy*, 2014.

« - L'écriture est-elle une activité agréable ?

- Ce que j'aime dans l'écriture, c'est plutôt la rêverie qui la précède. L'écriture en soi, non, ce n'est pas une activité très agréable. Il faut matérialiser la rêverie sur la page, donc sortir de cette rêverie ».

Patrick Modiano, in *Les Inrockuptibles*, n°985, du 15 au 21 octobre 2014.

« La seule intelligence qui vaille est libre ».

Georges Vernat, *Non*, lecture,

[<https://www.youtube.com/watch?v=4NfnyLB1RWQ>].

³ Extrait du testament de Rodin dicté en 1911 à Paul Gsell, pour être publié après sa mort à l'attention des jeunes générations.

VOLUME I

Avant-propos.....	6
Introduction.....	13
<i>Chapitre 1 : « Vienne fin de siècle » : « L’apocalypse joyeuse ».....</i>	<i>47</i>
1. Hermann Nitsch et la Vienne des Habsbourg.....	49
2. Hermann Nitsch et l’héritage des acteurs de la modernité viennoise	60
3. Vienne, berceau de la psychanalyse	71
<i>Chapitre 2: « Le deuil impossible», le Theater comme processus de sublimation</i>	<i>77</i>
1. L’Anschluss : un épisode qui va venir sceller l’avenir du « petit pays ».	82
2. Faits et effets du trauma : une réalité passée sous silence par les intellectuels.	92
3. Représenter après la Shoah : entre devoir d’histoire et art post traumatique	108
<i>Chapitre 3: Le Théâtre des Orgies et des Mystères: Présentation critique, formelle et théorique.....</i>	<i>135</i>
1. La critique et l’histoire de l’art face au Theater : la question de la répétition.....	137
2. Le Theater et la spiritualité : Le choix de l’existentialisme, le Dasein - L’Être là -.....	178
3. La voix de la mystique négative et l’œuvre pensée d’Antonin Artaud 195	
4. Aktion. 100, les Sechs Tages Spiel – les six jours de jeux –, du 3 au 9 août 1998.....	207
5. Description des Six jours.....	221
<i>Chapitre 4: Vers une spiritualité anthropologique du Theater : entre contemporanéité et invariance du sacré.....</i>	<i>238</i>
1. La marche.....	259
2. Les corps ouverts : Le sacrifice	272
3. Les corps en croix : Le motif de la crucifixion	282
4. Les corps qui saignent : Le sang et le vin	299
5. Hors des corps : l’extase	306
6. La fête et le jeu.....	320
7. Anthropologie, survivance et spiritualité.	327
Conclusion : Le sacré comme force de résistance au monde.....	349

VOLUME II

Bibliographie thématique.....	353
Iconographie.....	366
Annexes.....	415

REMERCIEMENTS

Le moment est venu de remercier mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Marc Poinot qui dirige mes recherches et m'accorde sa confiance depuis le début de mon Master 2.

Je remercie Madame Hélène Jannièr, directrice de l'EA 1279 Histoire et critique des Arts, pour son efficacité ainsi que Madame Josiane Fernandez, responsable des soutenances de thèse, pour sa gentillesse et sa disponibilité.

Je souhaite également remercier Annie Claustrès et Bertrand Clavez auprès desquels j'ai été formée à l'histoire de l'art contemporain et à la recherche à l'université Lumière Lyon 2.

Bertrand m'a également permis d'enseigner pendant mes trois premières années de thèse au sein du département d'arts plastiques de l'Université Rennes 2 où il occupe un poste de maître de conférence depuis septembre 2009. Aussi, il a toute ma gratitude et mon amitié.

De même, je voudrais remercier spécialement Hermann Nitsch que j'ai rencontré à plusieurs reprises et qui m'a toujours accueilli chaleureusement, chez lui, en Autriche. Il a su se montrer totalement disponible et nos discussions ont été enrichissantes humainement et professionnellement parlant. Il m'a aussi régulièrement envoyé, sans aucune contrepartie, des ouvrages et documents inédits ou introuvables en France afin de m'accompagner dans mes recherches.

Je souhaite aussi remercier Carola Annoni et Federico Vecchi les deux agents successifs de Nitsch avec lesquels j'ai beaucoup échangé et qui ont servi d'intermédiaires aux différents rendez-vous avec celui-ci.

Eva Triska Badura, conservatrice au MUMOK à Vienne qui m'a laissé visiter les collections consacrées à l'Actionnisme viennois d'ordinaire fermées au public.

Giuseppe Zevola son ami et collaborateur des premières heures pour sa gentillesse et toutes les discussions qui ont nourri ce travail.

Thibault Delférière pour son précieux témoignage en tant que participant à plusieurs actions de Nitsch dont la plus importante, l'action. 100 de 1998.

Je remercie également mes amis.

Antoine.

Et enfin, pudiquement mais infiniment, merci à ma famille,
A mes parents, grâce auxquels tout est redevenu possible.

A mon frère et à ma sœur.

AVANT-PROPOS

Ma génération, celle que la presse aime appeler *la génération Y*, tous milieux confondus, a l'étrange et douteuse tendance à considérer que la Shoah⁴ est un sujet obsolète, sur lequel tout aurait été dit. L'un des arguments avancés, en soutien à ce point de vue est que tous les ans on nous donne à voir – on nous répète – les mêmes documentaires et les mêmes films traitant de cet événement qui après tout fait partie du passé alors qu'il existe bien d'autres sujets jugés prioritaires.

Soit.

Une seule question se pose face à cette réaction généralisée :

L'antisémitisme et plus largement la xénophobie ont-ils disparu à la suite de la Shoah grâce aux nombreux documentaires, films et témoignages qui abordent ce thème ?

Non.

Il semblerait que l'idée même de devoir de mémoire ait été surinvestie. C'est-à-dire que l'on donne à voir sans plus donner à réfléchir. Le devoir de mémoire a donc été vidé de son sens et on assiste à un désintérêt pour les questions liées à cet épisode tragique de l'histoire internationale.

Aussi, ce qui pour certains apparaît comme un matraquage mnémonique se veut plutôt être un moyen de ne pas réitérer les erreurs de l'histoire.

Or, alors que l'on assiste à une nouvelle ascension sociopolitique des mouvements d'extrême droite dans toute l'Europe et qu'à la suite des différentes crises économiques que connaissent les Etats de l'Union Européenne, les pays dits « sans histoire » sont aujourd'hui un refuge pour toute une jeune génération d'actifs, il apparaît essentiel de continuer à penser ou à repenser les conséquences de la Shoah dans toutes les strates de la société.

La France n'assume pleinement sa responsabilité dans sa participation aux crimes nazis que depuis 1995. En effet, alors que pour De Gaulle et Mitterrand, la France et la République ne devaient pas être confondues avec le régime de Vichy c'est Jacques Chirac qui lors de la commémoration annuelle de la rafle du Vel d'Hiv en juillet 1995 rompt avec les déclarations de ses prédécesseurs. Celui-ci exprimait alors pour la

⁴ Shoah en hébreux signifie l'anéantissement, la destruction totale.

première fois que « la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'Etat français. [...] La France ce jour là a commis l'irréparable ». Tous les présidents de la République française suivront ensuite ce credo jusqu'à Emmanuel Macron en juillet dernier⁵.

Cependant, dans son discours de Caen en 2007 Nicolas Sarkozy déclarait: « La France n'a jamais cédé à la tentation totalitaire. Elle n'a jamais exterminé un peuple. Elle n'a pas inventé la solution finale, elle n'a pas commis de crime contre l'humanité, ni de génocide »⁶.

Si la France n'a, en effet, ni théorisé ni décidé de l'extermination massive de toute une population⁷, elle a néanmoins envoyé, en toute connaissance de cause, cent quarante et un mille personnes⁸ vers les camps de la mort. Aussi, cachés derrière le concept surinvesti d'un devoir de mémoire accompli et sous couvert d'une France pays de la Résistance, nous avons oublié notre passé collaborationniste de même que nous avons cessé de nous interroger sur les causes et les conséquences de cet événement, l'imputant exclusivement à notre voisin germanique alors qu'une telle déclaration démontre très nettement de la persistance d'une forme de déni.

La France a revêtu il y a bien longtemps, au moment des politiques de communications de l'ère de la reconstruction, le glorieux manteau de la Résistance. Celle-là même que la milice française a envoyée sans vergogne, avec le sentiment du devoir accompli vers les camps de concentration et d'extermination.

A grands coups de « devoir de mémoire », on en a perdu la mémoire et ce travail a précisément été pensé et construit autour de l'idée d'une réhabilitation de la mémoire. Individuelle d'abord, collective ensuite.

En effet, si nous devons résumer le travail d'Herman Nitsch autour d'un seul mot, ce serait celui de mémoire. Une mémoire d'abord historique, liée

⁵ Propos recueillis dans le journal « Var Matin » du 17 juillet 2017.

⁶http://www.lexpress.fr/actualite/politique/sarkozy-1-allemande-et-la-solution-finale_1058012.html [consulté le 10 décembre 2011].

⁷ Je ne précise pas que derrière « une population » je ne parle pas exclusivement des juifs mais aussi de toutes les communautés ciblées et exterminées par le nazisme (homosexuels, handicapés physiques et mentaux, Tziganes, francs-maçons, etc.).

⁸ Chiffres de l'Institut d'histoire du Temps Présent et du Ministère des Anciens combattants.

au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale qu'il aborde dans de nombreuses actions, sans filtres et sans suggestions à travers un langage visuel, à l'instar de ses partenaires actionnistes viennois, d'une grande radicalité.

Puis c'est d'une mémoire collective « archétypale » dont il est question chez Nitsch. Ce dernier remonte aux origines de l'histoire et des croyances occidentales en réactualisant des symboles et des significations ancestrales. Il travaille autour de motifs récurrents comme par exemple, la croix, le sang ou le sacrifice. Derrière la mise en scène de ces symboles, ce sont les notions de sacré, de spiritualité et de mysticisme qu'il met en question alors même que les XX^{ème} et XXI^{ème} siècle ont été désacralisés par la pensée. Malgré cela, on assiste aujourd'hui à un retour du fait religieux qui est partout présent dans la sphère publique sous le joug du dogmatisme, de l'extrémisme et du millénarisme.

De ce constat, il nous a semblé essentiel de revenir d'une part sur les faits et les effets de la Shoah et sur la signification et la place du sacré aujourd'hui d'autre part.

Cette analyse ne pourra donc ni tout dire, ni tout montrer de ce que nous avons découvert et recueilli au cours de cette recherche. Elle se contentera d'une sélection de données qui nous a été imposée par la récurrence ou l'absence de documents et qui témoigne à la fois d'un intérêt personnel et d'une nécessité scientifique. Travailler entre autres sur et avec la mémoire puisque l'analyse des actions de Nitsch se fonde la plupart du temps sur le souvenir du chercheur implique une acceptation au préalable des blancs et des failles mnémoniques ainsi que l'audace du chercheur qui fait appel à sa propre imagination pour combler les éventuelles failles. L'une d'elle repose notamment sur le fait que nous ne sommes pas germanophones et que nous avons travaillé à partir de sources en français, en anglais et en italien⁹ et de traductions partielles de l'allemand.

⁹ Il existe beaucoup de sources en italien sur le travail de Nitsch car l'éditeur et collectionneur italien Francesco Conz a été l'un des premiers à acheter le travail de Nitsch et des autres actionnistes viennois. D'ailleurs, en mars 1974 Hermann Nitsch et Günter Brus l'emmènent avec eux à New-York où Conz rencontre pour la première fois John

Une question s'est donc rapidement posée : devons-nous mettre de côté notre travail de réflexion sur l'œuvre de Nitsch au motif que nous ne maîtrisons pas parfaitement l'allemand ?

Il s'est avéré que les documents en allemand mais également ceux dans les autres langues étaient pour la plupart factuels¹⁰ et qu'il apparaissait donc tout à fait possible de produire une analyse construite sur le travail mené par l'artiste depuis aujourd'hui soixante ans.

Bien qu'une première monographie, de très belle qualité, ait été publiée en allemand et traduite en anglais, en août 2015¹¹, nous devons préciser qu'il n'existe pas d'étude sérieuse et fournie sur Hermann Nitsch en langue française.

Aussi fallait-il accepter l'apparent inachèvement d'une telle recherche dont les sources et matériaux inépuisables contraignent le chercheur à opérer des choix dont l'auteur du texte assume la pleine responsabilité et qui tiennent, de fait, d'une partie de notre subjectivité.

Le lecteur est donc invité à nous rejoindre dans notre laboratoire de recherche qui se comprend comme un laboratoire de mémoires et qui souhaite s'inscrire dans la quête de sens.

« Je crois tout simplement qu'il est impossible de parler sérieusement des images, de dire quelque chose sur l'art, sans articuler notre expériences à ces trois choses : la pensée philosophique, l'interrogation psychanalytique et le souci poétique.

L'histoire de l'art n'existe pas complètement sans une position théorique, psychologique et poétique sur l'objet avec lequel elle travaille »¹², nous dit Georges Didi-Huberman.

C'est dans cette triple exigence que nous avons tenté d'approcher et d'analyser le travail de Nitsch car tout l'enjeu de cette recherche a été de

Cage et Georges Maciunas. Voir annexe. 2.

¹⁰ En effet, on retrouve dans toutes les langues les mêmes contenus à quelques détails prêts.

¹¹ Je rappelle que ce travail a été amorcé en janvier 2011. Pour la monographie sur Hermann Nitsch : KARREER Michael., NITSC Hermann., FUCHS Rudi., *Hermann Nitsch – Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Verlag Buchhandlung Walther König, Köln, 2015.

¹² Interview de Georges Didi-Huberman in *Vacarme*, n°37, Automne 2006, p. 4-12.

donner un cadre théorique à une production qui n'en avait pas¹³. En effet, le *Theater* de Nitsch se trouve au carrefour entre l'histoire de l'art, la philosophie et l'anthropologie et toutes les sources disponibles en français ne dépassent guère le stade d'une description avancée. Autrement dit, nous sommes partis d'un quasi vide documentaire qu'il a fallu combler par une étude en profondeur du *Theater*, de sa structure, de son fonctionnement et des rapprochements avec des textes théoriques et historiques externes lui étant associés. C'est donc à partir de ces recoupements et regroupements successifs que nous avons effectué nos propres conclusions scientifiques.

En effet, une fois avoir rapidement dépasser, dans le cas de Nitsch, le niveau « internaliste » de la recherche qui est principalement préoccupé par le recensement de documents d'archives (en l'occurrence historiques) il fallait saisir et écrire toute la portée philosophique et anthropologique de la production de l'artiste.

Aussi, en accord avec nos préoccupations scientifiques personnelles, l'étude des rapports entre histoire de l'art et anthropologie, l'approche « externaliste » basée, d'après Laurence Bertrand-Dorléac, sur des préoccupations interprétatives plus larges nous est apparu particulièrement pertinente. Une telle approche ne relève pas d'un caractère nouveau de la recherche en histoire de l'art puisque déjà en 1923 Aby Warburg donnait en Suisse sa première conférence sur son voyage au cœur d'une tribu indienne d'Amérique. Celui qui déclarait être « dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante » et estimait que « la contemplation formelle de l'image ne pouvait engendrer que des bavardages stériles » a proposé une approche de l'étude des images décloisonnée et relevant de l'anthropologie culturelle : c'est-à-dire portant une attention au-delà des images, à l'ethnologie, à l'astrologie, aux mythologies, aux théories du geste, à la psychologie, etc. mêlant la part « de l'énergie naturelle » et celle de « l'intelligence organisée », la part de l'art ainsi que celle de l'anthropologie. Il dépasse ainsi l'histoire du goût, l'attributionnisme, le sentimentalisme biographique et le formalisme proclamé jusqu'alors par

¹³ En français toujours.

Heinrich Wölfflin.

C'est donc dans la continuité des thèses fondamentales de Warburg et à sa suite d'autres intellectuels plus contemporains s'inscrivant dans la même lignée que souhaite s'inscrire ce travail.

Ceci dans le but de proposer un regard particulier sur l'œuvre de toute une vie, afin de découvrir quels sont les rapports possibles entre contemporanéité et invariant – entre « intelligence organisée » et « énergie naturelle ».

INTRODUCTION

De la fin du XIX^{ème} siècle, 1870, à l'Anschluss en 1938, Vienne, alors même que le pays est en proie à des changements politiques, sociaux et économiques radicaux, l'avènement de l'antisémitisme notamment, qui plus tard ont vu naître l'horreur, est marquée par un apolitisme assumé de la part des intellectuels qui préfèrent se tourner entièrement vers la modernité plutôt que de discourir sur des idées passéistes à leurs yeux. Elle fut en effet la capitale d'un des plus grands empires européens, une métropole de la modernité, à la fois à l'avant-garde de l'Europe occidentale et creuset des peuples d'Europe centrale. C'est grâce à cette interculturalité productive que Vienne fut un terrain fertile en génies dans tous les domaines : littérature, arts plastiques, musique, histoire de l'art avec la première école de Vienne et en sciences marqué par la naissance de la psychanalyse freudienne. Vienne la capitale de l'Empire habsbourgeois devient ainsi le lieu de cristallisation de toute l'histoire des idées du XX^{ème} siècle. Cependant, la modernité viennoise a été redécouverte en France tardivement, en 1975 par le biais de la revue *Critique*. Les travaux de Carl Shorske, *Vienne fin de siècle*, traduit en français à partir de 1983 contribuent aussi à populariser ce moment de l'histoire et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, trois ans plus tard, a lieu du 13 février au 5 mai 1986 au Centre Pompidou l'exposition *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, précisément sur la réhabilitation de cette période foisonnante en termes d'inventions.

Le mouvement artistique de l'Actionnisme viennois émerge quant à lui, dans une Autriche d'après-guerre, post-fasciste, bourgeoise et ultra-catholique.

Ainsi débute l'ouvrage de Danièle Roussel, sans doute le mieux documenté et faisant autorité en langue française sur l'Actionnisme viennois¹⁴ :

¹⁴ Notons que cet ouvrage est un recueil d'entretiens réalisé par l'auteure entre 1991 et 1995 auprès des actionnistes viennois ainsi que des acteurs majeurs de la scène culturelle et intellectuelle viennoise dans les années 1960. Il ne s'agit pas d'un ouvrage théorique sur le sujet.

« 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 (la Seconde) 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 »¹⁵.

En effet, l'Autriche, après la chute de l'Empire habsbourgeois, suite à la Seconde Guerre mondiale et à l'expulsion ou à l'extermination de sa population juive et de son élite intellectuelle, a vu stopper net les différents courants initiés par les artistes et les penseurs de la modernité viennoise de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. A l'issue du conflit, les avancées que représentaient pour le monde entier l'expressionnisme d'Egon Schiele et d'Oskar Kokoschka, la psychanalyse de Sigmund Freud, les innovations musicales de Gustav Mahler, Arnold Schönberg ou Alban Berg, les recherches littéraires de Robert Musil et de Georg Trakl ou encore la philosophie du Cercle de Vienne autour de Ludwig Wittgenstein, s'étaient interrompues avec la mort ou l'exil des protagonistes. L'ambiguïté sociopolitique de l'Autriche d'après-guerre et le caractère latent d'une culpabilité, avouée ou plus souvent refoulée par le peuple autrichien, ne permettaient pas, à l'instar des autres pays d'Europe, une ouverture sur un monde nouveau. En effet, éloignée à l'est à plus de cinq cent kilomètres de Munich, la grande cité occidentale la plus proche, et entourée sur trois cotés par le « rideau de fer », Vienne donnait peu d'occasions aux artistes de se dégager de l'étroitesse sociale et politique imposée par un gouvernement fortement marqué par le catholicisme et le corporatisme depuis la libération de l'Autriche par les Alliés.

¹⁵ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Paris, les presses du réel, 2008, p. 11.

Ainsi, privée des élans avant-gardistes des autres pays européens, l'Autriche était face à une sclérose artistique entre ce qui avait commencé à prendre forme avant 1945 et les nouvelles positions du *Wiener Gruppe*¹⁶.

Débutant en 1958 dans des cafés littéraires de Vienne, les actionnistes viennois¹⁷, bien qu'hétéroclites quant aux thématiques abordées, vont produire un langage artistique d'une grande radicalité, inspiré de la littérature et de la psychanalyse, critiquant la stagnation artistique et intellectuelle de leur nation, vécue comme dangereuse et immorale.

La radicalité est une constante de l'art autrichien – plus fortement encore dans l'art post Seconde Guerre mondiale – et ce, pour deux raisons fondamentales. Tout d'abord, et bien que l'intégralité de l'art d'après-guerre ne puisse se justifier uniquement en regard du traumatisme du conflit, il est néanmoins à considérer comme un événement symptôme¹⁸ ayant conditionné ensuite de nombreuses prises de positions artistiques. C'est le cas d'Hermann Nitsch qui à l'instar de Theodor Adorno, déclare « qu'après Auschwitz on ne pouvait plus s'exprimer par la parole »¹⁹, que les sensations ne pouvaient plus être décrites d'où l'importance dans son cas, de les vivre et de les ressentir au moyen d'actions volontairement violentes. Par ailleurs, l'Autriche s'est construite autour du mythe national de la victime principale du national socialisme au motif de son annexion par l'Allemagne nazie en 1938, refusant de fait son implication et *a fortiori* sa responsabilité, alors qu'une part importante de la population était

¹⁶ Le *Wiener Gruppe*, actif dès 1955, est un mouvement littéraire autrichien. Ces membres prônaient l'abolition du langage – surchargé selon eux – afin de parvenir à une expression purement matérielle et sensorielle, formée de bruits et d'onomatopées. Durant leurs représentations, ils cherchaient à perturber les sentiments du public (agressivité, ennui, etc.) en jouant avec son émotivité. Le *Wiener Gruppe* n'a jamais été l'objet d'une véritable étude en France. On signalera parmi les ouvrages en langue allemande *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen* (1^{ère} éd. 1967), éd. G. Rühm, Hamburg, Rowohlt, 1985 et *Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 : die visuellen Arbeiten und Aktionen*, cat. expo. éd. WEIBEL Peter, Wien, Springer, 1997.

¹⁷ Pour une synthèse générale sur l'actionnisme viennois voir BADURA-TRISKA E. ; KLOCKER H., *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960's Vienna*, cat. expo., Köln-Wien, Walther König-Mumok, 2012.

¹⁸ DIDI-HUBERMANN G., *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000 et DIDI-HUBERMANN G., *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002.

¹⁹ ADORNO T., *Métaphysique, concepts et problèmes*, Paris, Payot, 2006.

sympathisante du parti nazi²⁰, dans l'hérésie qu'a été la Seconde Guerre mondiale. Annexion pourtant bien accueillie par la population puisque l'antisémitisme était à Vienne d'ores et déjà très fort et latent. Femmes, enfants et vieillards juifs ont été contraints et forcés, sous les coups et les railleries de la population, de nettoyer à genoux, à la brosse à ongles, les rues de la ville pour l'entrée de leur futur assassin.

Ce n'est qu'en 1991 que l'Autriche reconnaît officiellement sa « responsabilité morale » dans les crimes nazis. Jamais avant cette date le pays n'avait reconnu ni son implication ni sa culpabilité et seuls, dans la sphère publique, les artistes ont été les dépositaires d'un « devoir d'histoire » qui s'est exprimé dans une profonde radicalité. Ce fut le cas d'Hermann Nitsch et des autres actionnistes viennois mais on peut aussi citer Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature en 2004²¹.

Dans un pays qui refuse toute responsabilité et après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale qui se cristallise dans l'Holocauste, comment s'exprimer, comment représenter et surtout comment « sublimer » un tel événement ?

Outre l'ouvrage déjà évoqué de Roussel, les ouvrages en français faisant autorité²² sur l'Actionnisme viennois n'existent pas. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'études spécifiquement consacrées à ce mouvement, alors même que toute la discipline reconnaît l'importance du legs de ces artistes dans l'histoire de l'art et plus particulièrement dans celle de la performance. De

²⁰ 600 000 autrichiens avaient leur carte au parti.

²¹ On peut citer pour l'œuvre de Jelinek les romans *Les amantes* (1975), *La pianiste* (1983) adapté au cinéma par Michael Haneke lui aussi autrichien et obsédé par l'origine du mal, et *Enfants des morts* (1995) ainsi que les pièces de théâtre et radiophoniques *Totenaufer* (1991), *In den Alpen* (2002) et *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008).

²² Je ne fais pas mention ici des mémoires ou des thèses qui abordent la question lorsque ceux-ci n'ont pas servi à l'élaboration de la présente étude. Néanmoins, en France, deux thèses abordent la question de l'actionnisme viennois mais jamais de manière exclusive sur Nitsch et sur le *Theater* : DELPEUX S., *Les formes de la disparition : art corporel et photographie (1963-1983)*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 1, 2004 ; SCHÄFER M., *Du corps à l'image : le rôle du médium dans l'Actionnisme Viennois*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 4, 2005. En effet, dans les deux cas, les œuvres de Nitsch sont un prétexte à l'étude d'autre chose : l'usage de la photographie dans la performance. Question tout à fait pertinente dans le cas de Schwarzkogler mais beaucoup moins dans le cas de Nitsch qui ne se sert du médium que dans un but documentaire.

même, leurs œuvres n'ont jamais donné lieu en France à une rétrospective. Ils sont en effet absents de toutes les expositions sur l'après-guerre alors que personne n'a exprimé plus fortement qu'eux, à cette époque, la notion de trauma dans l'art. On n'a toujours pas assisté à une exposition qui poserait simplement la question : que montre et que dit l'Actionnisme viennois ? Et ce, alors même que leurs productions tant en termes d'images que d'histoire jouent un rôle essentiel dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Néanmoins, ils ont quelques fois été exposés lors d'expositions thématiques menées courageusement par Jean de Loisy au Centre Pompidou avec *Hors Limites* en 1994, Philippe Vergne à Marseille avec *L'Art au corps* en 1996 et Régis Michel au Musée du Louvre pour ses expositions *Posséder et détruire* en 2000 et *La peinture comme crime* en 2001. Notons que sur ces quatre expositions seulement deux abordent le travail de Nitsch, les autres n'en font pas mention. La thèse d'Elena Liamara Carbune, *Résurgences originaires, dénominateurs communs entre l'art et le rite : question autour de l'altération* soutenue en 2006 sous la direction de Leszek Brogowski à l'université Rennes 2 est le seul travail universitaire apportant une étude pertinente sur le *Theater* en ce qu'elle étudie les ressorts du motif du sacrifice comme « symbole archétypale »²³.

Si Nitsch bénéficie aujourd'hui d'une visibilité certaine en Autriche et en Italie elle reste néanmoins tardive. En 2007, Hermann Nitsch ouvre son propre musée monographique dans les alentours de Vienne à Mistelbach. En 2008, est fondé à Naples par Giuseppe Mora, ami d'Hermann Nitsch, le *Museo archivio laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch* - Musée d'archives et laboratoire pour les arts contemporains - de Naples dans le but de promouvoir l'œuvre et les recherches de l'artiste. En 2009 enfin, dans la même dynamique est fondée à Vienne la Fondation Hermann Nitsch. En dehors des librairies installées dans ces trois lieux, il est difficile de trouver des ouvrages concernant strictement l'œuvre de Nitsch. La

²³ Une étude complète sur cette notion se trouve en chapitre 4 - partie 2 : cf. Les corps ouverts, le sacrifice.

plupart d'entre eux sont écrits soit en allemand et traduit en anglais (c'est le cas de sa récente première monographie en 2015), soit en italien et sont rédigés en grande partie par l'artiste lui-même²⁴.

En France, il reste un artiste peu étudié, pas exposé et controversé qui suscite encore grand nombre de critiques et une forme de réticence de principe de la part des historiens de l'art.

En effet, en dehors de l'ouvrage et des catalogues d'expositions, abordant l'Actionnisme viennois, cités précédemment, il n'existe qu'un seul ouvrage en français portant exclusivement sur Hermann Nitsch. Il s'agit du catalogue d'exposition *Hermann Nitsch, dessins comme architecture de l'Orgien Mysterien Theater* de Lóránd Hegyi (18 septembre/28 novembre 2010, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole) qui aborde l'OMT²⁵ sous le prisme des dessins qui ne constituent qu'une partie, certes très riche mais non exhaustive, de ce dernier. En effet, le *Theater* se veut être une œuvre d'art totale. Ainsi, toutes les productions, les peintures actions – *Malaktion* – contraction des termes allemands *Malerei* et *Aktion* signifiant respectivement peinture et action, les dessins, les partitions musicales, les installations et les actions à proprement parler qui seules ont fondé la réception critique sur l'artiste, qui jalonnent la carrière de Nitsch sont à envisager comme des synecdoques du *Theater* et non comme des représentations autonomes et isolées les unes des autres.

D'autre part, à ce jour, la majorité de la littérature sur l'artiste porte principalement sur sa participation à l'Actionnisme viennois au cours des années 1960 et positionne son travail comme étant strictement, tout d'abord, une réaction aux échecs successifs de l'Autriche à répondre adéquatement à sa participation aux atrocités perpétrées sous le régime national-socialiste, échecs exacerbés par le manteau de la victimisation revêtue par l'Autriche comme un marqueur de son identité nationale

²⁴ Je renvoie ici au site internet d'Hermann Nitsch qui référence toute la bibliographie sur l'auteur et le *Theater*.

<http://www.nitsch.org/index-en.html>.

²⁵ OMT pour sa dénomination germanique *d'Orgien Mysterien Theater*. Pour plus de fluidité, j'emploierai systématiquement et tout au long de cette étude les termes OMT ou *Theater* pour parler du *Théâtre des Orgies et des Mystères* en tant qu'œuvre.

d'après-guerre. Puis comme une réponse au climat social et artistique répressif et censorial du pays.

Si l'œuvre de Nitsch correspond en effet à ce contexte sur lequel nous reviendrons elle ne peut pas se résumer à cette unique approche et cette posture accentuée en définitive la tendance à détourner l'attention des quarante dernières années de ses efforts artistiques et à prévenir un examen critique de leur pertinence contemporaine globale.

Lorsqu'il est cité dans des ouvrages ou lors de conférences sur l'Actionnisme viennois et en dehors de la bibliographie déjà évoquée c'est toujours en termes dépréciatifs²⁶.

La critique d'art a dès le départ émis des jugements négatifs concernant sa production. Il a d'abord bénéficié d'une critique formelle : sa violence envers les animaux (sacrifices) ainsi que sa tendance blasphématoire (nudité, sexualité, crucifixions) qui lui ont valu plusieurs emprisonnements, dépôts de plainte et censures d'exposition. Depuis, cette critique perdure et il lui est aussi reproché sa stagnation, sa redondance, voire son « classicisme » ainsi que le fait d'être devenu un artiste officiel.

Thierry de Duve dans un article sur la performance écrit, par exemple, en 1981 « Hermann Nitsch (que je méprise totalement) ». ²⁷ Pourquoi ? Il ne le dira pas. A l'occasion de l'action 100, les *Sechs Tage Spiel* en 1998 qui est la réalisation de l'OMT dans son entièreté, les journaux locaux et internationaux titraient en une : « Monsieur Nitsch est un barbare » ou « Vous ne mangerez plus jamais ! » (fig.1).

Elizabeth de Fontenay ajoute en 2001 : « [...] on peut trouver un exemple (parlant de la cruauté envers les animaux) chez un certain Hermann Nitsch, « artiste » viennois qui reçoit depuis trente ans, chaque année, pendant six jours, dans son château, un millier d'invités qu'il fait payer

²⁶ Parce que cette critique est fondamentale pour comprendre le *Theater*, elle sera reprise entièrement et contextualisée dans le chapitre 3 du travail.

²⁷ DUVE (de) T., « La Performance hic et nunc », in PONTBRIAND C. (dir.), *Performance, text(e)s et documents*, actes de colloque, Montréal, Les éditions PARACHUTE, 1981, pp. 18-31. Cette critique, qui s'inscrit plus largement dans un propos sur la performance, sera reprise entièrement dans le chapitre 3.

fort cher, pour participer à ce qu'il appelle le théâtre de sang. [...] Les invités payants de cette mascarade sanglante ne forment pas une communauté réunie par la répétition d'une célébration ou d'une représentation, ils ne connaissent que la solitude partagée du tortionnaire »²⁸.

Roxana Azimi relate en 2010 dans le *Journal des Arts* : « Ce n'est plus râpeux [...]. Les temps changent, ce n'est plus scandaleux ou subversif. Cela ressemble plus à du théâtre classique ».

Pour Gabriele Schor, directrice de la Fondation viennoise Verbund, « Nitsch est devenu un artiste officiel, soutenu par le gouvernement. Son *Théâtre des Orgies et des Mystères* est devenu un événement, un spectacle pour le peuple ».

En 2011, Jean-Jacques Lebel a déclaré qu'Hermann Nitsch n'avait jamais eu d'autres idées que celle qu'il rejoue depuis cinquante ans, et ce, parce qu'il est incapable de faire autre chose²⁹.

Enfin, en mai 2014, lors d'une conférence, Eric Alliez répondant à la question, « que faites-vous d'Hermann Nitsch ? » déclare qu'il n'en fait rien du tout car il est le seul dont il n'a rien à faire. Son théâtre est, selon lui, le pire théâtre de la transgression, qui n'a pas de réelles prétentions à dire quelque chose³⁰.

Se pose alors la question de la réception : est-ce l'homme ou l'œuvre que l'on critique ?

Il est reproché à Nitsch de ne pas s'être renouvelé dans sa pratique et de répéter les mêmes idées depuis cinquante ans au motif qu'il n'est pas capable de produire autre chose en termes de langage plastique et de portée signifiante. Posons une question simple : est-il le seul ?

Reproche-t-on par exemple à Pierre Soulages de ne faire que du noir depuis les années 1950, ou à Antoni Tàpies de toujours travailler avec les

²⁸ DE FONTENAY E., « La cruauté envers les animaux », in MICHAUD Yves, *Qu'est-ce que la culture*, volume 6, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 529.

²⁹ A l'occasion de la conférence donnée à la Maison Rouge par Eva Triska-Badura, conservatrice du MUMOK à Vienne.

³⁰ Conférence donnée à l'occasion de la parution de son ouvrage *Défaire l'image de l'art contemporain*, à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), intitulée *Le corps du désir ou le sexe politique (autour de Günther Brus)*.

mêmes matériaux et autour des mêmes motifs – symboles en l’occurrence que l’on retrouve aussi chez Nitsch – ou encore à Roman Opalka de répéter obsessionnellement le même geste depuis 1965 ?

Tous ces artistes s’ancrent dans un contexte d’après-guerre, tous se répètent et ce n’est pas un hasard s’ils procèdent ainsi mais la critique est bien moins sévère à leur encontre. Pourtant, eux aussi sont devenus des artistes officiels, eux aussi ont leurs fondations³¹ et eux non plus ne sont plus aussi percutants que lorsqu’ils ont commencé. La répétition est en fait inhérente à l’œuvre de Nitsch et intrinsèque à la notion de trauma.

On peut alors se demander quelle a été la capacité ou l’incapacité des historiens et des critiques d’art à penser le trauma et les œuvres qui le portent ?

Le *Theater* est structuré autour de la répétition d’actions transgressives ayant valeur de rituels cathartiques. A cette répétition d’actions propre à la performance, qui a par essence vocation à être rejouée, s’ajoute la répétition de motifs qui perdurent au-delà de l’action.

Deux approches sont donc possibles vis-à-vis de son œuvre : soit on considère la répétition comme stérile et résultant d’une incapacité d’invention et de renouvellement soit on décide d’en étudier les ressorts. Celle-ci est si fortement présente chez Nitsch qu’elle a de toute évidence une place centrale dans son processus de création.

Rappelons qu’en 2015, deux expositions d’Hermann Nitsch ont été censurées, l’une au Mexique et l’autre en Italie alors que cette posture est peu commune quand il s’agit réellement d’artistes dits officiels. Encore une fois censurerait-on en 2016 une exposition de Soulages ou de Tapiès ?

La censure est donc bien le reflet que le travail de Nitsch continue de déranger et les critiques qui lui sont faites relèvent davantage d’une forme de « bon ton » à soutenir ou d’une norme de goût à soutenir que d’une critique de fond, émise à l’issue d’une étude scrupuleuse. Tout est bien évidemment critiquable mais à l’unique condition d’être justifiée scientifiquement. Or, ce n’est pas le cas concernant Hermann Nitsch. Il fait en effet partie des oubliés de la discipline et il a fallu comprendre cet oubli

³¹ Musée Soulages à Rodez et la Fondation Tapiès à Barcelone.

qu'il n'est pas exagéré de nommer une censure théorique.

Comment expliquer qu'il n'existe aucune étude d'envergure en français sur le *Theater* alors qu'est reconnue sa place dans l'histoire de la performance ?

Aussi, dans ce contexte à la fois historique et critique, ce travail souhaite venir combler un vide heuristique dans le champ de l'histoire de l'art concernant un artiste et une production jamais étudiée dans son entièreté alors même que tous reconnaissent son importance dans la pratique de la performance.

Qu'en est-il de l'œuvre d'Hermann Nitsch cinquante-quatre ans après qu'il a entrepris et théorisé le *Theater* ? Mais d'abord qu'en était-il en 1957, année où il pose l'assise théorique de son travail ?

Il incombe, plus de cinquante ans après le début de son œuvre non pas de rétablir une vérité quelconque mais bien de s'interroger sur la portée tant plastique que théorique de l'œuvre d'une vie. Entre scandale et art officiel où se place et où placer le *Theater* ?

L'OMT en tant que projet, est antérieure à la constitution de l'Actionnisme viennois en tant que mouvement puisque Nitsch en conçoit les bases théoriques en 1957 à l'âge de dix-neuf ans et c'est ensuite Otto Muehl qui l'encourage à poursuivre son projet malgré la dissolution du groupe en 1970. On parle de dissolution bien qu'il n'existe pas de date officielle scellant la fin de l'Actionnisme viennois³². Cependant, le suicide de Rudolf Schwarzkogler en 1969, qui était très proche de Nitsch, marque un réel point d'arrêt au travail des artistes sous l'égide du groupe. De plus, le 19 juin 1970, Günter Brus réalise pour sa part, *Zerreißprobe*, à Munich (fig.2)³³.

³² Robert Fleck (historien de l'art et professeur à la Kunstakademie de Düsseldorf, directeur de musée – Deichtorhallen à Hamburg et le Centre National d'Art et d'Expositions de la République Fédérale d'Allemagne à Bonn – explique qu'une datation précise du mouvement reste à faire et propose quant à lui la date de 1968 comme finalité à l'actionnisme viennois. Moment où « la ligne radicale de l'expérimentation devint définitivement impraticable à cause des exactions policières ».

³³ « Brus s'agenouille en slip et chaussettes hautes sur une toile blanche. Il pose un triangle de plastique transparent sur ses cuisses et, sur l'un de ses côtés, coupe avec une lame de rasoir dans la chair [de sa cuisse]. Brus rabat le triangle sur son genou et attend qu'il soit recouvert de sang. Il se roule par terre un court instant. Brus fixe deux cordelettes sur les chaussettes à côté de la plaie et en écarte les bords. Puis il se lève et dit

Ce terme allemand se traduit par « épreuve de résistance » ou « essai de rupture ». Il y teste la résistance de son propre corps jusqu'à la rupture et cette action est précisément un événement rupture puisque à l'issue de celle-ci, Brus stoppe son travail d'action pour se tourner vers l'écriture. En 1972, Muehl met en place sa communauté dans la campagne viennoise au sein de laquelle il poursuit son travail actionniste mais en dehors des sphères institutionnelles. Enfin, Nitsch poursuit la réalisation de l'OMT qui dans la mesure où le projet préexistait au mouvement, continue naturellement en dehors de celui-ci.

Hermann Nitsch est né à Vienne en 1938. En 1952 et pendant cinq ans, il prend des cours d'art privé auprès du sculpteur Karl Nieschlag³⁴, très classique et peu enclin à la modernité. Les premières réalisations de Nitsch sont d'ores et déjà empreintes de thématiques religieuses et notamment d'un motif en particulier qui ne va plus jamais quitter son iconographie, la crucifixion. Il puise son inspiration des peintures de la Renaissance et du style baroque, très présent en Autriche dans l'architecture et dans les intérieurs fastueux viennois, fiers héritages du règne des Habsbourg. En effet, il a copié les crucifixions des grands maîtres dont celles du retable d'Issenheim de Grünwald et de Rembrandt comme le montre un tableau réalisé en 1956, *Kreuzigung nach Rembrandt* (fig.3), copie colorisée de la gravure originelle, *Les Trois croix*, réalisée en 1653.

Le second motif, sorte d'image écran, qu'il va retenir tout aussi fortement

d'une voix calme : "Quelqu'un peut-il me donner un verre ?" Brus urine dans le verre (une urine verte) et boit. Il coupe avec des ciseaux les chaussettes et le slip. Brus est nu, dos au public, devant le poêle, et glisse le long du mur, jusqu'à être agenouillé. Il coupe avec le rasoir son crâne chauve et attend que le sang atteigne ses fesses. Il noue les cordelettes à ses chevilles et s'écarte les jambes en tirant dessus, ce qui le fait glisser du poêle sur le sol. Il dit d'une voix calme : "Je prendrais bien un autre verre." Il crie : "Non ! Non !" Il se roule par terre un court instant. Il met les pieds dans une petite bassine rectangulaire remplie d'eau, glisse, monte dans la suivante. Il dit d'une voix calme : "Peut-on fermer la fenêtre ?", n'attend pas de réaction, se jette par terre, fouette le sol et l'eau avec une lanière, crie, se roule par terre jusqu'à épuisement, s'arc-boute, ne touchant le sol que des pieds et de la tête, reste ainsi jusqu'à épuisement. Brus traverse le public pour aller aux toilettes. Fin de l'action (durée 25 minutes environ) ».

In FLECK R., « L'actionnisme viennois », in DE LOISY J., *Hors Limites : l'art et la vie (1952-1994)*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 204.

³⁴ Sculpteur autrichien né en 1909 et mort en 1975. Il a réalisé plusieurs sculptures ornementales à Vienne dont *La fille de lecture* sur Siemensstraße en 1955.

de Rembrandt, est celui du *Bœuf écorché*, huile sur toile de 1655 (fig.4), qu'il met directement en scène dans les nombreuses actions qui constituent l'OMT (fig.5). C'est l'intensité tant positive que négative qui se dégage de ce tableau, rendu possible par la réduction de la palette chromatique et par l'empâtement de peinture, qui retiendra l'attention de Nitsch en ce qu'il convoque autant l'attraction que la répulsion.

La figure christique au centre du retable de Grunwald (fig.6) a elle aussi un impact important sur Nitsch qui y revient à plusieurs reprises dans ces textes théoriques sur la couleur envisagée comme manifestation du sacré. Dans « Colour as the core concern of painting », il explique que :

« Les couleurs apparaissent lorsque le devenir et la vie sont à l'œuvre, quand il s'agit de résurrection continue de ce qui existe. J'imagine le visage du rédempteur ressuscité sur l'autel d'Issenheim, jaune brillant, jaune solaire, au sourire blanchâtre et entouré d'une auréole de lumière et de couleur. Ce Christ souriant se révèle face à la nuit du cosmos. Prise de conscience du cosmos primordial survenant éternellement et infiniment.»³⁵

Pour Nitsch donc, l'image du Christ en croix, la représentation de la crucifixion, l'intéresse dans la mesure où elle contient ontologiquement l'idée d'une résurrection annoncée. Il considère le christianisme comme la dernière religion vivante, c'est-à-dire la plus proche temporellement, et comme étant une porte d'entrée donnant accès aux formes culturelles les plus primitives et c'est bien dans ce rapport à la symbolique du mythe chrétien que l'usage de l'image de la crucifixion dans ses travaux est à comprendre.

Parallèlement à cet intérêt prononcé pour ce qui touche à l'iconographie et aux significations religieuses, la scène artistique autrichienne voit apparaître au début des années 1950 des artistes qui ont un impact considérable sur Nitsch et les autres artistes de l'actionnisme en introduisant l'informel radical en Autriche. En 1959, se déroule au *Theater*

³⁵ NITSCH H., « Colour as the core concern of painting », in *Nitsch Museum Naples*, Naples, Edizioni Morra, 2008, p. 50.

am Fleischmarkt, une peinture-action de Markus Prachensky, peintre de l'informel autrichien rattaché à la galerie Saint Stephan³⁶. Il présente un événement de peinture gestuelle où il lance des giclées de peinture rouge sur une toile qu'il détruit par la suite (fig.7). Nitsch n'a pas assisté à cette action mais il a été informé de ce qui s'y est déroulé et l'utilisation par Prachensky strictement de la couleur rouge sur fond blanc, entre 1956 et 1962, ainsi que ses peintures liquides sur grand format (fig.8) sont des inspirations de la peinture de Nitsch³⁷. En effet, dès 1960, les tableaux de Nitsch se présentent sur de grands formats qu'il nomme *Rinnbild* – tableau où la peinture coule – à la manière de Prachensky et *Schuttbild* – tableau où la peinture est versée ou projetée sur la toile – (fig.9).

En revanche, il assiste la même année à l'exposition *Junge Maler der Gegenwart* – Jeunes peintres d'aujourd'hui – à la *Künstlerhaus* de Vienne dans laquelle sont présentées des œuvres de l'abstraction lyrique, du nouveau réalisme et de l'expressionisme abstrait. On y retrouve entre autres pour ne citer qu'eux Yves Klein, qui sera un maître à penser pour Schwarzkogler, Pierre Soulages, Georges Mathieu (fig.10) et Jackson Pollock à propos desquels Nitsch dira :

« J'ai vu Mathieu et les Américains et je me suis dit : ce que font ces peintres, c'est pareil pour moi avec le *Theater*. 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 eu pour mon *Theater*, 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. »³⁸ (fig.11)

De même, l'artiste de référence le plus important de la peinture d'après-

³⁶ La Galerie St. Stephan est créée en 1954 par Monseigneur Otto Mauer, prêtre de la cathédrale Saint Stéphane à Vienne et défenseur de l'art moderne autrichien. Cette galerie sera le fief de l'informel autrichien. En dehors de deux actions en 1966 et 1967, l'accès à cette galerie sera toujours refusé aux actionnistes viennois. Il y a eu seulement deux galeries ouvertes à ces derniers dans les années 1960 : la galerie *Junge generation* fondée par Bertk Rauscher sur l'ordre du parti socialiste et un espace d'exposition itinérant créée à l'initiative du psychanalyste Josef Dvorak et basé dans un sous-sol de la rue *Lagergasse* à Vienne.

³⁷ BADURA-TRISKA E., KLOCKER H., *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, Köln-Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König - Mumok, 2012, p. 18.

³⁸ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 43.

guerre en Autriche est Arnulf Rainer qui appartenait aussi au groupe de la galerie St. Stephan. Après des débuts proches du surréalisme, il développe un large spectre allant de la méditation à l'approche gestuelle qui aboutit sur des monochromes dans lesquels le mouvement physique est activé de manière puissante : les *Übermalung* – peintures recouvertes – dont Nitsch retient l'intensité à la fois gestuelle et visuelle (fig.12). Dès le début des années 1950, Rainer utilise son corps comme support plastique et les actionnistes viennois font de lui une « figure paternelle »³⁹. Bien qu'ils ne l'aient pas réalisé, ils souhaitaient même organiser un banquet en son honneur, ce qui dans la logique de rejet, de *tabula rasa* du passé, des Actionnistes n'est pas une posture habituelle.

Ainsi, on constate que si Nitsch à la fin des années 1950 était déjà très clair quant aux thématiques abordées dans l'OMT, la mise en place de sa pratique actionniste s'est faite au contact des œuvres et des artistes de la scène locale et internationale.

De 1953 à 1958, il étudie à l'Institut graphique, pédagogique et expérimental de Vienne. Après ses études, il travaille au *Technische Museum* de Vienne comme designer graphique d'où sa propension à la rigueur et la méthode qu'il met en place pour l'organisation du *Theater* (fig.13).

A partir de 1960, date de sa première *Malaktion*, la pratique de Nitsch se révèle être protéiforme faisant appel, pour rappel, à de nombreux médiums tels que la peinture, le dessin, la gravure, l'installation, la performance que l'artiste préfère nommer action et la composition musicale, autant d'éléments constitutifs du *Theater* lui-même conçu par l'artiste comme une œuvre d'art totale selon le concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk*⁴⁰. Le projet d'œuvre d'art totale avait déjà été élaboré par le romantique Otto Philip Runge mais c'est Richard Wagner le premier à

³⁹ « They also explicitly saw him as a father figure », in BADURA-TRISKA E., KLOCKER H., *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s' Vienna*, op. cit., p. 21.

⁴⁰ Il s'agit d'un concept esthétique issu du romantisme allemand et apparu au XIX^{ème} siècle en Europe.

avoir réalisé une œuvre d'art totale lors du premier festival de Bayreuth – *Bayreuther Festspiel* –, festival d'opéra fondé en 1876 par Wagner et consacré à l'exécution de ses dix principaux opéras. Il se tient chaque été au *Festspielhaus* de Bayreuth en Bavière, un théâtre conçu par le compositeur pour pouvoir réaliser sa conception particulière de l'ouvrage lyrique comme « œuvre d'art totale ».

Ce concept se caractérise par l'utilisation simultanée de plusieurs médiums et disciplines artistiques ainsi que par la portée symbolique, philosophique et/ou métaphysique qu'elle contient. Cette utilisation vient du désir de refléter l'unité de la vie.

Ce sont les artistes du Black Mountain College⁴¹ qui dans les années 1950 ont réactualisé l'idée d'œuvre d'art totale par l'intermédiaire de la performance et des happenings où danse, théâtre, musique et arts plastiques se déclinaient simultanément dans un même espace temps.

En ce sens, l'OMT est une œuvre d'art unique dans la mesure où depuis 1957, chacune des peintures, des dessins, des partitions musicales et des actions de Nitsch ne sont que des synecdoques du *Theater* : « Voilà comment c'était, explique-t-il en 1993, tout ce que j'ai fait, ce n'était rien d'autre que de montrer sans cesse des extraits de mon grand projet théâtral, seulement des extraits. [...] Mais comme je l'ai déjà dit, je n'ai pas pu le réaliser »⁴².

⁴¹ Le *Black Mountain College* était une université libre expérimentale, fondée en 1933 près en Caroline du Nord aux Etats-Unis. Plate-forme pour les pratiques artistiques d'avant-garde, elle a considérablement marqué l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle et cessa son activité en 1957. Le *Black Mountain College*, dont le nom vient des nombreuses montagnes noires qui entourent l'université, fut fondé en réaction aux écoles plus traditionnelles sous l'impulsion de plusieurs enseignants (John Andrew Rice et Theodore Dreier notamment), avec une orientation pédagogique plus libérale axée sur l'expérience de petites communautés et la mise en avant du travail manuel tout en désirant déconstruire les hiérarchies entre les arts.

Fortement influencé par la pédagogie et la philosophie de l'art de John Dewey (*L'Art comme expérience* [2005], Paris, Gallimard, 2010), l'établissement reste aujourd'hui surtout célèbre pour son activité autour des arts plastiques et visuels, de la poésie et de la musique, bien que son enseignement ait été pluridisciplinaire (sciences, langues, histoire, etc.). Ne délivrant pas de diplôme, le *Black Mountain College* prônait l'éducation de tous par chacun, la gestion collective et démocratique de tous les aspects de la vie quotidienne, de la réflexion théorique à la programmation culturelle et à la contribution aux travaux manuels.

⁴² ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 43.

En effet, dans sa conception initiale et pour être complet, faire œuvre d'art totale, le *Theater* devait se dérouler le temps de six jours et six nuits consécutives. Pour des raisons pratiques et financières, il n'a pas été possible pour Nitsch, dans un premier temps, de mener à bien un tel projet et c'est seulement en août 1998 qu'a finalement eu lieu cette grande action, *100. Aktion, Sechs Tage Spiel*, sur laquelle se fonderont principalement les analyses à venir. Elle s'est déroulée du 3 au 9 août dans le château de Prinzendorf en Basse Autriche, résidence principale de l'artiste, qui y a convoqué la présence de cinq cent participants (acteurs, musiciens et organisateurs) et a nécessité des centaines de litre de sang et plusieurs tonnes de viandes. Chaque journée se terminait par un grand banquet partagé par les participants et les spectateurs. Dans les actions d'Hermann Nitsch et selon des partitions précises, les participants sont divisés en deux catégories : les « actifs » - *aktiv* - qui piétinent, malaxent et crucifient et les passifs - *passiv* - qui se font crucifier et ingèrent le sang. Cependant, malgré cette différenciation organisationnelle, Nitsch ne fait aucune distinction entre participants et spectateurs, ils les considèrent de la même manière et conçoit ses actions dans le but de générer une expérience commune. Il parle d'ailleurs de « participants aux jeu » - *Spielteilnehmer* -.

Hermann Nitsch entend, dit-il, par son théâtre d'action, à l'instar de la tragédie antique, réaliser une œuvre se voulant thérapeutique, cathartique et exutoire dans le sens où elle est un moyen psychologique d'extirper, par l'action volontairement violente, les névroses collectives et individuelles provoquées notamment par la guerre, l'argent, la peur, etc., et ce, au regard d'abord du contexte historique post traumatique autrichien.

Cependant, Aristote définit la tragédie comme ce qui engendre terreur et pitié. La catharsis est la purge que produisent conjointement ces sentiments. Or chez Nitsch il n'y a pas de pitié à proprement parler et on est beaucoup plus dans quelque chose de l'ordre du dégoût. Nous sommes donc avec le *Theater* dans un rapport au théâtre dionysiaque comprenant les notions de mystères, d'orgies et de débauches et qui

correspondent au titre donné par Nitsch à son travail. La catharsis existe aussi mais les enjeux sont un peu différents et relèvent davantage de l'initiation. Les mystères dans l'antiquité grecque étaient liés dans les mystères d'Eleusis notamment principalement à la divinité de Dionysos. Etymologiquement, le mystère signifie « fermer les yeux, la bouche » donc taire. Ainsi, le mystère implique initiation à ce qui est tu, caché, d'où un rituel initiatique par lequel il y a transmission d'un enseignement, d'un savoir. Tout accès à ce qui est caché est en soit une transgression et le mystère implique l'orgie car qui dit mystère dit aussi union sexuelle avec la divinité. C'est la raison pour laquelle on retrouve si souvent dans les actions de Nitsch des scènes sexuelles et orgiaques car elle revêtent toutes un caractère initiatique à ce qui est caché. D'autre part, le théâtre, est l'endroit où l'on regarde. Donc ce n'est pas un hasard si l'œuvre se nomme le *Théâtre des Orgies et des Mystères* car elle devient le lieu où l'on regarde et où l'on expérimente les mystères car les participants ne sont pas exclusivement passifs. L'OMT est en effet avant tout une expérience tant esthétique qu'existentielle. Pour l'appréhender, il faut, comme l'enseigne John Dewey se garder d'ériger des principes absolus car c'est l'esprit expérimental qui doit nous guider⁴³.

En effet, le point de départ de Nitsch est une esthétique de la cruauté, de la douleur et de la violence. Il met en scène réellement le sacrifice animal, la crucifixion, le rapport sexuel bestial et le sang qui font partie intégrante de sa peinture, de ses dessins et de ses actions. La réception critique de l'artiste repose d'ailleurs en grande partie sur cette esthétique qui génère dégoût et répulsion.

Les névroses que montre Nitsch relèvent en fait de constructions sociopolitiques visant à conserver l'individu dans un état de méconnaissance, d'aliénation et de non maîtrise de sa propre existence.

De fait, l'ambition de son œuvre est de faire ressurgir, par la confrontation sensorielle à l'extrême et au moyen de rituels, les refoulements aussi bien individuels que collectifs et, par l'acte vécu ici et maintenant, de les rendre conscients. En d'autres termes, il s'agit de se mesurer à l'excès pour

⁴³ DEWEY J., *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

déclencher un choc positif faisant office de catharsis. Ce choc positif doit, par le recours à « une symbolique innée », au sens où l'entend Sigmund Freud⁴⁴, rendre l'individu conscient de ses tabous tant individuels que collectifs parce qu'explique l'artiste « 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 »⁴⁵.

Dans le *Theater*, le rituel ainsi que la notion de passage de l'état profane à celui de sacré jouent un rôle central. En effet, pour Nitsch « le processus de création et l'OMT doivent contribuer à former une unité avec le tout » afin « d'en finir avec la séparation entre immanence et transcendance »⁴⁶, il ancre ainsi d'emblée son travail dans une logique anthropologique. C'est dans cette optique que l'artiste conçoit des actions qui consistent toutes en des rituels, puisque fondées sur un principe de répétition tantôt de vie – la fête – tantôt de mort – le sacrifice – revisitant la symbolique des mythes antiques – les Bacchanales et l'aveuglement d'Oedipe par exemple – et bibliques et ayant précisément pour objectif de rompre avec l'antagonisme immanence/transcendance.

Il choisit cet ancrage culturel précisément d'abord car en tant qu'autrichien il s'inscrit dans un héritage occidental, que l'Antiquité grecque puis le christianisme sont le berceau cette civilisation.

Walter Benjamin rappelle par ailleurs que l'authenticité de l'œuvre d'art s'enracine toujours sur sa fonction rituelle⁴⁷ et que ce fondement rituel reste reconnaissable jusqu'aux formes les plus profanes du langage plastique. Il en est ainsi pour les actions d'Hermann Nitsch qui continuent

⁴⁴FREUD S., *L'homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1985, p. 193.

⁴⁵ ROUSSEL, D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op.cit., p. 46.

⁴⁶ Interview d'Hermann Nitsch, *Das aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen herkunft und zukunft*, DVD, Edition Kröthenhayn, 2006.

Le principe d'immanence est un principe suivant lequel, rien n'advient à l'esprit qui ne soit déjà virtuellement contenu en lui, c'est à dire, quelque chose qui est interne à l'individu.

La transcendance est ce qui se situe au-delà d'un domaine pris comme référence, de ce qui est au dessus et d'une autre nature. Autrement dit, quelque chose qui est externe à l'individu.

⁴⁷ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Gallimard, 2000, p. 18.

de déranger tout en contenant un caractère subversif.

Nitsch ajoute, qu'au contact du *Theater*, l'individu doit se réveiller et ressentir le choc de se retrouver, soudain tel un nouveau-né venant au monde. On trouve ici une analogie avec la définition que donne Kierkegaard du sacré c'est-à-dire, l'idée selon laquelle dans la rencontre avec celui-ci, on serait arraché à sa condition ordinaire afin de faire l'expérience de quelque chose de « tout autre »⁴⁸.

Hermann Nitsch pense son *OMT* comme une grande fête de la vie, du *Dasein* – de l'être là – citant notamment dans ce contexte l'*Hyperion* d'Hölderlin : « Être un avec tout ce qui vit ». Cependant, Nitsch pense et exprime ce *Dasein* dans ce que l'on nomme un sacré de transgression, s'exprimant dans le numineux dionysiaque qu'a théorisé notamment Rudolf Otto⁴⁹ comme étant la transgression, l'excitation physique, l'exaltation du moi, la violence et/ou l'extase.

Roger Caillois explique que la fête retient en elle le caractère transgressif : « Il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers ». On éclate dans la débauche, la folie et l'exubérance. Ces états « conduisent à transgresser les prohibitions et à passer la mesure, à profiter de la suspension de l'ordre cosmique pour prendre le contrepied de la règle quand elle interdit et pour abuser sans retenue quand elle permet ». L'ordre social est alors violé. La fête apparaît « comme un autre monde » et se caractérise par « l'excès qui contribue à renouveler la nature ou la société » puisqu'elle est, dit-il, le « règne même du sacré »⁵⁰. Caillois montre que la transgression retourne toujours à son point de départ en se replaçant dans les limites qu'elle a cherché à briser car elle porte « atteinte aux règles qui apparaissent la veille et sont destinées à redevenir le lendemain les plus saintes et les plus inviolables »⁵¹.

Le premier jour des *Sechs Tages Spiel* est d'ailleurs symptomatique de cette ambition puisqu'il débute par une action brutale, un rituel sacrificiel : un

⁴⁸ WUNENBURGER J.-J., *Le Sacré*, Paris, PUR, 1981, p. 12.

⁴⁹ OTTO R., *Le sacré*, Paris, Payot, 1969.

⁵⁰ CAILLOIS R., *L'homme et le sacré* [1939], Paris, Gallimard, 1950, p. 129-134.

⁵¹ *Ibid.*, p. 151-152.

taureau est mis à mort puis vidé de son sang, au son des instruments de musique, principalement des cloches et des gongs. L'animal est ensuite débarrassé de ses entrailles et exposé devant un drap blanc. Le tout se déroule toujours en musique, tantôt sur les airs folkloriques autrichiens, tantôt sur les compositions personnelles de l'artiste qu'il orchestre autour des données de bruits et de cris créant ainsi une ambiance générale inquiétante et pesante. (fig.14)

Dans cette perspective et via l'exemple des *Sechs Tage Spiel (100. Aktion)*, il s'agira de comprendre en quoi et à quelles fins l'artiste autrichien Hermann Nitsch interroge le sacré par l'usage des rituels ?

La forte empreinte spirituelle contenue dans l'OMT ainsi que son ancrage dans le concept du sacré ne sont pas étrangères à la réception négative de l'œuvre. En effet, penser le sacré et la transcendance au XX^{ème} et au XXI^{ème} siècle n'est pas chose aisée car il prête souvent à la controverse ou à la querelle idéologique au sein d'un paysage intellectuel qui a soit ignoré la notion soit l'a déconstruite. Or, nous verrons que le sacré, en ce qu'il concerne l'invariant sociétal, ne peut pas être déconstruit.

Tout l'enjeu de ce travail repose sur cette question : quelle place a le sacré dans l'art d'abord, dans la société ensuite, à l'aune de presque deux siècles prétendument désacralisés par la pensée?

Pourquoi travailler sur ce concept et sur ceux qui lui sont directement associés, la spiritualité, l'imaginaire, le mystique et la transcendance pose-t-il un problème ?

Pourquoi ceux qui tentent cet effort théorique, font-ils l'objet de suspicions par la pensée en place, héritière d'un poststructuralisme et d'un post marxisme trop figé, et se heurtent à une vision néopositiviste ou encore sont taxés d'adopter une position néoexistentialiste ? En vertu de quoi et depuis quand adopter une lecture existentialiste de l'art et de la vie est-il un problème ?

Sans renier le legs incontestable du poststructuralisme français, il n'en reste pas moins que concernant la problématique du sacré on constate chez Gilles Deleuze, Jacques Lacan ou encore Michel Foucault, des apories du sens pendant que des intellectuels comme Alain Badiou, Régis Debray, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger ou Georges Didi-Hubermann⁵² soulèvent, le manque heuristique à l'égard de la notion et ce, alors même qu'à la suite de la sécularisation des sociétés qui marque le XX^{ème} siècle, l'art contemporain regorge d'exemples d'artistes faisant appel au sacré.

L'abstraction géométrique⁵³ en tête de file avec le geste sans doute le plus radical que connaisse l'art contemporain, *Carré noir sur fond blanc*, réalisé par Kasimir Malevitch et exposé à l'occasion de l'exposition tout aussi radicale *0,10, la dernière exposition futuriste* (fig.15) à Pétrograd en 1915. Le *Quadrangle* est doublement radical : dans sa réalisation d'abord et dans sa muséographie ensuite. En effet, Malevitch avait choisi d'exposer son tableau dans l'angle supérieur d'un mur de la salle, à la place exacte où sont traditionnellement affichés, dans une Russie très pieuse, les icônes. Ainsi, il appuie la dimension séculaire du siècle tout en affirmant une démocratisation de l'art. D'autre part, le *Carré noir* est exécuté à main levée ce qui lui confère son unicité et est cadré au centre du carré blanc. La radicalité de la composition lui donne à la fois une stabilité et une tension tandis que la couleur noire lui donne sa profondeur. Il renvoie à la fois à nulle part et à partout en même temps. Pour Malevitch, le *Quadrangle* est une étape qui tend à conduire vers une plus grande vérité, une sensation pure. A l'instar de Wassily Kandinsky, mais plus radicalement encore, la peinture doit contribuer à libérer l'esprit du monde matériel pour faire pénétrer l'être dans l'espace infini. Malevitch décrit dans *Le nouvel art* en 1927 la difficulté de cette invention et la richesse de ses implications :

⁵² Tous ne feront l'objet d'études spécifiques dans ce travail. C'est le cas notamment de Badiou et de Debray mais ils ont, en bien des points, participé à la mise en place de nos idées tout au long de la recherche.

⁵³ TUCHMAN M. (dir), *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*, cat. expo., Los Angeles, LACMA/Abbeville Press, 1986.

« Lorsque, dans mon effort désespéré pour libérer l'art du poids inutile de l'objet, je me réfugiai vers la forme du quadrangle et exposai une icône qui ne présentait qu'un carré noir sur un champ blanc, la critique soupira : « Tout ce que nous avons aimé a péri : nous sommes dans un désert ». [...] Moi aussi, une sorte de réserve poussée jusqu'à l'angoisse m'emplit lorsqu'il s'agit de quitter le monde de la volonté et de la représentation. [...]

Mais le sentiment de satisfaction que j'éprouvai grâce à la libération de l'objet me porta toujours plus loin dans le désert où n'existe comme fait que la sensibilité. Ce n'était pas un carré vide que j'avais exposé, mais la sensibilité d'un monde sans objet »⁵⁴.

Dans ce qu'il a d'absolument minimal et de silencieux, le *Carré noir* donne précisément accès à l'expérience individuelle du sensible. C'est-à-dire « qu'un monde sans objets », ici réduit au cadre du tableau, sans présence de la réalité visible ouvre sur le sensible et sur ce qui est absent ou non visible ordinairement : le tout autre. L'abstraction ouvre ainsi le champ de l'imagination, la création d'un imaginaire, autrement dit, la faculté de se représenter ce qui est absent : le sacré.

Concernant les artistes qui reproduisent le réel Malevitch dira que :

« Reproduire des objets et des coins de nature, c'est agir à la manière d'un voleur qui contemplerait avec admiration ses pieds enchaînés. Seuls les peintres bornés dissimulent leur art sous la sincérité. Dans l'art, il faut la vérité et non la sincérité »⁵⁵.

On retrouve ici la vision hégélienne qui implique l'existence d'un contenu spirituel dans l'art qui reste l'occasion, par un processus phénoménologique⁵⁶ d'absence et de présence : absence du réel, présence du tout autre, d'une expérience du sensible et qui donne à voir la vérité comme phénoménalité.

⁵⁴ MALEVITCH K., *Ecrits complets*, MARCADE V. & J-C., Lausanne, l'Age d'homme, 1992.

⁵⁵ MALEVITCH K., *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Moscou, 1915. Brochure à l'intention du public laissée par l'artiste dans la salle d'exposition du *Carré noir sur fond blanc*.

⁵⁶ C'est-à-dire, d'après la définition philosophique de la phénoménologie, un art qui au terme de réductions successives permet à l'esprit de se retrouver face à la conscience pure et qui ouvre sur les conditions ultimes d'une intelligibilité de tout ce qui peut être.

Aussi, et malgré la sécularisation des sociétés principalement occidentales, l'antagonisme qui voudrait que « l'ancien » soit religieux et « le moderne » désacralisé n'est plus recevable.

De ce constat, Alfred Pacquement énonce à juste titre que :

« Dans une société sécularisée, l'art ne peut pas pour autant s'être vidé du sacré, ou de la spiritualité ; que d'une certaine manière et pris en son sens métaphysique, le sacré reste partie intégrante de l'art. Il ne peut pas se passer d'un questionnement sur les fondements de l'être. [...] Innombrables sont dès lors les œuvres à examiner à travers ce prisme. Bien rares celles où au contraire ne peuvent être détectées telle ou telle trace de spiritualité. A vrai dire, c'est plutôt l'inverse qui devient la principale difficulté d'un tel projet : à bien y regarder, ce sont des flux innombrables d'œuvres les plus diverses qui se présentent au regard »⁵⁷.

Même dans le cas d'artistes qui revendiquent leur athéisme on peut trouver l'empreinte du sacré. L'exemple du français Claude Levêque est à cet égard intéressant. En 2012, suite au décès de sa mère, il réalise *Chemin blanc* (fig.16), une installation *in situ* qui se compose d'une planche en bois posée sur des lessiveuses. Cette planche matérialise un chemin familial à l'artiste, le Chemin Blanc, sur lequel il se promenait avec sa mère alors qu'elle perdait la vue. La planche est surplombée d'une inscription au néon blanc sur laquelle on peut lire : « attends moi ». Face à la mort et au deuil, autrement dit, face à des expériences qui échappent à l'entendement⁵⁸, l'artiste convoque une dimension transcendante et aspire au sacré.

Aussi, à l'aune de presque deux siècles prétendument désacralisés par la pensée, nous pensons, à fortiori aujourd'hui où le fait religieux est partout

⁵⁷ ALIZART M., *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 14.

⁵⁸ On pense ici à BARTHES R., *Journal de deuil*, Paris, Le Seuil/IMEC, 2009 commencé le 25 octobre 1977, au lendemain du décès de sa mère et dans lequel il s'efforce de décrire et de comprendre le deuil mais aussi le rapport à la perte d'un être cher. Il écrit sur le dernier feuillet du 15 septembre 1979, presque deux ans après le décès : « il y a des matinées si tristes... », démontrant ainsi son incapacité à mettre en mots l'expérience de la mort et de la perte.

présent dans l'espace social et politique, qu'il est nécessaire de prendre ses distances avec une tradition intellectuelle qui n'a pas souhaité ou n'a pas pu penser le sacré pour se tourner vers ceux qui l'ont fait et à la lumière desquels les propositions de Nitsch peuvent être analysées au-delà du contexte historique et en dehors du mouvement auquel il est rattaché.

Louis Calaferte, écrivain français né en 1928 et mort en 1994 était un véritable personnage pasolinien, immigré des faubourgs sous-prolétariens de Turin. Ses nombreux détracteurs parlent de lui comme d'un « anarchiste chrétien » comme si le qualificatif de « chrétien » était devenu grossier. En réalité, si l'œuvre de Calaferte est teintée de spiritualité, il a toujours adopté une pensée non dogmatique de la religion et à ce titre l'Eglise l'aurait plus volontiers excommunié que canonisé. Cette réception négative de la critique démontre la confusion presque systématique, nous y reviendrons, qui existe et qui persiste entre sacré et religion.

Dans *L'aventure intérieure*, Jean-Pierre Pauty dit à Calaferte qu'avant lui des auteurs comme Søren Kierkegaard ont exprimé une vision métaphysique et mystique du monde. Il ajoute que Benjamin Fondane, dans un de ces ouvrages, qualifie cette vision des choses de « conscience malheureuse », et lui demande s'il accepte cette dénomination à propos de sa pensée. Calaferte lui répond :

« Aucune conscience malheureuse n'est créatrice, aucune. Une conscience en doute est créatrice ; une conscience en recherche également, ce qui est en particulier le cas de Kierkegaard, car j'insiste sur ce point crucial : il faut être en recherche.

Il ne s'agit pas d'avoir des certitudes, mais des directions à trouver et de les suivre le plus honnêtement possible.

Parler de « conscience malheureuse » me semble la projection d'un esprit qui ignore l'expérimentation spiritualiste. Face à ce genre de pensée, je laisse dire, je ne réponds pas.

- Même si je vous dis que « la mystique n'est qu'une béquille pour l'homme » ?... ajoute Pauty.

Je pourrais répondre qu'il vaut mieux marcher sur une béquille que de ne pas marcher du tout...

Qu'est-ce que l'homme ? Tout est là ! N'en déplaise aux

matérialistes, aux athées, aux rationalistes, etc. – je ne formule pas de critiques, je respecte la liberté de pensée, chacun pense ce qu’il veut –, n’en déplaît donc à tous ces gens-là, l’homme pris dans sa totalité, si l’on veut bien réfléchir à cette totalité, demeure tout de même un immense mystère et, avec lui, la création entière.

Pourquoi (et pas comment) une graine détient-elle une floraison future ? Moi je ne sais pas. Tout ce qui rationnel, scientifique, explicatif me semble en dessous de la question. Si certains se contentent de cela, très bien. Qu’ils qualifient l’approche mystique, spirituelle du monde comme une absence de compréhension du monde, comme une béquille, cela me paraît être, à moi, la vraie infirmité dans laquelle baigne l’immensité de nos contemporains. Infirmité qui aboutit à un monde de cruauté, d’inconscience et de mal métaphysique avec un grand M ».⁵⁹

C’est dans cette exacte perspective qu’il faut appréhender ce travail d’analyse sur l’œuvre de Nitsch. Un travail de recherche qui ne prétend pas démontrer une vérité irréfutable mais qui s’ancre sur une œuvre qui, elle non plus sans rien affirmer met en question la dimension spirituelle de la vie. On peut bien évidemment remettre en cause le bien-fondé d’une telle approche mais il n’en reste pas moins qu’elle existe et qu’elle n’a jamais été étudiée pour ce qu’elle est.

De ce point de vue, l’œuvre de Nitsch se rapproche des ambitions du groupe ZERO dont Heinz Mack et Otto Piene peuvent être considérés comme les théoriciens.

ZERO était une sorte de regroupement international ouvert aux artistes cherchant un certain renouveau artistique et se lançant dans l’entreprise aventureuse de donner des formes à l’universalité. En effet, ZERO souhaitait incarner un renouveau artistique et spirituel engagé dans une tentative de redéfinition de la modernité, qui pourrait faire sortir le monde des traumatismes qu’avait engendrés la guerre. Le mouvement allait développer tout un programme visant une reconstruction intellectuelle conduite par des idéaux forts. À travers une critique vigoureuse du

⁵⁹ CALAFERTE L., *L’aventure intérieure*, Entretiens avec Jean-Pierre Pauty, Paris, Julliard, 2003, p. 68-69.

matérialisme occidental, Otto Piene comptait apporter des valeurs nouvelles :

« Je croyais à une autre forme de renaissance. Elle devait être spirituelle, intellectuelle, fondée sur les domaines d'excellence de l'histoire allemande : l'art, l'humanisme, la créativité intellectuelle. D'une certaine manière ZERO est né d'un esprit de résistance face à la montée d'un nouveau matérialisme, avec l'espoir qu'un nouvel esprit, un nouveau départ ouvrirait une nouvelle période pour la pensée, les émotions de la vie. À cette époque l'idée la plus répandue était que le bien-être matériel rendrait les gens heureux. J'étais contre cela »⁶⁰.

C'est sans doute parce que comme lui plusieurs artistes mais également des intellectuels ont pressenti ou largement expérimenté les faits et les effets de la surconsommation qu'ils se sont tournés vers autres choses. Et ces autres choses, sont précisément la quête de sens, l'aspiration au sacré et la dimension spirituelle de la vie.

Le sacré est une notion délicate à étudier et c'est pourquoi nous souhaitons immédiatement levé le voile sur d'éventuelles suspicions prosélytes et définir les concepts dès à présent.

Du 7 mai au 11 août 2008, s'est déroulée au Centre Pompidou à Paris l'exposition *Traces du sacré*. Le titre et le qualificatif de « traces » évoque déjà en eux-mêmes quelque chose de fugace, un sacré faible qui surviendrait dans un temps second et qui n'aurait pas d'existence en lui-même. Soit les œuvres portent en elle le sacré, soit elles ne le portent pas mais il ne peut pas être question de traces laissées par ci par là.

L'avant-propos du catalogue d'exposition n'aborde jamais la thématique principale de l'exposition, le sacré, ce qui, nous semble t-il, est à la fois révélateur et problématique dans le cadre d'un avant-propos. On y retrouve des formulations attendues qui sont en fait des lieux communs de la pensée comme : « Depuis l'origine, la question de l'existence d'un

⁶⁰ Site officiel de la fondation ZERO : <http://www.4321zero.com/> [consulté le 22 octobre 2013]. Voir aussi : TIL B., *ZERO*, catalogue d'exposition, Clermont-Ferrand, Un Deux...Quatre Edition, 2006.

au-delà de l'ordinaire du monde taraude l'humanité » ou « c'est à une quête qui nous est proposé de prendre part. la quête de l'homme moderne cherchant dans des cieux devenus profanes les réponses aux interrogations éternelles »⁶¹. Le lecteur se trouve ainsi face à des explications superficielles au regard du sujet abordé.

Si Jean de Loisy, l'un des commissaires de l'exposition, expose les différentes manières dont peut se révéler le sacré à travers l'art, il n'explique en revanche pas ce qu'il est. D'ailleurs il n'emploie presque jamais le terme de « sacré » au profit de termes qui lui sont associés : « âme », « mystique », « spirituel », « mystère des choses », « divin », ou « religieux »⁶² mais toujours sans circonscriptions conceptuelles sur des notions pourtant lourdes de significations. De même, il en parle comme d'un repli sur soi, d'une recherche de l'intériorité alors qu'il s'exprime dans les rituels donc dans l'expérience commune et l'altérité. Enfin, lui aussi évoque le sacré comme « un sacré dont on poursuit la trace »⁶³ alors qu'il est une expérience empirique totale et que ce n'est pas parce qu'au nom de la sécularisation on en parle plus ou peu qu'il n'existe plus et qu'il faudrait lui courir après comme pour en conserver les derniers vestiges.

Si le terme sera par la suite cité à de nombreuses reprises, et malgré certaines analyses pertinentes⁶⁴, il ne fera en revanche l'objet d'aucun effort terminologique. L'exposition en elle-même, contrairement à ce qui est annoncé, n'a pas répondu non plus à la question et s'apparentait davantage à un regroupement d'œuvres ne faisant pas toujours sens et manquant de cohérence. Prenons deux exemples :

Georg Grosz dans son dessin intitulé *Christ avec un masque à gaz. Fermer sa gueule et continuer à servir* (fig.17) réalisé en 1927, représente un Christ crucifié portant un masque à gaz, ce qui lui vaudra un jugement pour calomnie. Est-ce que ce dessin est une trace du sacré ou est-il plutôt une attaque contre le pouvoir en place en Allemagne et la collaboration de

⁶¹ ALIZART M., *Traces du sacré, op. cit.*, p. 13.

⁶² *Ibid*, p. 17-29.

⁶³ *Ibid*, p. 26.

⁶⁴ CUSSET Y., « L'absurde et le sublime, d'un double deuil de la transcendance après 1945 », in ALIZART M., *Traces du sacré, op. cit.*, p. 261-275.

l'Église aux massacres de la Première Guerre mondiale ? Si parfois l'œuvre d'art peut contenir une charge sacrée, ce n'est clairement pas le cas ici et la présence du Christ en croix doit d'abord être appréhendée en tant qu'acte politique plutôt qu'en tant que trace du sacré. Il s'opère ici un raccourci simpliste qui voudrait que l'usage de la croix, même caricatural, soit sacré. Regardons aussi rapidement la photographie *Blind Girl* (fig.18) prise en 1963 par Christer Strömholm d'une enfant aveugle suite à l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima. En quoi la photo d'une enfant mutilée par les atrocités de la guerre et la folie humaine serait-elle une trace du sacré ? Claire Bernardi, conservatrice au musée d'Orsay, en parle en ces termes : « Les yeux de l'enfant, ces deux orbites blanches, semblent closes sur elles-mêmes, elles renoncent à exprimer la douleur : l'extérieur n'est plus à voir, l'intériorité n'est plus visible »⁶⁵. C'est en effet le principe même de l'aveuglement.

On est face ici à une œuvre document qui vient illustrer les conséquences de la guerre. Nouvelle confusion et surtout, pas de trace du sacré dans ce visage atrophié. La thèse que propose Claire Bernardi soulève ainsi un autre souci propre à l'histoire de l'art : celui de la surinterprétation dont parle Georges Didi-Hubermann⁶⁶.

En effet, l'œuvre devient un faire valoir à un propos qui lui est étranger à l'origine - celui du sacré - alors que la tâche de l'historien de l'art est précisément de faire émerger de l'œuvre des problématiques qui lui sont singulières.

Il ne s'agit pas de remettre en question le bien-fondé de cette exposition qui a le mérite de soulever la question de la prégnance du sacré au sein de sociétés sécularisées mais seulement de mettre en évidence la complexité de la notion et de sa définition. Complexité qui vient d'ailleurs démontrer qu'il est un concept fondamental, qui nécessite un réel effort théorique.

Le sacré est, en effet, une notion délicate à saisir et ce, pour au moins une

⁶⁵ BERNARDI C., « Homo homini lupus », in ALIZART M., *Traces du sacré, op. cit.*, p. 278.

⁶⁶ DIDI-HUBERMANN G., *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 109.

raison. Le terme est souvent utilisé comme adjectif relatif à un lieu, un objet, un temps, etc. Mais que signifie t-il lorsqu'il est employé comme substantif ? Etymologiquement, « sacré » provient du latin *sacer* qui ne signifie rien d'autre que lui-même. Il est, comme le soulève Heidegger tautologique car « le sacré n'est pas sacré parce qu'il est divin, il est sacré parce qu'il est sacré »⁶⁷. S'il est rarement défini, il est en revanche très souvent opposé au profane. Nous précisons d'emblée que si l'opposition terminologique permet de comprendre de quoi relève le sacré, il ne faut pas pour autant appréhender les deux notions par opposition car l'une peut contenir l'autre et vice versa. C'est-à-dire qu'il peut y avoir du sacré dans le profane et inversement par visées symbolisantes. En effet, c'est la charge symbolique injectée dans l'action qui rend visible ou non la dimension sacrée de celle-ci. Le profane est, par définition, ce qui ne contient pas de « mystères » ou celui qui n'est pas « initié aux mystères » d'où le rapport entre les mystères et le sacré, *pro* - devant - et *fanum* - temple - (le profane est celui qui ne rentre pas), celui-ci incarnant l'espace clos du religieux, au sens de *religere* - rassembler -, et du spirituel. Le sacré serait donc, en ce sens, ce qui est dans le temple, qui par le rituel va permettre de passer d'un stade profane à un stade sacré tout en rassemblant les participants autour d'une même démarche spirituelle. Nous insistons sur l'étymologie du terme « religion » car l'analogie entre sacré et religion est permanente. Or, cette analogie n'est possible que dans le sens où le terme de religion se pense comme un rassemblement entre les choses sinon sacré et religion discutent de concepts bien différents pour une raison évidente. Toutes les religions se fondent sur des dogmes, notions étrangères au sacré car là où la religion divise, le sacré unifie - rassemble - par son caractère fondamentalement anthropologique et anti-dogmatique. On peut d'ailleurs être anticlérical c'est-à-dire refuser la religion dans ce qu'elle a d'institutionnel mais avoir le sens du sacré et y aspirer. La religion, disait Mirabeau, « n'est que la correspondance de la pensée et de la spiritualité de l'homme avec l'esprit universel, il s'ensuit

⁶⁷ BRITO E., *Heidegger et l'hymne du sacré*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1999.

qu'elle ne peut prendre aucune forme étroite ou légale »⁶⁸.

La question qui se pose alors est de quelle manière s'exprime le sacré, comment se donne t-il à voir et comment se dégage t-il du profane ou plus simplement de l'expérience ordinaire ?

Jean-Jacques Wunenburger⁶⁹ explique que « le sacré est conditionné par une imagination qui va plus loin que ce qu'imposent les sens et moins loin que ce qu'exige la pensée pure lorsqu'elle spéculé sur l'Absolu »⁷⁰. Le sacré serait dans cette perspective plus empirique que réflexif. Il est en fait une expérience à la fois physique et mentale, donc totale, qui s'incarne dans le rituel en tant qu'expérience corporelle d'abord, spirituelle ensuite.

Martine Roberge postule, dans la continuité des chercheurs qui ont étudié et étudient la ritualité contemporaine, que « la signification des pratiques rituelles se trouve au-delà des variantes de forme et de structure, c'est-à-dire qu'elle se loge au plan « symbolique » dans la « quête de sens » et la recherche de « symboles » »⁷¹. On constate donc, au sein des rituels et au cours des époques, des structures invariantes qui véhiculent avec elles des images et des significations archétypales, au sens où l'entendent Jung ou Durand. En d'autres termes, les sociétés postmodernes, en se modernisant et en se dynamisant, selon l'expression de Georges Balandier⁷², entraînent une transformation formelle des rituels sacrés qui conservent néanmoins intrinsèquement des fonctions constantes voire résurgentes. Saisir la réalité de ces changements, c'est prendre en compte la réalité sociale, culturelle et politique d'une société, d'où la dénomination pour ces pratiques renouvelées de « rituels contemporains ».

L'art et plus particulièrement la pratique de la performance viennent témoigner de ces rituels contemporains en les imageant. C'est le cas de l'OMT d'Hermann Nitsch qui par la réactualisation de motifs anciens et de

⁶⁸ Littré, *Le dictionnaire de la langue française*, vol. 16., Paris, 2007, p. 684.

⁶⁹ Jean Jacques Wunenburger est professeur de philosophie à l'université Lumière Lyon 3 et a écrit de nombreux ouvrages et articles sur le sacré. Il est aussi le président de l'association des Amis de Gilbert Durand.

⁷⁰ WUNENBURGER J.-J., *Le sacré*, Paris, PUR, 1981, p. 68.

⁷¹ ROBERGE M., « En guise de conclusion : pour une relecture de nos rituels dans la société contemporaine », in *Ethnologies*, vol. 28, n°2, 2006, p. 215.

⁷² BALANDIER G., *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique sociale en Afrique centrale [1955]*, Paris, PUF, 1982.

leurs significations se situe entre micro - l'histoire contextualisée : l'Autriche d'après-guerre - et macro - l'histoire de l'humanité - histoire. C'est ce qui rend l'œuvre de Nitsch complexe à saisir car elle est anachronique et en son sein, plusieurs strates de l'Histoire, niveaux de lectures et de compréhension se superposent. Cependant, ce n'est pas parce qu'elle est anachronique qu'on est dans la confusion des époques : chaque image est à penser comme un assemblage de lieux et de temps différents qu'il faut saisir et étudier.

« Toujours devant l'image, nous sommes devant du temps. [...] Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant le temps. Mais quel genre de temps ? De quelles plasticités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps peut-il être question dans cette ouverture de l'image ? ».⁷³

Ainsi débute *Devant le temps* de Didi-Huberman qui pose la question de l'anachronisme des images et met le doigt sur le travail complexe de l'historien de l'art face au mélange des « différentiels de temps » à l'œuvre dans chaque représentations. Il explique que toutes représentations se présentent, au regard d'abord, à l'analyse ensuite, selon deux modalités : « sur le mode *facilis*, facile à regarder du point de vue de l'iconographie et en même temps sur le mode *subtilis*, qui met en œuvre un point de vue bien plus complexe et qui émerge sur plusieurs plans possibles »⁷⁴. Ces deux modes sont opératoires dans le cas de l'OMT de Nitsch. En effet, on est d'emblée face à un mode *facilis* qui consiste à dire grossièrement à la manière de la critique existante : il y a sacrifice animal, le sang coule, les gens sont nus crucifiés sur des croix pendant que d'autres copulent ou manipulent des carcasses et des organes, c'est donc au mieux une sorte d'imposture, au pire une ignominie. C'est ce qu'on peut lire ou entendre le plus souvent à la lumière des vidéos trouvées sur internet et qui font fi du

⁷³ DIDI-HUBERMANN G., *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 9.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

reste de la production de Nitsch bien moins sanguinaire. Nous en profitons pour rappeler que depuis 1998, soit presque vingt ans, aucun animal n'a été mis à mort. Puis, un second temps du regard mène au mode *subtilis* qui consiste lui à étudier l'histoire et les significations de ces images. De les inscrire dans leurs « rythmes anthropologiques » pour en faire ressortir leurs problématiques intrinsèques qui voyagent entre contemporanéité et invariance, entre l'« intelligence organisée » et l'« énergie naturelle »⁷⁵ évoquée plus tôt en avant-propos.

Aussi, nous constatons avec le *Theater* d'Hermann Nitsch qu'il y a une réception de premier niveau, mais sa portée universelle et anthropologique, compte tenu du fait qu'il aborde le sacré dans un contexte d'après-guerre n'a jamais été étudié corrélativement.

Il s'agira donc dans le contexte de l'Autriche post Seconde Guerre mondiale, de comprendre, alors que l'on constate d'une part, une victimisation orchestrée par la haute sphère de l'Etat et d'autre part, un déni de la part des intellectuels de l'époque de se confronter au débat psychanalytique ainsi qu'aux conséquences de la guerre et plus particulièrement à celles de l'Holocauste sur les survivants, par quels moyens et à quelles fins Hermann Nitsch et les Actionnistes viennois ont mis en place un langage artistique tout à fait singulier dans l'art d'après-guerre.

Comment les artistes, ont-ils réinvesti le champ de la mémoire collective déserté au profit de la reconstruction ?

D'autre part, nous verrons en quoi l'événement traumatique a généré chez Nitsch des processus artistiques de l'ordre de la répétition dans lesquels les significations empreintes de spiritualité tendent à redéfinir le rapport qu'entretient l'individu moderne avec le sacré aux seins de sociétés occidentales dites « désacralisées ».

⁷⁵ WARBURG A., *Le rituel du serpent* [1930], Paris, Macula, 2003.

Nous nous pencherons tout d'abord sur le contexte de « l'apocalypse joyeuse ». Qu'est-ce que Nitsch en retient, qu'est-ce que cela va déterminer chez lui ?

Deuxièmement, notre attention se portera sur la question douloureuse du « deuil impossible » dans une Autriche qui se victimise et chez des intellectuels qui pour la plupart font l'impasse sur cet état de fait.

Nous verrons comment se positionne alors Hermann Nitsch dans ce contexte et en quoi le déni va entraîner la mise en place d'un langage plastique particulièrement radical.

Troisièmement, à travers la critique émise sur le *Theater* nous étudierons la portée théorique et philosophique du travail de Nitsch. Nous verrons en quoi il se pose, à priori, à contre courant de la pensée dominante au XX^{ème} et XXI^{ème} siècle.

Pour finir, nous étudierons la portée anthropologique de l'OMT. Nous verrons que Nitsch tente de démontrer à l'individu, en réactualisant un discours et des traditions anciennes, que l'univers qui l'entoure, malgré sa diversité, est un tout cohérent relevant d'une continuité survivante auquel il participe.

CHAPITRE 1 : « VIENNE FIN DE SIÈCLE »⁷⁶ :
« L'APOCALYPSE JOYEUSE »⁷⁷

« En Europe, le bonheur finit à Vienne »⁷⁸ - E. M. Cioran

⁷⁶ Titre de l'ouvrage de SCHORSKE C., *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Seuil, 1983.

⁷⁷ Expression du romancier, dramaturge et essayiste autrichien Hermann Broch (1886-1951) désignant le sentiment de désastre et d'effondrement prochain de l'Empire austro-hongrois. Expression reprise par ailleurs par Jean Clair pour son exposition de 1986 : *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joyeuse*.

⁷⁸ CIORAN E., *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1987.

Vienne même si elle semble restée relativement méconnue, est considérée, à juste titre, comme la capitale culturelle de la fin du XIX^{ème} siècle. Cependant, elle va décliner progressivement au fil des échecs historiques successifs de l'Empire Habsbourgeois (l'Empire austro-hongrois avec à sa tête à cette époque l'empereur François-Joseph I^{er} d'Autriche et l'Impératrice Elizabeth de Bavière, dite Sissi). Pourtant, le paradoxe a voulu que cette ville, synonyme d'apocalypse et à la veille d'être effacée comme capitale impériale par la première guerre mondiale, ait su, dans le vertige de sa chute, définir quelques-uns des axes majeurs de la modernité qui ont ensuite conditionné toute l'histoire des idées du XX^{ème} siècle. Bien sûr, Hermann Nitsch et les artistes de l'Actionnisme viennois ne font pas l'économie de cette influence. D'autre part, d'un point de vue strictement français, l'histoire générale et culturelle, pourtant d'une grande richesse, de ce pays et contrairement à d'autres, restent moins connues et peu abordées. Cela s'explique en partie par le fait que, l'esprit de la « Vienne fin de siècle » a été redécouvert en France au milieu des années 1970.

Jean Clair, à l'occasion de l'exposition sur la modernité viennoise, dans son article « Une modernité sceptique »⁷⁹ tente alors de répondre à la question suivante :

« Que Vienne au tournant du siècle ait été le lieu d'un ensemble d'événements politiques, d'enjeux idéologiques, de création artistiques et littéraires d'une telle importance que nous en sommes aujourd'hui les entiers débiteurs, personne ne songerait à le nier mais un problème demeure : pourquoi aurons-nous tarder à reconnaître la dette ? »⁸⁰

Pour répondre à cette interrogation, il est tout d'abord nécessaire de remonter dans l'histoire de la ville pour comprendre ensuite, le caractère unique et original de la culture viennoise au cours de la dernière partie du XIX^{ème} siècle et des premières décennies du XX^{ème}.

⁷⁹ CLAIR J., « Une modernité sceptique », in CLAIR J., *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, cat. expo., (Paris, Centre Pompidou, 13 février - 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 46-57.

⁸⁰ *Ibid*, p. 46.

1. Hermann Nitsch et la Vienne des Habsbourg

L'importance de l'actuelle capitale autrichienne est liée au fait qu'elle était le siège de la dynastie des Habsbourg⁸¹. Il fut un temps où cet empire était le plus vaste que le monde n'ait jamais connu, beaucoup plus étendu que l'Empire Romain dont les Habsbourg s'estimaient d'ailleurs les héritiers légitimes : ils se considéraient comme les chefs du « Saint Empire romain de la nation germanique ». Cela change radicalement avec la révolution de 1848 (guerre d'indépendance) et ses conséquences⁸². Les Habsbourg abandonnent alors le titre « d'Empereur du Saint Empire romain » se rendant compte du caractère caduc de ce dernier au profit de celui « d'Empereur d'Autriche » puis, quelques décennies plus tard, de celui « d'Empereur d'Autriche-Hongrie » plus conforme à la réalité et Vienne en restait toujours la capitale.

Même sous sa forme réduite, l'empire restait le plus important d'Europe : il englobait toute l'Europe centrale ainsi qu'une bonne partie de l'Italie et de l'Europe orientale. C'était un Etat où cohabitaient bon nombre d'individus de différentes origines, il était multinational. S'y mêlait allemands, italiens, tchèques, hongrois, slovaques, croates et quelques autres minorités. Autrement dit, et il me faut insister dès à présent sur ce point, l'Autriche n'a pour ainsi dire jamais eu d'identité nationale. Pendant cette période insurrectionnelle, les différentes minorités réclament l'indépendance. Ces poussées révolutionnaires qui tendent à faire éclater l'Empire, n'aboutirent cependant pas avant la fin de la Première Guerre mondiale.

Cependant, en 1859, l'Empire perd ses provinces les plus importantes et les plus avancées : la Lombardie avec Milan en Italie du nord, la Toscane avec Florence, Parme et Modène. Venise et la Vénétie elles restent

⁸¹ Les Habsbourg sont une famille impériale germanique, ils dominent le Saint Empire romain germanique et sont divisés en deux branches : les Habsbourg d'Autriche et les Habsbourg d'Espagne.

⁸² L'approche historique est nécessaire à la bonne compréhension de ce qui se met en place dans l'intelligentsia autrichienne de l'époque. Cependant, par soucis de cohérence, je ne reviens pas sur les détails de chacun des événements historiques de cette même époque. Pour plus de précisions sur cette période, voire : BERANGER J., *Histoire de l'Empire des Habsbourg : 1273-1918*, Fayard, Paris, 1990.

autrichiennes mais sont perdues en 1866, à la suite de la guerre qui opposait la Prusse à l'Autriche. Quatre ans plus tard, en 1871 et après la défaite de la France, l'Allemagne fut unifiée sous l'autorité de la Prusse et Berlin remplaça Vienne en devenant la plus grande ville allemande. Pour contrebalancer la défaite de 1866, d'importants efforts furent faits dans le but de réaffirmer la grandeur de Vienne. Le plus significatif fut consacré à la préparation pour 1873 d'une gigantesque exposition universelle. Toutefois, les perspectives économiques estimées et espérées par un tel événement entraînent de folles spéculations boursières et seulement neuf jours après l'inauguration eut lieu un krach financier historique nommé le « Vendredi noir » : cent vingt-cinq banques déposèrent le bilan, suivies par d'autres entreprises. Le choc de cette faillite entraîna une forte dépression dans toutes les sphères de la vie viennoise et les conséquences économiques s'étendirent à toute l'Europe.

Parallèlement à cette hécatombe impériale, les intellectuels étaient attirés par Vienne car les facilités d'accès à la culture étaient beaucoup plus importantes que n'importe où en Europe. Vienne était à cette époque la plus grande ville européenne après Paris et attirait tous ceux qui dans l'Empire souhaitaient s'affranchir de leur provincialisme. A titre d'exemples, ce fut le cas, de la famille de Sigmund Freud (1856-1939) mais encore du musicien Gustav Mahler (1860-1911) ou encore du peintre Oswald Kokoschka (1886-1980) pour ne citer qu'eux. On comprend donc mieux que Vienne pendant cette période se soit étendue et ait pris une telle dimension culturelle.

Notons qu'à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle vivaient et travaillaient activement et conjointement, dans cette ville, pour ne citer que les principaux, le philosophe Ludwig Wittgenstein (1889-1951), les scientifiques Ernst Brücke (1819-1892) et Josef Brauer : maîtres à penser de Freud (1856-1939), les fondateurs de l'école de Vienne qui constituèrent l'histoire de l'art comme discipline autonome des sciences humaines avec Aloïs Riegl (1858-1905), Franz Wickhoff (1853-1909), Max Dvorak (1874-1921), Julius von Schlosser (1866-1938) et Otto Pächt (1902-1988). On y

trouvait aussi les écrivains Karl Kraus (1874-1936), Arthur Schnitzler (1862-1931), Stephan Zweig (1881-1942), Robert Musil (1880-1942) et Georg Trakl (1887-1914), les musiciens Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schönberg (1874-1951) et Alban Berg (1885-1935) membres actifs de la Seconde Ecole de Vienne qui révolutionnent la musique et enfin les artistes Gustav Klimt, Egon Schiele et Oskar Kokoschka (1886-1980). Tous se connaissaient de près ou de loin et tous connaissaient les travaux des uns et des autres. Freud par exemple lisait Schnitzler et Zweig et la plupart d'entre eux lisaient Freud. Les travaux de ce dernier ont considérablement influencés ceux des artistes viennois et ce, tout au long du XX^{ème} siècle. L'émulation intellectuelle était à cette époque tout à fait exceptionnelle.

Bruno Bettelheim explique que le caractère unique de Vienne réside dans le fait que son apogée sur le plan culturel ait coïncidé avec le déclin de l'empire des Habsbourg à qui elle devait sa suprématie. Selon lui, cette contradiction entre l'épanouissement de la capitale et la désintégration de l'Empire expliquerait le développement culturel de Vienne durant cette période. Elle expliquerait également pourquoi la psychanalyse, fondée sur l'analyse des névroses est née précisément dans cette ville⁸³. En effet, la survie de l'Empire dépendait de l'héritier de l'Empereur, son seul fils, l'archiduc Rodolphe. L'Histoire raconte que c'était un individu solitaire, déprimé et c'est dans son pavillon de chasse de Mayerling qu'il tua en 1889 l'une de ses maîtresses, la baronne Vetsera, après un rapport sexuel et avant de se donner lui-même la mort⁸⁴. L'archiduc avait besoin d'une partenaire sexuelle pour se suicider et la baronne avait accepté et le rapport sexuel et la mort. Ce n'est pas le premier drame morbide que l'histoire des grandes familles ait connu mais c'est en revanche le premier cas où le prince héritier d'un grand empire commet un homicide et un

⁸³ BETTELHEIM B., « La Vienne de Freud », in CLAIR J., *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, cat. expo., (Paris, Centre Pompidou, 13 février - 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 31.

⁸⁴ On pense ici à la mise en scène lugubre du *Mayerling* de Terence Young en 1968 mettant en scène Catherine Deneuve et Omar Sharif.

suicide en rapport direct avec l'acte sexuel. Bettelheim considère à juste titre qu'il fallait le climat psychologique de Vienne pendant cette période de déclin de l'Empire, et la morbidité qui, en conséquence, envahissait la ville, pour qu'on assiste à la monstration d'une névrose aiguë qui se terminait par un double crime immédiatement après un rapport sexuel⁸⁵.

Cet acte montrait bien sur les pulsions destructives de l'individu mais surtout le rapport étroit entre les pulsions sexuelles et les pulsions de mort et ce n'est donc pas un hasard total si ces deux notions deviennent quelques années plus tard⁸⁶ les pierres angulaires de la psychanalyse freudienne. Le lien réel ainsi publiquement démontré entre le sexe - les passions - et la mort (*eros* et *thanatos*) constitue pour longtemps, nous aurons l'occasion de le voir tout au long de ce travail, le thème sous-jacent essentiel de l'art, de la littérature, du théâtre et bien évidemment de la psychanalyse à Vienne. En effet, en 1920, Freud écrit *Au-delà du principe de plaisir*. Il y introduit une notion nouvelle, le *Todestrieb*, l'élan vers la mort qui vient contrarier le modèle analytique basique. « Le but de toute vie est la mort [...] L'inanimé était là avant le vivant »⁸⁷. La pulsion primitive n'est donc pas *eros* mais *thanatos*. Toute pulsion, en tant que telle, est pulsion de mort, tendance fondamentale de l'être dans le désir qu'il a de diminuer les tensions qui l'habitent, à retourner à un état inorganique. Arthur Schnitzler auteur que Freud considérait comme son double⁸⁸, dans sa pièce *Mademoiselle Else* de 1924 exploite ce thème.

Else le personnage principal, est victime de ses parents endettés qui n'hésitent pas à la prostituer pour qu'elle obtienne de l'argent du marchand d'art Dorsday, placée sous la protection bien inefficace de son cousin, un médecin gynécologue qui de toute évidence n'a rien compris à

⁸⁵ *Ibid*, p. 35.

⁸⁶ Le terme de psychanalyse apparaît pour la première fois chez Freud en 1896 dans deux articles : « L'hérédité et l'étiologie des névroses » et « L'Étiologie de l'hystérie ». Cependant, notons qu'il travaille sur l'hystérie et ses causes depuis 1883.

⁸⁷ FREUD S., *Essais de psychanalyse, Au delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 1970.

⁸⁸ Freud lui écrit en ce sens dans sa lettre du 14 mai 1922, écrite à l'occasion du soixantième anniversaire de l'écrivain : « Pourquoi, en vérité, durant toutes ces années, n'ai-je jamais cherché à vous fréquenter et à avoir avec vous une conversation ? [...] Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. (...) J'ai eu l'impression que vous saviez intuitivement - ou plutôt par suite d'une auto-observation subtile - tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un travail laborieux pratiqué sur autrui ».

son « cas ». Else a toutes les faiblesses, mais aussi les ressources de la féminité : fragile, vulnérable et passive, elle arrive, par son jeu théâtral et par son charme, à reprendre un certain ascendant sur son entourage et à se dérober au chantage en mettant en scène une crise hystérique et en se donnant la mort. De même, Stefan Zweig dans plusieurs de ses romans aborde ces deux thématiques des passions et de la mort. Dans *Lettre d'une inconnue* il décrit une histoire tragique de passion possessive et de deuil impossible. Ce récit est suivi de *La Ruelle au clair de lune* qui raconte de manière saisissante jusqu'où peut entraîner la souffrance quand on aime sans retour.

Mais ils ne sont pas les seuls avec Freud à avoir compris que les pulsions sexuelles et les pulsions de morts sont les pulsions les plus ancrées de l'individu. Le musicien Gustav Mahler écrit en 1906 au summum de son art la *Huitième symphonie* dans laquelle il associe une messe médiévale à l'apothéose de Faust sauvé dans la mort par l'amour d'une femme. Enfin, trois des peintres viennois majeurs de cette époque représentent dans de nombreuses œuvres les liens existants entre les thèmes d'*éros* et *thanatos*. Gustav Klimt (1862-1918) dans *La mort et la vie* (fig.19) en 1916, Oskar Kokoschka (1886-1980) dans *La Pietà* (fig.20) de 1908, annonçant la représentation du drame *Assassin, espoir des femmes* à la Kunstschau en 1909 et Egon Schiele (1880-1918) dans *La jeune fille et la mort* (fig.21) de 1915⁸⁹. Dans les trois cas, le titre est déjà porteur des deux notions. Klimt représente sur la droite de sa toile des corps de tous âges, surtout féminins entrelacés les uns sur les autres. Les courbes attestent et renforcent le caractère sensuel et sexuel de l'ensemble. A gauche se trouve la figure de la faucheuse qui se compose de multiples croix et qui par sa posture d'attente latente démontre son statut imprévisible.

⁸⁹ Ce tableau de Schiele est directement inspiré du *Quatuor n°14, La jeune fille et la mort* de Franz Schubert datant de 1824. Schubert s'était construit une philosophie résignée sur le monde dans une époque empreinte de morbidité, très portée sur la présence de la mort et de son apprivoisement par la consolation.

La nouveauté avec Schiele mais aussi avec Kokoschka est qu'ils rejettent l'approche romantique de la thématique. Il ne s'agit plus de se consoler de la mort mais bien de l'exprimer dans toute sa brutalité. On est donc dans l'héritage des thèmes mais dans la nouveauté des formes : le romantisme faisant place à l'expressionnisme, les artistes vont réinvestir les thèmes de l'amour et de la mort par le prisme de la violence et de la cruauté.

Ce thème se retrouve encore plus nettement et plus brutalement dans le travail de Schiele et de Kokoschka qui, autour de 1908, vont prendre conscience de la chair au lieu de la satiner dans l'ornement. Cette nouvelle position radicale prend alors le nom d'expressionnisme.

Assassin, espoir de femmes, est le premier des quatre drames de celui « qui mérite qu'on lui rompe tous les os jusqu'au dernier »⁹⁰ aurait affirmé l'archiduc François Ferdinand en 1911 à la suite de l'exposition de Kokoschka au Hagenbund. Ce drame publié dans la revue allemande *Der Sturm*, « la Tempête », et représentée pour la première fois à Vienne en 1909 fit scandale, tout comme l'affiche. La trame était simple : l'Homme, à la tête d'une troupe de soldats, rencontre la Femme et sa suite. L'Homme marque au fer rouge la Femme qui, en retour, lui porte un coup de poignard et le fait prisonnier. Prise elle-même au piège de l'amour et de la haine, elle le tire du cachot. Mais l'Homme, qui approche de la mort, est encore capable de libérer une force irrésistible : au contact de sa main tendue, la Femme meurt. Kokoschka représentait ainsi une guerre des sexes sans merci. Les rapports hommes et femmes sont régis chez lui par l'agressivité et la violence de même que l'amour et la mort sont inextricablement liés :

« Vous les hommes ! crie l'homme à ses compagnons,
marquez de mon signe sa chair rouge au fer chaud ! »
Parcourue de tremblements de douleur, la femme blessée,
« armée d'un couteau, saute sur l'homme dont elle entaille le
flan ». Celui-ci entonne alors un chant de mort :

« Désir insensé de l'horreur vers l'horreur,
Course ronde insatiable dans le vide.
Accouchement sans naissance, chute du soleil,
Espace chancelant. »⁹¹

L'artiste donne ici un contour mythique au conflit de sexes et l'approfondit encore d'une catastrophe cosmique. En toute logique, dans sa célèbre affiche d'*Assassin, espoir de femmes* (cf. fig.20), Kokoschka

⁹⁰ CLAIR J., *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, cat. expo., (Paris, Centre Pompidou, 13 février - 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 476.

⁹¹ *Ibid.*, p. 477.

transforme l'image de la Pietà chrétienne en une mort d'amour et la plaça sous le joug des symboles cosmiques qui renvoient à l'homme et à la femme : le soleil et la lune.

Chez Schiele, la mort est représentée sous les traits d'un homme squelettique. Ils sont dans les bras l'un de l'autre et leur étreinte peut tout à fait s'apparenter à une étreinte sexuelle. Par ce raccourci iconographique, Schiele démontre que le sexe et la mort sont étroitement liés en tout cas sur le plan symbolique. Les trois artistes, dans des styles très différents attestent de la prégnance de cette thématique binaire dans l'art moderne viennois de la fin XIX^{ème} et du début du XX^{ème}.

Ce que Nitsch retient quant à lui de cette tradition c'est bien évidemment la parenté entre tension de vie et tension de mort dans l'acte sexuel.

Dans l'action 32 qu'il réalise à Munich en 1970, on assiste consécutivement à une scène de mort et à une scène de sexe (fig.22). En effet, la présence de la carcasse éviscérée d'un agneau mort sert d'image de substitution au sacrifice. Un mélange de sang, d'eau chaude et d'éther est déversé à l'intérieur de la carcasse maintenue ouverte par deux hommes. Ensuite, une femme vêtue uniquement d'un soutien gorge est attachée en position horizontale, jambes écartées, sur une croix. Les entrailles de l'agneau lui sont déversées sur le sexe ainsi que le mélange sanguin. Après l'avoir essuyé, Nitsch la pénètre.

Les actions dans lesquelles Nitsch met en scène le corps féminin à des fins érotico-sexuelles ont suscité des critiques très virulentes de la part des critiques qui estiment, on l'imagine assez aisément, encore aujourd'hui que le travail de Nitsch re-présente une image dégradante de la femme. On peut constater que lorsque le sexe, deuxième grand tabou contemporain après la mort, est présenté dans le cadre de l'art il a tendance à choquer et à offusquer une partie du public. Or, à fortiori depuis le début des années 2000, la femme ne cesse d'être quotidiennement objectivée dans la publicité d'abord, à la vue donc et au su de tous, dans l'industrie du porno ensuite sans que cela pose le moindre souci étiologique. Dans des publicités à priori des plus banales,

prolifèrent les allusions sexuelles scabreuses ou regards et positions suggestives pour des produits allant de l'automobile à l'alimentation en passant par les cosmétiques et le prêt à porter.

Ce que montre Nitsch relève certes de l'intimité mais reste un des actes des plus ordinaires et essentiels, en ce qu'il a d'intense, de la vie d'un individu : avoir une relation sexuelle consentie.

Demandons-nous en revanche, où réside la normalité lorsqu'une femme qui, pour plébisciter une marque de vêtement, s'asperge le visage et la langue de lait frais qu'elle extrait directement du pis d'une vache tout en regardant le spectateur du coin de l'œil avec insistance (fig.23)?⁹² Il apparaît donc nécessaire de s'accorder sur ce qui est scandaleux et de traiter le dit scandale identiquement dans l'art comme dans les mass médias. La censure semble trop souvent et uniquement s'appliquer lorsque la portée du discours est instructive, lorsque celle-ci relève en revanche de la commercialisation tout devient acceptable.

Nitsch interroge l'art dans son rapport à la vie et inversement. En ce sens, mettre en scène un acte sexuel est une manière de réaffirmer l'intensité de la vie dans ce que l'acte sexuel contient aussi en termes de significations

⁹² J'évoque ici la campagne de pub *Farming Campaign* de la marque de prêt à porter Sisley en 2001. Je n'entends pas que ce type de campagne n'a fait l'objet d'aucune critiques cependant, elle n'a en aucun cas été censurée.

Par contre, quand en l'artiste Damien Saez sort en 2010 son album *J'accuse*, l'affiche promotionnelle qui avait pour but de dénoncer l'objectivation du corps de la femme est censurée. En effet, le 5 mars 2010, l'annonce de la censure de l'affiche promotionnelle est proclamée par l'Autorité de Régulation Professionnelle de la Publicité. En effet l'affiche doit être retirée de toutes les stations de métro parisiennes et des affichages publics. L'affiche (qui est également la photo de la couverture de l'album) est une photographie de Jean-Baptiste Mondino. Elle met en scène une femme nue en talons aiguilles dans un chariot de supermarché, avec le titre de l'album, *J'accuse* écrit en haut à gauche. La censure est justifiée de la manière suivante : « L'affiche présente un caractère dégradant pour l'image de la femme dans la mesure où elle apparaît nue, et qui plus est dans un chariot de supermarché, donc comme une marchandise (...) La publicité ne peut réduire la personne humaine, et en particulier la femme, à une fonction d'objet ».

Quelques jours plus tard Damien Saez s'exprime en disant: « Une femme nue dans un caddie, outrage aux mœurs du commerce? Remise en question du système? Droit d'informer? [...] Cette interdiction aurait pour but de protéger l'image de la nature humaine, j'en doute. Mais protéger l'image du caddie ? [...] Une chose est sûre, les caddies valent plus que les hommes dans nos pays ».

Par la suite, une deuxième affiche a été réalisée et elle aussi censurée. Celle-ci ne comportait qu'une phrase : « La photo initialement prévue sur cet affichage a été interdite dans les couloirs de nos métros » suivie une adresse internet pour voir la pochette du disque.

symboliques. En effet, il est une image qui traverse l'histoire des représentations

Enfin, après l'acte sexuel, il se projette l'un après l'autre sur la carcasse qui se balance au bout d'une corde au milieu de la pièce et qui finit par tomber sur le sol. Ils se roulent alors, en riant, avec la carcasse dans les matières liquides et organiques qui recouvrent le sol jusqu'à l'épuisement tant physique que psychique. Epuisement que l'on remarque très nettement sur la vidéo qui documente la performance⁹³. Ce dernier est en effet précisément recherché et fait partie intégrante du processus créatif qui vise à, dans chacune de ses actions, atteindre et faire atteindre soit directement (participants) soit par substitutions (spectateurs) l'extase - *extasis* -, être hors de soi.

Si la mort de Rodolphe et de sa maîtresse acte historiquement et concrètement le lien d'ordinaire inconscient et symbolique entre *eros* et *thanatos*, c'est la signification dont le sexe est affecté dans l'imaginaire des peuples qui intéresse l'analyse « anachronique » du *Theather*. Chaque individu, du point de vue des symboles, tient à la fois du masculin et du féminin, comme du soleil et de la lune, du corps et de l'esprit, du feu et de l'eau, du principe actif et du principe passif, du conscient et de l'inconscient. Le sexe indique non seulement la dualité de l'être mais aussi sa tension interne. L'union sexuelle symbolise quant à elle, la recherche de l'unification de ces principes binaires ; le *discontinu* et le *continu* bataillien, la réalisation plénière de l'être.

Dans l'introduction de *L'Érotisme*, Georges Bataille explique que les êtres qui se reproduisent, eux-mêmes reproduits, sont des êtres distincts entre eux, séparés par un abîme, une *discontinuité*. Mais, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, nous gardons la nostalgie de la *continuité* perdue. L'activité sexuelle de reproduction, dont l'érotisme est une des formes humaines, nous la fait retrouver, au moment où les cellules reproductrices s'unissent, une continuité s'établit entre elles pour former un nouvel être *à partir de leur mort*.

⁹³ Je reviendrai sur le statut des médiums photographiques et vidéographiques au sein de l'OMT dans le chapitre 3.

En somme, l'orgasme qui est une effraction, une sortie hors de soi, une des formes de l'*extasis*, et en tout cas, abandon d'identité. L'orgasme provoque ainsi un effondrement du moi et vient rompre avec la discontinuité existante entre les êtres. Dans l'épuisement, le corps s'abandonne au flux des courants qui le traversent, il régresse au mode végétatif et ce n'est pas un hasard si le langage populaire appelle cela « la petite mort » car l'orgasme se rapproche de la mort en termes d'abandon. « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »⁹⁴ introduit en ce sens Bataille. C'est à dire que pour lui, le tragique de l'existence provient en fait de la *discontinuité* de l'être comme individu séparé (entre le matériel et le spirituel) et qui ne peut atteindre la *continuité* que par la mort, le sacrifice ou l'érotisme lesquels se contiennent les uns les autres.

En outre, quand Nitsch met en action conjointement la mort – le sacrifice – d'un agneau et l'acte sexuel il tente par la réactualisation d'images et de significations appartenant à l'histoire de l'humanité de réintroduire du sens et de la *continuité* dans l'existence tout en levant le tabou social de la sexualité et en le transgressant volontairement dans le cadre de l'art qui est un entre deux temporel. C'est-à-dire, que l'action agit comme une pause temporelle, un suspend, entre temps présent et temps futur et dans lequel s'ouvre le champ des possibles.

Enfin, la chute de l'Empire, a lieu nous l'avons vu de manière corrélative à l'avènement de la modernité viennoise qui se constitue à partir de 1870 selon les lignes successives de conflits de générations. La première de ces ruptures se fait vers 1870, au nom de l'appartenance germanique contre le libéralisme loyaliste. Mais le libéralisme s'avère être en définitive une promesse sans avenir. Le peuple tenu à l'écart de la scène politique y fait une brutale irruption, guidé par des leaders antisémites et en chasse les libéraux.

C'est cet antisémitisme des années 1880 qui va favoriser la désillusion de la sphère intellectuelle vis à vis de la politique notamment parce que la

⁹⁴ BATAILLE G., *L'Erotisme* [1957], Paris, Les Editions de Minuit, 2011, p. 13.

plupart des protagonistes de la modernité viennoise dont les noms ont été cités plus haut étaient juifs pour la majorité d'entre eux. L'antisémitisme ainsi que les différentes formes de racismes apparaissent de fait, vains pour tout esprit intelligent. Le 28 juin 1914 le prince héritier d'Autriche sera assassiné à Sarajevo: c'est le début de la Première Guerre mondiale. En 1918, à la fin de celle-ci et comme le dit alors cyniquement Georges Clémenceau, l'Autriche c'est « le reste » !

L'Empire est disloqué et cela marque de façon brutale la fin de la période de prospérité de l'Autriche et de sa capitale. En 1919, Vienne n'est plus que la capitale d'un petit pays d'Europe centrale, encerclé par de nouvelles frontières politiques et économiques : l'Empire comptait cinquante-huit millions d'habitants, l'Autriche n'en compte plus que six millions. Sur ces six millions il n'y a que deux millions d'actifs dont six cent mille chômeurs⁹⁵. Le pays connaît donc au sortir de la Première Guerre Mondiale une crise extrêmement violente.

⁹⁵ Cela correspond à un taux de chômage de 30%. On imagine les conséquences socio-économiques dramatiques d'un tel taux.

2. Hermann Nitsch et l'héritage des acteurs de la modernité viennoise

Tout d'abord, la Vienne fin de siècle voit naître sur un plan théorique et universitaire, l'École de Vienne marquée par une invention et non des moindres, l'histoire de l'art - *Kunstwissenschaft* - comme discipline autonome des sciences humaines. Les travaux de l'école de Vienne se poursuivent depuis plus d'un siècle sans qu'il soit possible ni d'ailleurs souhaitable d'y trouver une pensée ou une méthode unitaire et c'est d'ailleurs ce qui fait toute la richesse de notre discipline. Si pour la plupart de ses tenants, l'histoire est à la base de toute recherche sur l'art, l'abord en change constamment. La systématisation préconisée par Alois Riegl (1858-1905) est contrebalancée par l'empirisme prudent d'un Adolf von Schlosser (1866-1938). Les travaux de ces deux protagonistes délimitent un champ d'investigation où la théorie de la forme - *Gestalttheorie* - trouve sa place à côté de la psychanalyse. Encore une fois, et dès la naissance de la théorie de l'art, la psychanalyse revêt une place importante dans l'analyse de l'art⁹⁶. On a voulu distinguer deux tendances principales. La première avec Riegl, Max Dvořák et Hans Sedlmayr tendrait à soumettre le foisonnement de l'art aux catégories préconçues de l'Histoire universelle. La seconde examinerait toutes les données d'une œuvre en vue de dégager ses différentes couches de significations. Franz Wickhoff, Julius von Schlosser, Ernst Gombrich et Otto Pächt en font partie. Mais en réalité, il y a osmose entre les deux camps supposés car chacun possède ces doubles caractéristiques dans des propositions variables. De même, tous ces viennois ou presque réunissaient deux qualités en apparence contradictoires mais fondamentales en histoire de l'art : la patience monacale de l'archiviste et un degré assez élevé de spéculation théorique. Autrement dit, la « méthode » viennoise⁹⁷, oscille entre une exactitude scrupuleuse et un dynamisme intellectuel sans limites. On part toujours

⁹⁶ Il est intéressant de notifier que l'approche psychanalytique de l'art a toujours tendance à être remise en cause alors même que la théorie de la forme est pensée dès le départ dans un rapport étroit à cette discipline.

⁹⁷ Qui reste en tous points celle qui est enseignée et celle que je pratique à titre personnel.

du fait concret et soigneusement documenté pour élargir ensuite le débat aux grands mouvements et clivage de l'esprit. *L'histoire de l'art comme histoire de l'esprit – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – est en 1924 le titre éloquent du volume réunissant les écrits de Max Dvořák. Aussi, constater linéairement les changements de style devient insuffisant. Il en faut aussi définir les causes, par les mutations culturelles d'une époque que les artistes et leurs travaux subissent autant qu'elles les influencent. C'est en ce sens que Riegl formule l'un des concepts fondamentaux de l'histoire de l'art : le vouloir artistique – *Kunstwollen* – en affirmant qu'il n'y a pas de décadence en art. Chaque époque possède son centre de gravité ; elle est régie par son propre *Kunstwollen*, résultante de toutes les aspirations du temps. Et d'ajouter que les artistes novateurs s'avancent toujours en terrain inconnu d'où le conflit et le reproche de laideur. L'œuvre est laide dit-il par rapport aux habitudes de voir mais non en soi-même : la perception est en retard sur la nouveauté.⁹⁸ En ce sens et bien avant Riegl, le poète anglais William Blake écrivait dans *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, « si les portes de la perception étaient ouvertes, alors tout apparaîtrait à l'homme tel quel – infini »⁹⁹.

On se souvient de la question que pose Jean Clair concernant la tardive reconnaissance française de l'héritage de la modernité viennoise. Je reprends ici en grande partie sa réponse qui est audacieuse.

Il rappelle que lorsque paraît le premier numéro de la revue *Ver Sacrum* créée par Gustav Klimt en 1897 naît avec elle le terme de « Sécession ». Treize ans auparavant en 1884 quand les artistes français avaient voulu se distinguer de l'art officiel des Salons, ils avaient avancé le nom « d'Indépendants ». La distinction est d'importance. Elle marque explique-t-il la distance qui sépare une tradition d'avant garde, parée d'une connotation militaire, d'une tradition moderne, qui ne se contente pas

⁹⁸ METKEN G., « La naissance de la théorie de l'art », in CLAIR J., *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, cat. expo., (Paris, Centre Pompidou, 13 février – 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou 1986, p. 338-368.

⁹⁹ Recueil de poème en prose écrit entre 1790 et 1793. On trouvait cette citation sur l'un des murs de l'exposition *Inside* qui s'est tenue au Palais de Tokyo du 20/10/2014 au 11/01/2015.

d'innover mais qui du même mouvement, récapitule. Car, ajoute t-il à rappeler l'aspect martial de l'avant-garde, remarquons qu'une guerre d'indépendance n'est pas une guerre de sécession. La première se livre entre pays étrangers : la victoire à laquelle elle prétend est celle qu'elle gagne contre la tutelle d'une autorité extérieure alors qu'une guerre de sécession se livre à l'intérieur des frontières d'un même pays. C'est une forme de guerre civile et le mouvement qui les conduit est différent : la guerre d'indépendance est offensive et elle va de l'avant. La sécession à l'inverse est un mouvement de retrait, d'implosion comme le confirme son étymologie - *secedere* - se retirer. Le sécessionniste s'isole, fait retrait, s'enfonce à l'intérieur d'un territoire qui ne cesse pas d'être le sien. L'indépendantiste, qui gagne de nouvelles terres, prescrit ses lois et édifie son propre régime. Une guerre d'indépendance se croit et se dit révolutionnaire. Le sécessionniste est plutôt un réformateur, un dissident. La modernité viennoise n'a donc pas les mêmes caractères qu'une avant-garde dite révolutionnaire comme le furent le futurisme italien ou les dadaïstes et les surréalistes français qui prirent possession du XX^{ème} siècle comme d'une terre vierge. Bien que les avant-gardes s'inscrivent dans l'héritage d'autres mouvements qui les précèdent, le maître mot reste de faire table rase du passé pour se tourner tout entier vers l'avenir. Chez les sécessionnistes, on peut dire que c'est le passé qui est leur principale obsession. Si l'avant-garde naît d'une aspiration vers le futur, la modernité viennoise naît d'un trouble avec le passé.

Le mouvement ne participe pas du mythe de la révolution et de l'innovation mais du mythe d'une régénération et de rénovation. Ce n'est pas un hasard si le titre de la revue la plus influente du mouvement sécessionniste se nomme *Le Printemps sacré*. Le mouvement se fonde donc sur une autocritique, une auto-analyse voire une autodépréciation poussée jusqu'à la haine de soi¹⁰⁰ et de ce qu'on représente, qui rejoint ce que Freud appelle à la fin de la période considérée *Das Unbehagen in der Kultur* - Malaise dans la culture -. A cela Jean Clair fait remarquer qu'il faudrait s'interroger plus précisément sur l'influence que la pensée juive a pu avoir

¹⁰⁰ Thème très présent dans la littérature viennoise.

sur la constitution de ce trait et ce, dans la mesure, je l'ai dit, où presque tous les acteurs de la modernité viennoise étaient juifs. Le nouveau ton politique, « la modernité politique » de cette fin de siècle – 1880 – est l'institutionnalisation de l'antisémitisme et du nationalisme grand-allemand. C'est la réunion de ces deux entités qui produisent en ce même lieu, Vienne, la réaction en chaîne du nazisme. Aussi, le cliché selon lequel Hitler serait à l'origine de cela est faux, il arrive dans un climat totalement favorable.¹⁰¹ Et c'est sur ce fond de réaction qui bouche pour ainsi dire l'horizon de la pensée que les artistes et les penseurs vont développer des sujets et des représentations, libres et radicales dans la mesure où ils se savent impuissants à faire changer le cours des choses. Il y a en effet chez tous les acteurs de la modernité viennoise au delà de leur désenchantement, le sentiment vif de leur impuissance ou de leur inutilité qui pousse tant d'eux au suicide. La Cacanerie¹⁰², écrivait en ce sens Robert Musil dans *L'homme sans qualité*, « était dans l'actuel chapitre de l'évolution, le premier pays auquel Dieu eût retiré son crédit, le goût de vivre, la foi en soi et la capacité qu'ont tous les états civilisés de propager au loin l'aventureuse illusion qu'ils ont une mission à accomplir »¹⁰³.

Jacques Le Rider dans *Les Juifs viennois à la Belle Epoque* explique qu'à partir de 1850 et pendant trois décennies, les Juifs de toute la Mitteleuropa affluèrent à Vienne car l'Empire des Habsbourg leur avait accordé le droit de commercer librement. Détachés des servitudes de la religion, ils adoptèrent les idéaux du libéralisme. C'est vers 1880, avec la montée en puissance d'un antisémitisme d'autant plus violent que les Juifs urbanisés étaient devenus invisibles à force d'assimilation, qu'un tournant s'amorça.

¹⁰¹ On pense ici au film du réalisateur autrichien Michael Haneke *Le ruban blanc* sorti en 2009 et qui obtient cette même année la Palme d'or au Festival de Cannes. Son sous-titre allemand est important : *Eine deutsche Kindergeschichte* – Une histoire d'enfants allemands – . L'histoire se déroule à la veille de la Première Guerre mondiale dans un village allemand où des événements haineux, aussi glauques que troublants se déroulent. Les enfants du village se trouvent au cœur de l'intrigue et semblent être les instigateurs de ces événements. Haneke dans ce film interroge l'origine du mal (l'éducation des parents) et sa transmission par l'absolutisme politique, idéologique ou religieux.

¹⁰² Surnom que donne Robert Musil à l'Empire d'Autriche-Hongrie dans *L'homme sans qualité*. Ce roman inachevé de 1 700 pages dresse le portrait de la bonne société viennoise quelques mois avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale.

¹⁰³ MUSIL R., *L'homme sans qualité*, Volume I&II, Paris, Seuil, 1999.

En effet, les fils des anciens négociants, soutenus par leurs familles renoncèrent au commerce pour devenir écrivains, journalistes, médecins, musiciens, savants. Ce fut leur « belle époque » subtilement racontée par Le Rider.

Ces Juifs firent de la Vienne des années 1900 le creuset de toutes les angoisses d'une classe patricienne habitée par la certitude de son déclin. Convaincus d'être à la pointe d'un idéal encore non réalisé, celui d'une Europe où se dissoudraient les nationalités, ils mirent en évidence toutes les facettes d'une identité introuvable. D'où la recherche permanente d'un futur qui s'ancre dans le passé. Un juif viennois assimilé dit Le Rider « est autant un Viennois qu'un juif, il est un « homme sans qualités » » et d'ajouter en parlant de Stefan Zweig :

« A la fin du *Monde d'hier*, il consacre quelques pages poignantes à représenter la fatale confusion des identités nationales dont les juifs viennois en exil furent les victimes. Dans ses rêves cosmopolites, il s'était naguère imaginé le bonheur d'être « sans nationalité, de n'avoir aucune obligation envers aucun Etat et ainsi d'appartenir indistinctement à tous ». Mais depuis la déclaration de guerre (la Seconde), les Autrichiens réfugiés en Angleterre étaient considérés comme des Allemands. Stefan Zweig était devenu un « enemy alien ».¹⁰⁴ Pouvait-on imaginer situation plus absurde que celle d'un homme qui, repoussé depuis d'Allemagne en raison de sa « race » et de sa manière de penser, avait été stigmatisé comme anti-allemand, et qui, en Angleterre, était forcé d'adhérer à une communauté à laquelle, en sa qualité d'Autrichien, il n'avait jamais appartenu ? Dans ces moments de détresse, le juif viennois en errance ne parle plus que d'une patrie : l'Europe »¹⁰⁵.

Cette idée d'un peuple sans nationalité marquera toute une génération de penseurs et d'artistes. Hermann Nitsch qui est né en 1938 répondra d'ailleurs à la question : « êtes-vous Autrichien de naissance ? » qu'il est un véritable Viennois, un amalgame de toutes les « races » possibles des alentours, un véritable bâtard viennois. « Le Viennois est un amalgame de

¹⁰⁴ Un étranger ennemi.

¹⁰⁵ LE RIDER J., *Les juifs viennois à la Belle Epoque (1867-1914)*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 241-242.

Slaves, d'Italiens, de Hongrois, de Juifs et de Tsiganes »¹⁰⁶ dit-il. On constate d'emblée l'emploi dépréciatif du terme de « bâtard ». Celui-ci se dit des animaux issus d'un croisement non identifié et qui démontre bien cette idée d'un peuple « autrichien » à l'identité indéterminée. Et c'est bien de cela dont il s'agit dans la modernité viennoise. Dans *Modernité viennoise et crises de l'identité* Jacques Le Rider, explique qu'en rompant avec la conception rationnelle de l'homme sur laquelle reposait la pensée libérale et en mettant en avant ce que Carl Schorske dans *Vienne fin de siècle* appelle le « sujet psychologique », les artistes et les intellectuels de la capitale autrichienne ont traversé une douloureuse et profonde « crise de l'identité » liée à la fragilité et à l'instabilité de ce « moi ». Chez les artistes de la seconde génération nés après 1870 incarnée par Schiele et Kokoschka, on est dans un art réflexif et psychologique. C'est leur art qui, dans la recherche du « moi » fonde leur identité.

C'est l'héritage de Friedrich Nietzsche (1844-1900) qui avait convaincu la génération de Freud d'abandonner le rationalisme régnant pour explorer les profondeurs émotionnelles de l'être. Nietzsche était admiré et lu par tous les étudiants de l'université de Vienne du temps où Freud la fréquentait. Il écrira plus tard que dans sa jeunesse, Nietzsche « signifiait une noblesse inaccessible pour moi. Un de mes amis, le Dr Paneth, l'avait rencontré et dans ses lettres il me parlait beaucoup de lui »¹⁰⁷.

Le Dr Paneth et Freud étaient amis et s'écrivaient régulièrement. On sait que Paneth lors de sa rencontre avec Nietzsche en 1883 discuta des idées et de la psychologie du psychiatre Theodor Meynert. Ce dernier travailla avec Paneth et avec Freud. On ignore ce que Paneth laissa filtrer de cette discussion dans ses lettres à Freud mais compte tenu de leurs intérêts communs il paraît très probable qu'il ait discuté de la portée psychologique de la pensée nietzschéenne. Avant même de rencontrer Nietzsche, Paneth avait contribué à propager l'œuvre du philosophe chez

¹⁰⁶ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁷ McGRATH W., « Les rêveurs dionysiaques », in *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, cat. expo., (Paris, Centre Pompidou, 13 février - 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 172-179.

les étudiants viennois des années 1870. Il était comme beaucoup d'amis de Freud, lié au cercle de Pernerstorfer formé de jeunes dirigeants du *Leseverein der deutschen Studenten von Wien* – l'association de lecture des étudiants allemands de Vienne¹⁰⁸ – une organisation qui diffusait une idéologie dionysiaque et antilibérale fondée sur les idées de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche.

Ils critiquaient ouvertement la politique économique et sociale du gouvernement, persuadés que l'accent mis par les libéraux sur l'individualisme sous toutes ses formes apportait la misère à la majorité des classes inférieures. Ils avaient l'ambition de réaffirmer les valeurs communautaires en réaction à la fragmentation libérale. Dès lors, les idées de Wagner et de Nietzsche semblaient apporter une réponse à cette fragmentation. En effet, tous deux regardaient vers la Cité-Etat de la Grèce antique, en quête d'un modèle pour leur idéal d'une communauté politiquement et culturellement cohérente. La philosophie de Nietzsche dans son rapport à l'art, est à la fin du XIX^{ème} siècle, complètement inédite, refusant le système de pensée traditionnel au profit de l'intuition et de l'instinct. La question nietzschéenne par excellence est celle des rapports entre l'art et la vie. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche décrivait en 1872 la façon dont les festivals d'art dramatique de la Grèce antique concentraient la vie de la cité tout en développant un sens de l'unité qui transcendait les barrières de classes. Il distingue deux archétypes fondamentaux de l'art grec, qui manifestent deux principes ontologiques. Le premier s'incarne dans la figure d'Apollon, fils de Zeus et de Lété, dieu de la lumière et des arts. Il représente le monde des phénomènes, des belles formes et du rêve. Le second s'incarne dans la figure de Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, dieu du vin et de l'ivresse. Il est du côté des forces fondamentales de l'existence, du côté de la vie et du fond de l'être. Le philosophe voyait dans les drames musicaux de Wagner les équivalents modernes de ces drames antiques et il espérait les voir nourrir un mouvement culturel et politique moderne. En effet, en réveillant la

¹⁰⁸ A propos du *Leseverein* et du cercle de Pernerstorfer voir : McGRATH W., *Dionysian Art and Populist Politics in Vienna*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1974.

force dionysiaque endormie, l'élément émotionnel communautaire de la dialectique culturelle de Nietzsche, ils espéraient contrebalancer les effets d'une culture libérale trop portée à l'individualisme, la science et l'abstraction. Dans *Naissance de la tragédie*, Nietzsche rappelle que le mythe et le symbole étaient essentiels à l'art parce qu'ils reliaient la réalité à un au-delà et par eux l'individu engagé esthétiquement devenait capable de dominer sa nature égoïste pour renaître à une communauté dionysiaque supérieure. Il écrira ainsi dans la préface : « l'art est plus que l'art ; il est l'activité proprement métaphysique »¹⁰⁹. De même, dans *Fragments posthumes* il donnera un statut nouveau à l'artiste, celui « d'artiste philosophe » capable d'une régénération de la société. Si Nietzsche a d'abord une approche romantique de l'esthétique, il se débarrasse ensuite de toutes formes d'illusions pour tendre vers une esthétisation de l'existence : « nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité »¹¹⁰ écrira-t-il en ce sens à la fin de sa vie en 1886.

La première œuvre qui ait incarné les idéaux dionysiaques du cercle des Pernerstorfer est celle du compositeur Gustav Mahler qui le rejoint à la fin des années 1870. Mahler est un fervent admirateur de Wagner mais il va préférer aux grands mythes germaniques la poésie populaire qui évoque la vie quotidienne et qui fait immédiatement sens à l'homme ordinaire. D'ailleurs, l'usage fréquent des airs populaires dans les compositions de Mahler facilitait également cet appel au peuple si essentiel dans la culture dionysiaque. On est ici dans une première forme conceptuelle de l'art et de la vie « confondus ». Le titre *Ver Sacrum*, de la revue menée par Klimt, fait par ailleurs directement échos au thème nietzschéen de la renaissance culturelle et la régénération sociétale. Carl Schorske note qu'à ses débuts, en 1897, l'œuvre de Klimt dégagait :

« Une énergie créatrice véritablement exubérante. Ce que notre sensibilité esthétique d'aujourd'hui pourrait nous inciter à ne voir que comme un fouillis stylistique et iconographique était en réalité une vigoureuse recherche expérimentale d'un

¹⁰⁹ NIETZSCHE F., *Naissance de la tragédie* [1872], préface, Paris, Livre de Poche, 1994.

¹¹⁰ NIETZSCHE F., *Fragments posthumes*, Été 1882-1884, Paris, Gallimard, 1997.

message et d'un langage nouveaux. En dépit d'une confusion des langues, il devint rapidement évident que Klimt était sur la voie de l'exploration de la vie instinctuelle »¹¹¹.

Tournant le dos à un style historique¹¹², Klimt utilise un langage symboliste. Par exemple, observe à nouveau Schorske, dans son tableau de 1898 intitulé *La Musique* (fig.24), « la musique apparaît sous les traits d'une muse tragique qui a le pouvoir de transformer en harmonie les instincts enfouis et la puissance mystérieuse du cosmos : ce sont les symboles de Nietzsche dans *Naissance de la tragédie* »¹¹³.

Hermann Nitsch lui aussi retient *Naissance de la tragédie* et la longue tradition nietzschéenne qui le précède. Tout le *Theather* repose sur l'opposition entre dionysiaque et apollinien et plus précisément entre dionysiaque et christianisme : « 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 »¹¹⁴. Et d'ajouter qu'il souhaite écrire une grande pièce religieuse, où seraient glorifier non pas les dieux ou l'idée de Dieu, mais seulement l'existence, l'être là, le *Dasein*. Aussi, il s'agit de confronter les images des bacchantes qui se trouvent être du côté des forces fondamentales de l'existence, du côté de la vie et de l'être à celles du christianisme qui portent en elles les refoulements sociétaux fondés davantage dans les dogmes institutionnels que sur l'essence même des textes fondateurs. Refoulements provenant en l'occurrence bien plus de l'Ancien Testament que du nouveau. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Nitsch use principalement de l'image et de la signification de la crucifixion. A la manière du philosophe, il adopte une posture artistique messianique dans laquelle l'art aurait pour but de sauver le monde à l'instar de l'ultime geste christique : le sacrifice de la croix. En effet, pour

¹¹¹ SCHORSKE C., *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Seuil, 1983, p. 208.

¹¹² Je parle ici du style des édifices de la *Ringstrasse*.

¹¹³ SCHORSKE C., *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, op. cit., p. 210.

¹¹⁴ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 43-44.

Nietzsche, la tragédie incarne la forme moderne du dionysiaque, un art donnant accès au fondement ultime du monde : « l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité reconquise »¹¹⁵ et c'est en cela que l'art devient « l'activité à proprement métaphysique », dans sa capacité à recoller au plus près au principe d'unité ou de continuité bataillienne. La question nietzschéenne par excellence est celle du rapport entre l'art et la vie et Hermann Nitsch qui place l'existence au centre de tout son travail est donc bien évidemment directement inspiré par le philosophe.

Dans l'action 100, les *Sechs Tage Spiel*, alors que la frénésie atteignait son apogée, le troisième jour, celui de la liturgie dionysiaque (fig.25), les participants étaient tellement embourbés dans le sang, qu'individuellement, leurs corps étaient devenus indiscernables, moulés dans une masse collective de membres se tordant. L'effet visuel reflétait un effet psychologique car les participants avaient renoncé à leur identité individuelle au profit du mouvement organique de la masse et rappelant la philosophie de Nietzsche, qui décrit l'effondrement de l'individualité dans son exégèse sur le dionysiaque :

« L'épouvantable horreur qui saisit l'homme, dérouteré soudain par les formes connaissables du phénomène, alors que le principe de raison, dans une de ces manifestations quelconque semble souffrir d'une exception. Si outre cette horreur, nous considérons l'extase transportée qui, devant cet effondrement du *principe d'individuation*, s'élève fond du plus intime de l'homme, de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'essence du dionysiaque, que nous comprendrons encore mieux par l'analogie de l'ivresse »¹¹⁶.

Le leitmotiv du dionysiaque, nous y reviendrons plus longuement, au sein du *Theater* est évocateur non seulement de pratiques historiques ou de rites mythologiques mais aussi du discours philosophique nietzschéen sur le rôle métaphysique de l'art et son rapport essentiel à la cruauté, l'ivresse, l'extase et l'abréaction.

¹¹⁵ NIETZSCHE F., *Naissance de la tragédie* [1872], *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

Ces différentes associations entre les pratiques rituelles et culturelles des traditions de la mythologie occidentale, la religion et la philosophie, sont reliées lors des actions de Nitsch à l'histoire contemporaine dans une trajectoire fluide qui englobe plusieurs moments de répression historique.

Intellectuellement, la modernité viennoise se constitue donc à travers plusieurs notions importantes. D'abord, autour d'une crise de l'identité qui pousse les artistes à construire un discours s'ancrant dans le passé. Ensuite, autour de celui de la mort lié étroitement à celui de la sexualité. Ces derniers mettent en évidence un langage plastique tourné vers la violence – le démembrement des corps –, la radicalité et la cruauté. De plus, l'esthétique nietzschéenne dans son rapport à l'art et à la vie prenant racine dans une approche populaire de l'art retient l'attention des artistes. Enfin, c'est le sujet psychologique qui prend le dessus sur le sujet rationnel.

Les actionnistes viennois qui arrivent sur la scène artistique viennoise en 1960, rejettent presque toute espèce d'héritage quel qu'il soit dans une volonté bien connue des générations d'artistes post Seconde Guerre mondiale de « repartir à zéro ».

Cependant, malgré ce souhait, les actionnistes viennois ne font pas l'économie du legs considérable que leur a laissé la modernité viennoise. En effet, les thèmes de la mort et de la sexualité sont surinvestis par tous les membres du groupe. De même, tous privilégient l'approche psychologique de l'art s'ancrant dans le passé plutôt que dans l'avenir et qui est au premier plan de leurs travaux et de leurs théories. Chez Hermann Nitsch cet héritage est encore plus flagrant dans le sens où, comme ses prédécesseurs et dès le départ, il va se détourner de la critique politique pour ne se consacrer qu'à la réalisation de son *Theater* qu'il pense dans la droite lignée de la philosophie nietzschéenne.

3. Vienne, berceau de la psychanalyse

Freud est l'un des savants qui ont le plus marqué l'histoire des idées du 20^{ème} siècle. Son œuvre, partie d'une recherche sur l'étiologie¹¹⁷ des névroses, déborde largement le champ de la pathologie pour couvrir quasiment tous les champs des sciences humaines et va influencer l'art viennois de manière très nette dès le début de ses travaux.

Par exemple, Adolf Krischanitz, architecte né en 1946 et ancien directeur de la Sécession de Vienne, explique que pour briser les tabous on doit d'abord les avoir très fortement présents en soi sinon il ne peut pas être question de les lever. Le thème d'*éros* et de la mort a toujours été présent à Vienne dit-il et a toujours existé dans l'histoire des idées en Autriche. Il semble absurde, selon lui, que ce soit précisément à Vienne que Freud ait autant travaillé sur les tabous sexuels, dans une ville très catholique où il n'a trouvé aucun soutien. Mais d'un autre côté, précise-t-il à juste titre, les problèmes qui résultaient de ce refoulement étaient d'autant plus manifestes. L'art est pour lui un moyen de sublimation et un élément de régulation des refoulements¹¹⁸. Freud n'était bien sûr pas étranger à tout cela mais notons qu'il n'était pas le seul. C'était aussi le cas de Karl Kraus (1874-1936) et d'Otto Weininger (1880-1903) auteur du célèbre *Sexe et caractère* en 1903. Le thème d'*éros* et de la mort étant récurrent dans l'art de la modernité viennoise j'accorde d'emblée une partie à Freud et à ses théories pour être limpide sur les concepts qui seront par la suite largement abordés.

D'abord, pour rappel, la théorie freudienne s'applique tant à l'individu dit normal qu'à celui dit malade : elle s'efforce de décrire l'organisation du psychique en s'appuyant empiriquement sur l'inconscient. Pour l'extrême modernité de ses thèses, Freud dut lutter de longues années pour imposer cette idée d'un vaste espace mental soustrait à la conscience de l'individu, où cependant les souvenirs refoulés et les désirs interdits restent actifs. Il fut longtemps seul à affronter les réticences malveillantes des milieux

¹¹⁷ L'étiologie est l'étude des causes des pathologies et des maladies.

¹¹⁸ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit, p. 69.

savants et du public, il s'est en outre attiré la haine et les sarcasmes des esprits conformistes. Ce n'est qu'après la publication de *Die Traumdeutung* – L'interprétation des rêves – en 1926 qu'il sortit de l'isolement et qu'il parvint à jeter les bases d'un véritable mouvement. Freud sera en parti déçu et frustré par ses années universitaires à cause d'un antisémitisme déjà prégnant : « je devais m'y sentir [à l'université] inférieur et exclu de la nationalité des autres parce que j'étais juif » diras-t-il. Freud est diplômé en 1881 et il atteste ainsi par là l'assise déjà fertile de l'antisémitisme en Autriche, là où l'idée reçue voudrait que se soit Hitler qui apporta le grand mal. Il a commencé son parcours universitaire par des études de médecine et pendant huit ans il s'attarda à des cours de zoologie, de botanique, de chimie, de minéralogie et même de philosophie jusqu'au moment où, sous l'influence de Ernst Brücke (1819-1892), directeur de l'institut de physiologie, il s'orienta vers l'anatomo-pathologie. Il faut savoir que le Freud d'avant Freud est un matérialiste positiviste. Pour lui, chaque maladie a une cause organique et l'opinion contraire n'est qu'une illusion ou un préjugé. Il partageait par ailleurs la méfiance générale pour tout ce qui, se déroband à l'examen systématique, tourne facilement à la spéculation. Rien ne laissait donc présager qu'il allait suivre un autre chemin et romprait si brusquement avec le conformisme de son milieu.

Ce qui en a décidé n'est pas exactement un changement d'orientation mais en fait une nécessité matérielle. Freud était alors dans une situation de grande précarité, qui le contraignit finalement à abandonner le laboratoire pour la médecine pratique, sans grand espoir de poursuivre ailleurs une recherche désintéressée. S'étant résigné à devenir médecin malgré lui, « la mort dans l'âme », de son propre aveu¹¹⁹, il ne tarda pas à rencontrer cette catégorie de malades importuns qu'on appelait alors des « nerveux » et qui, vu leur résistance remarquable à toutes les thérapeutiques, étaient pour les médecins un perpétuel sujet de découragement. Ces gens qui

¹¹⁹ J'emprunte tous les éléments biographiques factuels concernant Freud à Jacques Le Rider et Marthe Robert in Jacques LE RIDER, Marthe ROBERT, « FREUD SIGMUND - (1856-1939) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 avril 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sigmund-freud/>

encombraient les consultations narguaient en effet la doctrine officielle puisque leurs troubles, exprimés à grand bruit et accompagnés de souffrances variées, mais sans aucun lien avec une lésion organique assignable, faisaient continuellement et scandaleusement injure à la théorie. Tenus dans l'ensemble pour des simulateurs indignes d'un intérêt médical, ils n'avaient d'autre recours que de grossir la clientèle des guérisseurs, magnétiseurs et empiristes de toutes espèces qui, s'ils ne pouvaient pas non plus grand-chose pour les soulager, avaient au moins l'avantage de prendre leur mal au sérieux. Comme tous les débutants, Freud eut en partage bon nombre de ces « nerveux » ingrats, mais, au lieu de se laisser rebuter par leur mauvaise réputation, il songea que leur cas valait peut-être la peine d'être examiné, d'autant que le praticien qui parviendrait à les guérir pourrait sûrement compter sur un rapide succès. C'est ainsi que, rejeté dans le camp du charlatanisme par une nécessité matérielle pressante autant que par une irrépressible curiosité, il en vint à se consacrer à l'irritante question de l'hystérie qui, déjà presque sortie des limites de la science, allait le lancer pour toute une vie dans la plus extraordinaire des aventures, et le forcer à créer une science inédite. Asger Jorn disait à ce propos : « l'intelligence et la pensée créatrice s'allument en rencontrant l'accident, le désordre et l'impossible. L'intelligence c'est de rendre possible l'impossible, de rendre connu l'inconnu »¹²⁰.

Freud mit alors en place les méthodes bien connues aujourd'hui de catharsis et de transfert.

Ce qui va rendre pour ainsi dire la psychanalyse effective c'est l'auto-analyse. Freud, suite au décès de son père, à la malveillance avec laquelle ses travaux étaient accueillis et suite à la pression de grosses difficultés matérielles traversait une crise personnelle grave et souffrait de maux analogues à ceux que lui décrivaient ses patients. En outre, il décida de s'auto-analyser et d'appliquer ses méthodes de la catharsis et du transfert à lui-même. La catharsis nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de ce travail puisqu'elle va retenir l'attention des actionnistes viennois et principalement celui de Nitsch qui en fera l'une des pierres

¹²⁰ JORN A., *Pour la forme* (1957), Paris, Allia, 2011, p. 46.

angulaires de son dispositif. Il déclarera en ce sens : « 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 »¹²¹. La méthode cathartique est une méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène. Aristote a fait de la catharsis le pivot de sa conception de la tragédie : la fonction tragique consisterait à « purifier » les passions dites mauvaises – les tabous en langage freudien – par leurs mise en jeu lors de représentations théâtrales. Freud quant à lui se réapproprie ce terme pour désigner sa première méthode psychanalytique, l'abréaction¹²² : la reviviscence d'une situation traumatique libèrerait l'affect « oublié » ou « refoulé » et celui-ci restituerait le sujet à la mobilité de ses passions et le conduirait à la perlaboration – *Durcharbeitung* –. La perlaboration consiste à répéter, au cours d'une analyse, les mêmes scènes encore et encore jusqu'à ce que le refoulement soit mis en échec et que s'élabore une connaissance consciente de l'histoire du symptôme, qui permette *in fine* de le supprimer. Une telle élaboration repose en partie sur la capacité d'association, la cure amenant le sujet à associer les éléments conscients afin de renforcer sa connaissance, y compris à travers une reconstruction historique.

L'analyse du *Theater* en est la démonstration : tout le travail d'Hermann Nitsch repose justement sur un principe de répétition d'images et d'actions précises autour de thèmes duels tels que : la vie et la mort, le pur et l'impur, le sain et le malsain etc. dans le but précisément de renforcer la connaissance consciente et inconsciente de l'individu. Cependant, il est important pour cette étude d'opérer un déplacement théorique et de considérer la psychanalyse, au sein du travail de Nitsch comme une

¹²¹ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit, p. 43. On reviendra sur les théories jungiennes plus tard dans l'étude.

¹²² L'abréaction est une méthode qui sera ensuite mise de côté par Freud au profit de la perlaboration. Elle n'a d'intérêt pour nous que par rapport à Nitsch qui l'utilise comme processus agissant dans ses actions sur le spectateur.

réappropriation méthodologique souhaitant s'appliquer à tous et non pas, comme en psychanalyse traditionnelle, une étude au cas par cas.

La première action d'Hermann Nitsch se déroule le 19 décembre 1962 dans l'appartement viennois d'Otto Muehl et est photographiée par Hans Niederbacher (fig.25bis). Les deux artistes participent à l'action qui est révélatrice de cette réappropriation des méthodes freudiennes.

Un agneau sacrifié, pendu par les pieds est frappé violemment par Muehl tandis que Nitsch en position de crucifié, nu et aspergé de sang, lit publiquement son premier manifeste, *Die Blutorgel – L'orgue de sang –* :

« A travers ma production artistique, je prends ce qui est apparemment négatif : le répugnant, le pervers, l'obscène, le désir et l'hystérie des victimes résultant d'eux-mêmes jusqu'à moi pour vous sauver. VOUS, les pollués, descente sans honte dans l'extrême »¹²³.

Cette action est précédée chez Nitsch par des peinture-action – *Malaktion*¹²⁴ – dans lesquelles il utilise strictement le pigment rouge dilué comme avatar du sang. C'est la première fois, en 1962, qu'il introduit le sang dans son travail et c'est aussi le premier des actionnistes viennois à utiliser des matières organiques dans ses actions.

En dépit de l'approche messianique qui est de toute façon inhérente au travail de Nitsch mais aussi à celui de Muehl¹²⁵, il entend par sa mise en scène et en acte, provoquer chez le spectateur l'abréaction : une décharge émotionnelle qui permet à l'individu d'extérioriser un affect lié à un souvenir traumatique, et en conséquence, de se libérer de son poids. Celle-ci opère dans le *Theater* au moyen d'un langage symbolique inné, au sens où l'entend Freud. C'est-à-dire, dans la mesure où ce langage serait un

¹²³ Das aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen herkunft und zukunft DVD, Berlin, Edition Kröthenhayn, 2006

¹²⁴ Contraction des termes *malerei*, la peinture et *aktion*, l'action. Les *Malaktion* de Nitsch sont des peintures en action.

¹²⁵ Anna Brus, l'épouse de Günter Brus, déclare que « Muehl et Nitsch ont tendance à créer des modèles de strictes revendications de vérité, auxquelles s'ajoute une certaine ferveur missionnaire » (in ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit, p. 27). Il y a chez ces deux artistes une approche messianique de l'art qui est constitutive de leurs travaux. Cette dernière est souvent soumise, à juste titre, à la critique mais elle doit être approchée comme un état de fait si l'on souhaite comprendre les tenants et les aboutissants de l'œuvre de Muehl et de Nitsch.

retour historique du trauma. Le trauma en grec signifie la blessure, le trou et sous-tend donc l'idée d'une blessure laissée ouverte, béante donc non résolue.

Le traumatisme, ou trauma les deux formulations étant acceptées en français, est une expérience de violence hors du commun au cours de laquelle l'intégrité physique et psychique d'un individu ou d'un groupe a été menacée.

Dans le texte *Au delà du principe de plaisir* (1920) Freud reprend cette notion clé de la psychanalyse, qu'il avait déjà introduit dès ses premières recherches sur l'hystérie, à partir de la névrose traumatique, des névroses de guerre et de la compulsion de répétition. Le traumatisme est vu comme faisant effraction et débordant la capacité de liaison de l'appareil psychique, qui forme un symptôme sous l'emprise de la répétition. Cette dernière est alors, à la fois, comme une résistance au progrès, au traitement (le patient semble répéter inlassablement ses souvenirs et vécus traumatiques) et comme une tentative de l'appareil psychique de reprendre une maîtrise ou de créer une liaison. L'intensité du trauma court-circuite alors les mécanismes du refoulement, et renforce les mécanismes de déni et de clivage.

Nitsch entend par l'OMT, à l'instar du théâtre antique, réaliser une œuvre se voulant être thérapeutique et exutoire dans le sens où elle est un moyen psychologique d'extirper, par l'action, les névroses collectives et individuelles que sont la peur, les conséquences de la guerre, le déni, le refoulement, etc. Pour l'artiste, ces névroses relèvent en fait de constructions socio-politiques visant à conserver l'individu dans une forme d'aliénation et de non maîtrise de son existence. De fait, l'ambition de Nitsch est d'extraire, par la confrontation visuelle et sensorielle à l'extrême, les refoulements ou les dénis aussi bien individuels que collectifs, et par l'acte vécu *hic et nunc*, de les rendre conscients. Autrement dit, il s'agit de se mesurer à l'excès pour déclencher un choc positif faisant office de catharsis. Nitsch dit d'ailleurs :

« J'ai voulu précisément faire un art qui ait en même temps un fonction thérapeutique. [...] 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 veux pour ainsi dire aller derrière le mot. Pour moi, le mot est trop peu. Je veux mettre en place des actions d'une grande intensité et je veux que, grâce à elles, les participants arrivent à se défouler. C'est cela mon concept d'abréaction. 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 »¹²⁶.

On note donc l'approche psychanalytique assumée par Hermann Nitsch qui souhaite que son travail ait des fins thérapeutiques. Il apparaît clairement la nécessité chez lui mais aussi chez Muehl d'être soigner de quelque chose.

¹²⁶ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit, p. 46.

CHAPITRE 2 : « LE DEUIL IMPOSSIBLE »¹²⁷

LE THEATER COMME PROCESSUS DE SUBLIMATION

« Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique. On nous apprend, en effet, au milieu d'une foule de commentaires enthousiastes que n'importe quelle ville d'importance moyenne peut être totalement rasée par une bombe de la grosseur d'un ballon de football. Des journaux américains, anglais et français se répandent en dissertations élégantes sur l'avenir, le passé, les inventeurs, le coût, la vocation pacifique et les effets guerriers, les conséquences politiques et même le caractère indépendant de la bombe atomique. Nous, nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques.

En attendant, il est permis de penser qu'il y a quelque indécence à célébrer ainsi une découverte, qui se met d'abord au service de la plus formidable rage de destruction dont l'homme ait fait preuve depuis des siècles. Que dans un monde livré à tous les déchirements de la violence, incapable d'aucun contrôle, indifférent à la justice et au simple bonheur des hommes, la science se consacre au meurtre organisé, personne sans doute, à moins d'idéalisme impénitent, ne songera à s'en étonner¹²⁸.

A. Camus¹²⁹

¹²⁷ Expression empruntée au titre de l'ouvrage d'Alexander Mitscherlich, *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*.

¹²⁸ Le vendredi 27 mai 2016, Barack Obama est le premier président américain en exercice à visiter Hiroshima. Il déclare dans une interview diffusée le lundi 23 mai par la chaîne de télévision publique japonaise NHK qu'il ne présentera pas d'excuses pour le premier bombardement atomique de l'histoire effectué par les Etats-Unis le 6 août 1945, suivi d'un second, trois jours plus tard, à Nagasaki. « *Allez-vous présenter des excuses aux survivants, aux victimes?* » demande le journaliste de NHK au président américain. « *Non, répond Barack Obama, au cœur d'une guerre, des dirigeants prennent toutes sortes de décisions. C'est aux historiens de les examiner ensuite. Mais je sais que dans la fonction qui est la mienne depuis sept ans et demi, chaque dirigeant prend des décisions difficiles, particulièrement en temps de guerre* ».

¹²⁹ Editorial du journal *Combat* le 8 août 1945.

« On ne pouvait même pas dire que ce monde était d'une essence différente, pour la simple et bonne raison qu'il n'avait plus aucune essence. Une incertitude un peu effrayante régnait partout ».

Viktor Pelevine, *Homo Zapiens*, [titre original : *Génération « P »*], Paris, le Seuil, 2001.

Après avoir mis en lumière les rapports entre *éros et thanatos* sur le plan individuel, contenu en chacun, Freud va étendre ces considérations à la société dans *Das Unbehagen in der Kultur* – Le malaise dans la culture – publié pour la première fois à Vienne en 1930. C'est en juillet 1929 qu'il travailla sur l'ébauche de cet essai qu'il appela d'abord *Das Glück und die Kultur* – Le bonheur et la culture – puis, *Das Unglück in der Kultur* – Le malheur dans la culture – avant de lui donner son titre définitif, qu'il ne faut pas confondre avec celui de la première traduction française de 1934, *Le malaise dans la civilisation*. En effet, *die Kultur* et *die Zivilisation* n'ont pas le même sens ni en français ni en allemand. Pour simplifier, la culture est un système de croyances, de valeurs, de coutumes et de comportements transmis de génération en génération et que les membres d'une même société utilisent pour affronter le monde et les autres. Une civilisation est une société complexe qui dispose de villes, de classes sociales, d'un gouvernement. La culture n'est en fait qu'un aspect de la civilisation. Il est possible pour une culture d'exister sans la civilisation, mais une civilisation ne peut exister sans la culture. En outre, une civilisation ne peut comprendre plus d'une culture.

Stephan Zweig estime que c'est le meilleur essai philosophique de Freud. C'est aussi son ouvrage le plus pessimiste dans lequel il repense la précédente guerre et appréhende la suivante. La pulsion de destruction explique-t-il est inhérente à la nature humaine. En effet, il affirme que le processus de civilisation et l'organisation sociale qui sont des pulsions de vie – *éros* – bénéficient de la pulsion de mort en la transformant en agressivité tournée contre les étrangers¹³⁰ et source d'unité pour le groupe. Dans le même temps, la société frustrer ces pulsions de mort en interdisant la violence entre les individus. La sécurité de la vie se paie de la répression des instincts. Cette dernière, ou en tout cas l'interdit, génère des tabous qui eux-mêmes une fois refoulés génèrent des traumas. A l'échelle d'une société ce sont des guerres dont il est question. En d'autres termes, Freud explique que le refoulement des instincts primaires de l'individu n'est pas pris en compte dans les données qui régissent la société et que ce déni

¹³⁰ Il évoque ici la prégnance antisémite de Vienne déjà abordée précédemment.

mène inéluctablement à la guerre. Elle qui sert ainsi de purge temporaire, ou de canalisateur à la violence jusqu'au prochain chaos.

Historiquement parlant le traité de Versailles, traité de paix qui mit fin à la Première Guerre mondiale entre l'Allemagne et les puissances alliées, fut vécu par l'Allemagne comme un réel diktat humiliant. En effet, pour garantir l'exécution des clauses du traité, la rive gauche du Rhin ainsi que trois têtes de pont de la rive droite devaient être occupées pendant quinze ans, au maximum, par les Alliés. La Rhénanie était dématérialisée et l'Allemagne devait reconnaître sa responsabilité dans les dommages de guerre. Les Allemands des Sudètes¹³¹ quant à eux étaient intégrés à la Tchécoslovaquie.

Alors qu'en France l'opinion publique considère comme insuffisantes les garanties obtenues contre un éventuel retour offensif de l'Allemagne, le traité est jugé trop sévère par la Grande-Bretagne et surtout par les Etats-Unis, où le Sénat refuse en novembre 1919 de le ratifier.

Les Allemands, eux lui témoignent, nous le savons, une violente hostilité et n'acceptèrent de signer que sous la menace d'une reprise de la guerre. La protestation contre le diktat de Versailles va être un thème efficacement exploité par les groupes nationalistes, en particulier par les nazis.

Le traité crée donc, en raison de l'humiliation subie par le vaincu, les conditions d'une marche à la revanche qui entraîne à nouveau le monde dans la guerre en 1939.

Dans le cas de l'Autriche, le traité engendre aussi un fort ressentiment. En effet, il y a contradiction entre, d'une part, la proclamation solennelle du « *droit des peuples à disposer d'eux-mêmes* » et, d'autre part, l'interdiction faite aux Autrichiens germanophones de se rattacher à l'Allemagne suite au déclin de l'Empire. Ce ressentiment favorise d'ailleurs le bon accueil fait en Autriche à l'Anschluss en 1938 ainsi qu'à la nouvelle guerre pressentie par Freud dans *Le Malaise dans la culture*.

¹³¹ Les allemands des Sudètes désignent les populations germanophones majoritaires dans la région des Sudètes, en Bohême et en Moravie.

1. L'Anschluss : un épisode qui va venir sceller l'avenir du « petit pays ».

L'Anschluss est un événement important dans l'histoire autrichienne car il cristallise ce que l'on peut appeler la part schizophrénique de l'identité autrichienne. Tout d'abord, revenons sur ce qu'est l'Anschluss.

Il s'agit de l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie le 12 mars 1938. Les événements de 1938 ont marqué le point culminant des pressions transnationales pour unifier les populations allemandes et autrichiennes au sein d'une même nation. Dans les années qui précédèrent l'Anschluss, l'Allemagne nazie avait soutenu le parti nazi autrichien dans sa tentative de conquérir le pouvoir et de doter l'Autriche d'un gouvernement nazi. Totalement attaché à l'indépendance de son pays, mais soumis à des pressions grandissantes, le chancelier autrichien, Kurt von Schuschnigg, tenta d'organiser un référendum pour demander à la population autrichienne si elle souhaitait rester indépendante ou être incorporée à l'Allemagne.

Alors que le chancelier espérait un résultat favorable au maintien de l'indépendance de l'Autriche, le parti nazi autrichien organisa un coup d'État, planifié de longue date, le 11 mars 1938, peu avant le référendum, qui fut alors annulé. Le pouvoir ayant été transféré à l'Allemagne, les troupes de la Wehrmacht entrèrent en Autriche pour soutenir l'annexion, sans rencontrer la moindre opposition. Au cours du mois suivant, les nazis organisèrent un plébiscite, demandant au peuple de ratifier le rattachement de l'Autriche au Reich, qui, *de facto*, avait déjà eu lieu : 99 % des votes furent favorables à l'annexion.

Si les Alliés de la Première Guerre mondiale étaient, en théorie, responsables du respect des termes du traité de Versailles et du traité de Saint-Germain-en-Laye, qui prohibaient une union entre l'Allemagne et l'Autriche, l'Anschluss ne suscita que peu de protestations de la France ou du Royaume-Uni, celles-ci restèrent d'ailleurs uniquement dans les sphères diplomatiques et n'eurent aucun effet.

L'Anschluss fut une des étapes majeures dans la création, voulue depuis longtemps par Adolf Hitler, d'un *Reich* regroupant les pays et territoires germanophones. Ainsi, avant l'Anschluss, l'Allemagne avait déjà récupéré la Rhénanie et la Sarre après quinze années d'occupation par les troupes françaises. Après l'annexion de l'Autriche, elle s'empara du territoire des Sudètes, en Tchécoslovaquie, le reste du pays étant transformé en protectorat en 1939. Au cours de la même année, l'Allemagne annexa également le territoire de Memel, en Lituanie, ce qui constitua le dernier agrandissement territorial du Troisième Reich sans recours aux armes, avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

Hitler pénètre en Autriche peu avant seize heures à Braunau, son village natal. En raison de la foule amassée sur son passage, il n'arrive à Linz que vers dix-neuf heures trente. Il met trois heures et demie pour effectuer un trajet qui d'ordinaire prend une heure trente. Il reçoit un accueil enthousiaste. Lorsqu'il prend la parole au balcon de l'hôtel de ville, il est acclamé par près de quatre-vingt mille personnes.¹³²

L'occupation systématique de la totalité du territoire autrichien se poursuit méthodiquement : à Salzbourg, les troupes de montagne allemandes découvrent une ville pavoisée de drapeaux nazis et à son arrivée à Vienne, vers minuit, le général Guderian reçoit un accueil enthousiaste. S'il n'était pas prévu, à l'origine, d'envoyer des troupes en Styrie et en Carinthie, Hitler modifie ses plans au vu de l'accueil réservé aux soldats allemands par la population autrichienne. Dans la journée du 13 mars, les hommes du 2^e Régiment de parachutistes atterrissent à Graz et dans ces deux provinces, les unités sont à nouveau « bombardées de fleurs, même dans les hameaux slovènes à la frontière avec la Yougoslavie »¹³³. Dans la soirée du 14 mars, toute l'Autriche est occupée.

Le 14 mars 1938, Hitler quitte Linz pour se diriger vers Vienne en faisant une étape à Melk, puis à Sankt Pölten. De cette ville, il poursuit son trajet vers la capitale à vingt kilomètres par heure afin de satisfaire la foule. Peu

¹³² BURR BUKEY E., *Hitler's Austria : popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945*, London, The University of North Carolina Press, 2000, p. 28.

¹³³ *Ibid.*, p. 30-32.

avant dix-huit heures, le Führer pénètre à Vienne par la *Ringstrasse* et se rend à l'hôtel Impérial pour y rencontrer les membres du nouveau gouvernement dirigé par Arthur Seyss-Inquart. Bien que la foule ait été avertie qu'Hitler était trop fatigué pour prendre la parole, des milliers de personnes restent massées à l'extérieur de l'hôtel : Hitler adresse alors à la population un bref discours qu'il conclut par ces mots : « Personne ne pourra jamais diviser à nouveau le Reich allemand tel qu'il existe aujourd'hui »¹³⁴.

Le lendemain, au milieu de la matinée, près de deux cent cinquante mille personnes se dirigent vers *Heldenplatz*, où Hitler arrive vers onze heures et reçoit un accueil triomphal de la foule rassemblée sur la place et à ses alentours. Evan Bukey explique dans son ouvrage sur l'Autriche d'Hitler que :

« Elle [la foule] est composée de personnes issues de toutes les classes sociales. Pour une fois, ouvriers et bourgeois se tiennent côte à côte, avec un enthousiasme indivisible. L'impression prédominante est qu'elle est composée de jeunes plutôt mal habillés. Il ne s'agit pas d'un rassemblement de réactionnaires réunis pour célébrer leur triomphe. Quelle que soit sa motivation, c'est le peuple de Vienne qui emplit les rues »¹³⁵.

Par la suite, Hitler commentera cet épisode comme suit :

« Certains journaux étrangers ont prétendu que nous nous sommes abattus sur l'Autriche en employant des méthodes brutales. [...] Quand j'ai franchi la frontière, j'ai été submergé par un flot d'amour tel que je n'en avais jamais connu. Nous ne sommes pas arrivés en tyrans mais en libérateurs »¹³⁶.

Ainsi donc, Hitler arrive en Autriche dans un climat tout à fait favorable. Par ailleurs l'antisémitisme ne survient pas en Autriche avec l'arrivée d'Hitler, il est déjà bien ancré dans les mentalités et constitue une norme idéologique. Par exemple, dans la soirée du 15 mars 1938, une partie de la foule s'en prend à la population juive en forçant des familles à sortir de

¹³⁴*Ibid.*, p. 30-32.

¹³⁵*Ibid.*

¹³⁶ SHIRER W. L., *Le IIIe Reich. Des origines à la chute*, Paris, Stock, 1990, p. 379.

chez elles et à s'agenouiller dans les rues, sous les cris de « Mort aux Juifs ».¹³⁷ De plus, une fois au pouvoir, les nazis appliquèrent rapidement une législation allemande anti-juive à Vienne et à l'Autriche. Cette législation avait pour but d'exclure les Juifs de la vie économique, culturelle et sociale de l'ancienne Autriche. Les bureaux de la communauté juive furent fermés et les membres directeurs des organisations juives envoyés au camp de concentration de Dachau. A l'été 1939, les usines et les milliers de commerces tenus par des Juifs avaient été fermés ou confisqués par le gouvernement.

L'Anschluss entraîna donc une profonde « nazification » de la société autrichienne, qui laissa encore des traces dans l'histoire politique récente du pays. En tant qu'état, l'Autriche cessa d'exister jusqu'en 1945 où elle fut dotée d'un gouvernement provisoire le 27 avril 1945, lors de sa libération par l'Armée rouge. Elle ne retrouva sa pleine souveraineté qu'en 1955.

Considérée par les Alliés dans l'immédiate après guerre comme « la première victime du nazisme », l'Autriche n'y fonda non pas son identité retrouvée puisque nous l'avons vu, elle est un pays dès l'origine aux multiples identités mais plutôt sa nouvelle identité. Ernst Bruchmüller dira d'ailleurs que, « le rôle de victime - *Opferrolle* - est devenu un pré-requis pour la formation d'une identité nationale contemporaine».¹³⁸ Pré-requis assez pratique à énoncer *a posteriori* quand on sait que six cent mille autrichiens étaient encartés au parti.

La « victimisation » joue un rôle essentiel lors des négociations avec les Soviétiques à propos du Traité d'État autrichien. En effet, hantés par le souvenir de la guerre civile qui a détruit la première république, les politiques n'ont d'autres choix, afin de favoriser la reconstruction économique et la recomposition de la société que de « créer une fiction

¹³⁷ BURR BUKEY E., *Hitler's Austria, Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945*, op.cit., p. 33.

¹³⁸ BRUCHMÜLLER E., « The Development of Austrian National Identity », in, LUTHER K-R., PULZER P.,(dir.), *Austria 1945-1955. Fifty Years of the Second Republic*, Ashgate, 1998. p.89.

historique qui n'a que peu de rapport avec la réalité »¹³⁹. Le traité sur l'État autrichien et la déclaration de neutralité permanente, qui lui fait suite, constituent des étapes fondamentales pour la consolidation de l'indépendance et de l'identité nationale autrichienne au cours des décennies qui suivent.

Le processus de dénazification est lancé à la suite de la loi sur les nationaux-socialistes du 25 juillet 1945¹⁴⁰ qui oblige notamment les anciens membres du parti nazi à se faire enregistrer et les prive temporairement de leur droit de vote.

« Devant l'inscription de près de 600 000 personnes dans ces registres, les partis politiques, devant cette masse d'enregistrés, pensèrent que bien des gens allaient retrouver leur droit de vote un jour ; aussi, au lieu de mener une lutte idéologique contre le national-socialisme et les crimes hitlériens, ils évitèrent la discussion sur le passé en flattant la masse des anciens nazis promus au rang de doubles victimes»¹⁴¹.

De 1945 à 1948, les tribunaux autrichiens condamnent dix mille six cent quatre-vingt quatorze personnes pour crime de guerre, essentiellement commis sur le sol autrichien, dont quarante-trois à la peine capitale mais dès 1948, le processus de dénazification s'éteint et tant le *Sozialdemokratische Partei Österreichs* - SPÖ - que l'*Österreichische Partei - ÖVP* -¹⁴² cherchent à gagner les suffrages des anciens nazis.¹⁴³ Une première loi amnistiant les nazis n'ayant pas occupé de postes importants est votée le 21 avril 1948, suivie en 1953 d'une deuxième amnistie nettement plus large qui permet aux anciens nazis « de peser lourdement

¹³⁹ BURR BUKEY E., *Hitler's Austria, Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945, op. cit.*, p. 228.

¹⁴⁰ CULLIN M., KREISSLER F., *L'Autriche contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 98-99.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁴² Le SPÖ est fondé en 1889 et est le parti social démocrate d'Autriche. Il est le grand parti de centre gauche autrichien. L'ÖVP est le parti populaire autrichien et d'orientation chrétien, démocrate et conservateur. Le FPÖ est le parti de la liberté d'Autriche, nationaliste et fondé au début des années 1950.

¹⁴³ BURR BUKEY E., *Hitler's Austria, Popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945, op. cit.*, 228-229.

dans la balance des forces politiques»¹⁴⁴.

En 1952, le *Freiheitliche Partei Österreichs* – FPÖ – issu de la VdU – *Verband der Unabhängigen* – Fédération des indépendants –, « dans la droite ligne de l'Anschluss, affirme que les Autrichiens font partie du peuple allemand, avec tous les droits et tous les devoirs résultant de cette appartenance »¹⁴⁵.

Pendant des décennies, la théorie de la « victimisation » établie dans l'opinion publique autrichienne reste largement incontestée. En effet, la population est rarement forcée de se confronter à l'héritage laissé par l'autrofascisme. En 1964, la déclaration du directeur de l'institut pédagogique de Graz, le Dr. Franz Göbhart, qui, en réponse à une invitation du *Deutsches Kulturwerk für europäische Geister*, affirme que les machinations nationalistes allemandes n'ont pas leur place dans les écoles autrichiennes, suscite une vaste polémique relayée au parlement par le FPÖ. En 1965, les déclarations ouvertement antisémites et nationalistes du professeur d'histoire économique Taras Borodajkewycz déclenchent des manifestations de protestation au cours desquelles un rescapé des camps de concentration, Ernst Kirchweyer est assassiné par un militant de droite lors d'émeutes.¹⁴⁶ Ce n'est qu'au cours des années 1980 que l'Autriche doit massivement faire face à son passé sous le régime nazi. Le catalyseur de cette remise en question, connue sous le terme *Vergangenheitsbewältigung*, est l'affaire Waldheim.

Ce terme allemand, désigne le moyen de gérer le passé. Il est formé sur les mots *Vergangenheit* (passé) et *Bewältigung* (action de surmonter, accomplissement d'une tâche). Le mot *Geschichtsaufarbeitung* (travail sur l'histoire) en est un synonyme approché.

Il peut aussi être traduit par travail de mémoire. Cependant la traduction exacte du mot met au jour une contradiction : il signifie littéralement « avoir (déjà) surmonté le passé », bien qu'il soit utilisé en Allemagne uniquement pour signifier l'explication avec le passé et le travail sur le

¹⁴⁴ CULLIN M., KREISSLER F., *L'Autriche contemporaine*, op. cit., p. 98-99.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁶ *Ibid.*

passé, à savoir, avant tout, le passé du nazisme et de ses crimes.

Lorsque Waldheim est accusé, lors de sa candidature au poste de secrétaire général de l'ONU – poste qu'il obtiendra –, d'avoir été membre du parti nazi, de la SA¹⁴⁷ et de crimes de guerre – accusation dont il sera disculpé – la seule réponse du gouvernement autrichien, tandis qu'il sera déclaré *persona non grata* aux Etats-Unis et dans plusieurs pays européens, consiste à affirmer que ces accusations constituent des interventions inamicales dans les affaires intérieures du pays. Malgré les réactions politiques face aux critiques internationales, l'affaire Waldheim marque le début d'une discussion de fond sur le passé nazi de l'Autriche et l'*Anschluss*, et la remise en cause fondamentale du « mythe du premier pays libre victime de l'agression hitlérienne »¹⁴⁸.

Un autre facteur influençant la relation de l'Autriche à son passé nazi est l'émergence, au cours des années 1980, de Jörg Haider et de son parti, le FPÖ, qui forme une coalition gouvernementale avec le parti populaire le 4 février 2000. Le programme de celui-ci, fondé en 1955, combine des éléments de la droite pangermaniste avec des éléments du libéralisme. Lorsque Haider accède à la présidence du parti, les aspects libéraux deviennent marginaux, au profit d'une rhétorique nationaliste et anti-immigrés. Haider est souvent critiqué pour sa définition de l'intérêt national autrichien sur une base ethnique, avec pour slogan « l'Autriche aux Autrichiens » et pour son apologie du passé, notamment lorsqu'il définit les membres de la Waffen-SS comme des « hommes d'honneur »¹⁴⁹. Haider va jusqu'à affirmer que l'existence de la seconde république autrichienne est « une anomalie idéologique congénitale »¹⁵⁰. Selon Megan Green, le succès du FPÖ provient de l'échec de l'Autriche à analyser en profondeur son passé nazi et à en tirer les leçons de même que

¹⁴⁷ La *Sturmabteilung* abrégée en SA, formait une organisation paramilitaire du parti nazi dont est issue la SS, également fondée par Adolf Hitler. Les SA jouèrent un rôle important dans l'accès au pouvoir de ce dernier en 1933.

¹⁴⁸CULLIN M., KREISSLER F., *L'Autriche contemporaine*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁹ [<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2056294,00.html>]. Consulté le 22 janvier 2016.

¹⁵⁰BRUCHMÜLLER E., « The Development of Austrian National Identity », *op. cit.*, p. 88.

le FPÖ trouve ses racines idéologiques dans le nazisme¹⁵¹ attestant ainsi du déni autrichien face à son passé austrofasciste.

Haider n'est pas le seul à émettre des avis controversés sur le passé de l'Autriche. En 2000, son ancien partenaire au gouvernement, le chancelier Wolfgang Schüssel, déclare sans problèmes au *Jerusalem Post* que l'Autriche a été la première victime de l'Allemagne.

L'Autriche crée en novembre 1998 une commission d'historiens, la *Historikerkommission*¹⁵². Son mandat est d'analyser le rôle de l'Autriche dans la confiscation des biens juifs opérée par le régime nazi et dans la mise en place d'un système de travail forcé, sous un angle plus historique que juridique. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une commission historique, sans pouvoir particulier, à la différence d'une commission d'enquête parlementaire, et sans capacité de dépasser le stade de l'analyse et des recommandations. Cette mission est notamment définie pour répondre aux critiques dont le pays fait l'objet pour son traitement des plaintes des ayants droit des biens confisqués. Cette nouvelle impulsion donnée en 1998 est confirmée, dix ans après lors de la visite d'État du président autrichien Heinz Fischer en Israël : durant son séjour, il déclare notamment « que la conscience du problème que représentent les questions liées à l'Holocauste s'est accrue dans les dix dernières années » et que « depuis le milieu des années 1990, de vraies mesures ont été prises par le gouvernement »¹⁵³.

Cependant, le centre Simon Wiesenthal¹⁵⁴ maintient ses critiques quant à la réticence persistante de l'Autriche, depuis les années 1970, à mener des

¹⁵¹ GREEN M., « Right-Wing Movements in the European Union : A Case Study of the Austrian Freedom Party (FPÖ) and the Lega Nord (LN) », in, *The Dollfuss/Schuschnigg Era*, p. 187-211.

¹⁵² <http://www.historikerkommission.gv.at>

¹⁵³ *In Die Presse* du 16 décembre 2008.

¹⁵⁴ Le Centre Simon-Wiesenthal est une ONG créée en 1977 et reconnue par les Nations unies et l'UNESCO auprès desquelles il bénéficie d'un statut consultatif spécial. Son siège est basé à Los Angeles aux États-Unis.

Elle tire son nom de Simon Wiesenthal, ancien architecte autrichien qui a perdu de nombreux membres de sa famille dans la Shoah, et qui a ensuite mené un combat pour traquer les nazis qui s'étaient enfuis au moment de la chute du Troisième Reich, et pour les amener devant la justice.

enquêtes et à traduire devant les tribunaux des nazis pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité :

« Compte tenu du fait des très faibles résultats de l'Autriche en ce qui concerne la poursuites des exécutants de la Shoah, un fait clairement établi dans notre dernier rapport sur la situation mondiale en ce qui concerne les enquêtes et les poursuites de criminels de guerre nazis, je crois que la visite du ministre des Affaires étrangères [d'Autriche en Israël] constitue une opportunité unique pour que le gouvernement autrichien annonce son intention de s'occuper sérieusement, pour la première fois depuis des décennies, du problème des criminels de guerre nazis autrichiens impunis. C'est le bon moment pour que l'Autriche déclare qu'elle est prête à créer une unité d'enquête spécialisée pour traiter ces dossiers et pour établir clairement que sa volonté politique de traduire les nazis devant la justice s'est finalement concrétisée à Vienne ». ¹⁵⁵

En 2003, le centre Wiesenthal lance une campagne mondiale, l'opération de la dernière chance, pour rassembler des informations sur les nazis encore en vie et qui pourraient faire l'objet de poursuites.

Lors de cette campagne, le centre Wiesenthal met en évidence, en 2005, le cas de Milivoj Ašner, un Croate âgé de 92 ans, qui fait partie des dix nazis les plus recherchés. Il s'est réfugié en Autriche en 2004, après que la Croatie ait annoncé l'ouverture d'une enquête sur les crimes de guerre dans lesquels il aurait pu être impliqué. Malgré les critiques quant à la liberté dont jouit Ašner, le gouvernement fédéral autrichien retarde, *sine die*, tant le traitement de la demande d'extradition formulée par la Croatie que le déclenchement de poursuites par le parquet de Klagenfurt. Ayant vécu en Autriche de 1946 à 1991, Ašner en a acquis la nationalité et ne peut donc être extradé.

On comprend donc clairement que l'Autriche d'après guerre se construit autour du mythe national de la victime principale du national-socialisme

¹⁵⁵ Communiqué du Centre Simon-Wiesenthal du 28 juillet 2003.

[<http://www.wiesenthal.com/site/apps/s/content.asp?c=lsKWLbPJLnF&b=4442915&ct=5853021#.VgbESunJmQs>]. Consulté le 23 janvier 2016.

reniant à la fois son passé austrofasciste et son implication dans les crimes nazis préférant se construire une image renouvelée de pays accueillant et touristique lavé de toutes fautes. L'écrivain autrichien Peter Turrini, né en 1944 explique en ce sens :

« Après 1945, en Europe, les choses ont évolué dans deux directions. L'Allemagne était coupable aux yeux du monde, elle devait payer des réparations, elle a été en partie démantelée, elle a dû accueillir les forces d'occupation. En fait, l'Allemagne était devenue une colonie du capitalisme américain, tandis que l'Autriche, elle, devenait Hawaï. A partir de 1945, l'Autriche s'est transformée en un Etat cent pour cent touristique. On nous disait de faire preuve d'amabilité, de nous montrer soumis et dévoués envers le reste du monde. En échange, on nous a dédouanés de notre responsabilité vis-à-vis du fascisme. Il nous a suffi pour cela d'échanger nos casques de soldats contre le chapeau tyrolien. C'est dans ce climat que j'ai grandi, c'est dans ce climat que beaucoup d'artistes ont grandi. Ce pays a été métamorphosé, il est devenu une maison de sucre, un conte de fée bidon et il fallait le profaner ». ¹⁵⁶

Cette idée de profaner l'ordre établi va avoir lieu, nous le verrons, uniquement dans le milieu artistique viennois et c'est parce que les artistes seront les seuls à mettre en place un travail sur la mémoire face à une certaine forme d'immobilisme intellectuel que les modes d'expressions artistiques mises en place par les actionnistes viennois notamment vont se cristalliser autour des notions de radicalité et de transgression.

Il apparaît donc clairement que la situation de l'Autriche après 1945 est schizophrénique ou en tout cas symptomatique et que son passé fasciste relève de l'ordre du tabou et du trauma tel que décrit par Freud.

¹⁵⁶ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens, op. cit.*, p. 89.

2. Faits et effets du trauma : une réalité passée sous silence par les intellectuels.

Aussi, dans cette perspective, convient-il de se demander quelle fut la nature du débat en psychanalyse dans les pays germaniques au lendemain de la guerre et quel fut son impact exact sur la production artistique de l'époque. Il s'avère que cette question du déni abordée plus tôt s'observe aussi dans les sphères des intellectuels et que nos recherches ont démontré que dans cette période d'immédiate après-guerre (ce n'est plus strictement le cas à partir de 1960) c'est la psychanalyse qui amorce un travail critique sur la mémoire.

En effet, alors même qu'il était de leurs devoirs, précisément en tant qu'intellectuels, d'assumer leur propre passé nazi ou en tout cas d'en comprendre les mécanismes et de les interroger afin d'entreprendre un travail sur l'histoire et la mémoire, ils l'ont passé sous silence à l'instar de toute une politique nauséabonde en se réfugiant dans le déni de culpabilité et l'assurance de la victimisation. Le discours psychanalytique de l'époque vient en fait prendre le contre-pied exact de la construction politico-culturelle qui privilégie le déni.

Nous accorderons ici une étude particulière à deux psychanalystes, l'un allemand et l'autre autrichien qui tous deux ont traité très différemment la question des conséquences du trauma et de ses solutions possibles dans l'immédiate après guerre : Alexander Mitscherlich et Viktor Frankl.

On sait que les thèses d'Alexander Mitscherlich avancées dans *Le deuil impossible* de 1967 qu'il coécrit avec son épouse Margarete mais surtout dans *Science inhumaine* en 1949, l'un des premiers ouvrages d'information sur les camps de concentration, furent violemment controversées ou tout bonnement ignorées. Nicole Pelletier, professeur d'études allemandes à l'université Bordeaux 3, rappelle que :

« Il avait très tôt après la guerre rencontré personnellement le

problème qu'il décrit dans *Le deuil impossible*. Il avait été choisi en effet pour diriger le petit groupe de médecins allemands chargés de suivre le procès des médecins nazi à Nuremberg, de décembre 1946 à août 1947. Le compte rendu des séances qu'il publia figure parmi les tout premiers ouvrages d'information sur les camps de concentration. Il lui valut l'hostilité – définitive – du corps médical. Plus étonnant peut-être et probablement symptomatique : la documentation plus complète publiée en 1949, *Science inhumaine*, dont 10 000 exemplaires avaient pourtant été envoyés à des médecins, ne rencontra quant à elle qu'indifférence et désintérêt : « Personne ne connaissait le livre. C'était et cela resta une énigme... A croire que le livre n'avait jamais existé », se souvenait plus tard A. Mitscherlich »¹⁵⁷.

Les Mitscherlich expriment eux aussi ce problème de déni de la part des intellectuels de l'époque dès les premières pages sur *Le deuil impossible* :

« Tous les milieux, et surtout les milieux en vue (industriels, juges, professeurs d'université, etc.) avaient accordé au régime un soutien catégorique et enthousiaste ; l'échec survenu, pourtant, ils considéraient comme allant de soi qu'ils étaient dégagés de toute responsabilité personnelle »¹⁵⁸.

Cela exprime clairement le refus des intellectuels de se confronter d'une part au trauma que fut la Seconde Guerre mondiale et d'autre part à la responsabilité collective de la Shoah. En effet et bien qu'ils sous tendent des éléments différents, le trauma engendre le refoulement et le déni. Ils sont des mécanismes de défense consécutifs au trauma. Il y a donc une double approche à faire valoir : tout d'abord la praticité à ne pas intellectualiser de manière responsable sa propre implication et celle de toute une population dans les crimes nazis et ensuite, la part traumatique de l'événement qui va aller se loger dans l'inconscient d'abord personnel puis collectif à l'échelle d'une société. C'est de ce refoulement que se construit notamment la nouvelle image aseptisée de l'Autriche qu'évoquait plus tôt Turrini. Toutefois, ce qu'expliquent a posteriori les

¹⁵⁷ PELLETIER N., « Mémoire et oubli dans l'Allemagne de l'après-guerre : le deuil impossible (Die Unfähigkeit zu trauern) d'Alexander et Margarete Mitscherlich », in *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre Mondiale : quelles mémoires ?*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 119.

¹⁵⁸ MITSCHERLICH A., M., *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1967, p. 24.

Mitscherlich, c'est que le véritable trauma proviendrait du silence majoritaire autour de la Shoah et de l'absence de travail sur la mémoire. Ce phénomène de dénégation n'est pas propre aux pays germanophones, ce sont des réactions propres à toute l'humanité. Néanmoins, c'est une question capitale que de comprendre comment chaque individu et chaque collectivité parviennent à prendre conscience de leurs illusions spécifiques et à les surmonter. Et c'est précisément la mission des intellectuels que d'avoir ce type d'influence sur ses contemporains.

Alexander Mitscherlich avait soixante ans lorsqu'il publia en 1967 *Le deuil impossible*, et il était depuis longtemps une personnalité importante du monde intellectuel de la RFA. Refondateur de la psychanalyse allemande après la guerre il en était aussi le représentant le plus emblématique. Grâce notamment à l'appui de Theodor Adorno, directeur de l'Institut de Recherches Sociales, il avait pu fonder en 1960 à Francfort l'Institut et Centre de Formation en Psychanalyse et Médecine Psychosomatique, qui allait devenir l'Institut Sigmund Freud, dont il avait fait un centre d'échanges scientifiques internationaux entre psychanalystes. Bien que médecin ses travaux se trouvent tous à la croisée entre psychologie et sociologie serrant au plus près ses préoccupations d'intellectuel engagé. L'essai sur *Le deuil impossible* ouvre en réalité un ensemble de huit textes rédigés entre 1963 et 1967 et qui chacun à sa façon s'interroge sur l'aptitude de l'être humain à la civilisation. Les Mitscherlich prolongent en quelque sorte la réflexion entamée par Freud dans *Le malaise dans la culture*. Notons donc que cet essai s'ancre au sein d'une réflexion plus large associant anthropologie et critique de la civilisation moderne, où le cas allemand, sert à illustrer des phénomènes répandus et des fonctionnements partagés donc applicables à l'Autriche.

L'investigation menée par les Mitscherlich est double : elle concerne le passé et le présent de l'Allemagne, passé national-socialiste et présent de la RFA du milieu des années 1960. Deux thèmes se trouvent au centre de l'analyse : l'adhésion d'une grande majorité d'Allemands au nazisme et

l'immobilisme social et politique de la RFA. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en évidence l'origine psychologique profonde des comportements. Le texte fait alterner diagnostic sur le présent et réflexion sur le passé. Car la thèse centrale exposée d'emblée porte sur la corrélation entre l'un et l'autre. L'Allemagne de l'ouest, la RFA donc est figée, bloquée dans son évolution politique et sociale, provinciale, parce qu'elle n'a pas réussi à faire le deuil du passé. Cela n'a pas été possible en raison du type de relation qui avait uni une majorité de la population à Hitler.

La situation en Autriche est en tous points identique à celle décrite par les Mitscherlich en Allemagne à une différence près : la construction mémorielle. Alors que l'Allemagne va se positionner comme coupable, l'Autriche elle va se proclamer comme victime.

Le diagnostic posé par le couple Mitscherlich est clair : l'investissement exclusif dans l'économie et dans la consommation va de pair avec l'absence de tout engagement politique. Le résultat est l'absence d'innovation, de créativité sociale et politique ce qui tranche radicalement avec l'activisme économique développé en parallèle. Leur critique vise aussi bien les dirigeants que la population : vingt ans après, les uns comme les autres se refusent encore à prendre acte de la réalité née de la Seconde Guerre mondiale. Est donc à l'œuvre par conséquent cette forme d'oubli actif que la psychanalyse appelle « déni », ce « mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante ».¹⁵⁹ L'hypothèse centrale est donc celle d'un déni collectif de la réalité c'est-à-dire du passé national socialiste et de ses conséquences, déni à l'origine des blocages de la société¹⁶⁰.

Les Allemands, expliquent les auteurs, ont pour ainsi dire cessé d'habiter leur propre passé, ils s'en sont retiré et en ont en même temps retiré tout investissement affectif pour le remplacer par la consommation de l'objet faisant office de substrat affectif. Ce qu'avec Freud ils appellent le « travail de déni »¹⁶¹ s'est ainsi substitué au travail de deuil normalement

¹⁵⁹ LAPLANCHE J., PONTALIS J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 115.

¹⁶⁰ « Notre hypothèse est par conséquent que le déni du passé est à l'origine de l'actuelle stérilité de notre vie sociale et politique ». p. 23-24.

¹⁶¹ MITSCHERLICH A. et M., *Le deuil impossible*, op. cit., p. 36.

consécutif à une perte. Le passé nazi a été oublié, déréalisé. Il n'y a pas plus de souvenir d'Hitler que des crimes commis en son nom. Il n'y a pas de mémoire des victimes non plus : les millions de personnes assassinées font partie de la réalité dé-réalisée, des « personnes réelles que nous avons été capable de sacrifier à notre race de seigneurs nous n'avons toujours pas de perception sensible »¹⁶². L'énergie libidineuse retirée du passé dans l'opération de déni s'est reportée sur le présent, sur la reconstruction et l'économie. De là, l'ardeur maniaque mise à dégager les ruines et à reconstruire le pays équivaut, nous disent les Mitscherlich, à une opération d'annulation du passé¹⁶³. Ce type d'observation n'est pas nouveau, il s'agit d'une observation classique souvent consignée par les voyageurs, les journalistes ou les émigrés qui découvrent l'Allemagne au lendemain de la guerre. Par exemple, Hannah Arendt dit dans *Besuch in Deutschland* que « partout où l'on passe on a la surprise constater qu'il n'y a pas de réaction à ce qui s'est passé » et que « l'affairement est devenu leur arme principale pour tenir la réalité à distance »¹⁶⁴. On trouve aussi dans les témoignages d'Adorno en des termes extrêmement proches de ceux des Mitscherlich, l'évocation d'une population comme frappée d'amnésie, et d'une sorte de sidération émotionnelle, en même temps qu'elle est accaparée par une reconstruction frénétique. Le déni, expliquent les auteurs, est un processus défensif mis en œuvre pour se protéger contre les assauts du sentiment de culpabilité et de honte : « Ce qui était impossible pour les Allemands, ce n'était pas le souvenir de ce qui s'était passé, c'était la confrontation à soi-même dans le souvenir »¹⁶⁵.

Ensuite, l'analyse de la relation des Allemands, toujours valable pour les Autrichiens, à Hitler constitue le deuxième pôle de l'étude. Ils expliquent, à travers le concept psychanalytique de libido, que ce n'était pas une

¹⁶² *Ibid*, p. 81.

¹⁶³ *Ibid*, p. 40. On constate encore une fois qu'il en va de même d'un point de vue autrichien. On s'empresse avec énergie de donner une image neuve du pays qui va s'incarner dans la représentation du folklore : le Tyrol, les costumes, etc.

¹⁶⁴ ARENDT H., *Besuch in Deutschland*, Hambourg, Rotbuch, 1993, p. 24 ; p. 35. Cet essai avait d'abord été publié en anglais en 1949 sous le titre *The aftermath of nazi rule, report from Germany*.

¹⁶⁵ MITSCHERLICH A. et M., *Le deuil impossible*, op. cit., p. 82.

libido d'objet qui s'était investie sur Hitler mais une libido de type narcissique. Car Hitler remplissait pour les Allemands la fonction d'idéal du moi, ils s'identifiaient à lui et il était une sorte « d'objet interne », une part de leur moi. Ils se sont dans leur majorité identifiés à lui, ses projets exprimaient leurs rêves de grandeur or l'amour narcissique ne laisse, par définition, aucune place à la critique. L'idée que l'adhésion et donc la responsabilité étaient très largement partagées est d'ailleurs très régulièrement répétée dans le texte de façon claire et directe¹⁶⁶.

Voici quelques-uns de ces passages : « La plupart des citoyens de ce pays étaient d'accord avec l'idéologie de racisme et de domination », « si cette collectivité ne s'était pas laissé embrigader dans l'enthousiasme », « on ne doit pas dater le début du problème du moment de la catastrophe, mais des jours de l'harmonie sans nuage entre le peuple et le dictateur », « nous étions parfaitement d'accord avec une politique qui s'entendait à combiner des idéaux typiquement allemands et une estime de soi », « l'assassinat de millions d'innocents persécutés se compose d'une quantité de décisions et d'actions coupables d'individus pris isolément », « pendant des années la conduite de la guerre, les buts de guerre des chefs nazis avaient été approuvés, la distance intérieure était minimale », « les innombrables victimes de l'agressivité hitlérienne, une agressivité que nous avons partagé si volontairement, en lui opposant une si faible résistance, par suite de notre identification au Führer »¹⁶⁷.

Donc, la perte d'Hitler en 1945 pour chacun de ceux qui l'avaient soutenu fut la perte non pas d'un objet extérieur mais d'une part d'eux-mêmes, « un arrachement violent à sa propre identité »¹⁶⁸. Aussi, reconnaître la réalité de la perte, faire le deuil d'Hitler aurait entraîné une dépréciation de soi et aurait fait sombrer l'Allemagne dans la mélancolie.

Faisant à nouveau référence à Freud, sur la description que celui-ci propose dans l'essai *Deuil et mélancolie* de 1915, les Mitscherlich expliquent que ce qui distingue la mélancolie du deuil c'est « une diminution

¹⁶⁶ Cf. Les dires de l'avant propos : « On fera sans ménagement les constatations nécessaires et on les formulera avec toute la clarté possible », *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 21, p. 27, p. 28, p. 31, p. 35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi ». C'est donc pour éviter ce que Freud nomme « l'accablement mélancolique », pour protéger l'estime de soi, qu'une série de mécanismes de défense furent mis en œuvre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et en premier lieu l'oubli, sous la forme du déni. Cependant, si en effet l'évitement de la mélancolie par déréalisation de la période nazie représentait au lendemain de la guerre une réaction psychologiquement adéquate, une affaire de survie, il n'en va plus de même vingt ans après.

La mémoire doit en effet, reprendre ses droits et le travail de déni faire place au travail de deuil. Et ce n'est pas qu'un devoir moral envers les victimes c'est aussi indispensable si l'on veut dépasser les blocages, empêcher que perdurent des structures de comportements funestes et donc enrayer les risques de répétition. Les Mitscherlich pensent avec Freud que ce qui du passé n'a pas été perlaboré¹⁶⁹ demeure pathogène : « Le moi se protège au moyen de trous de mémoire et reste grosso modo tel qu'il était »¹⁷⁰. C'est bien à ce point que la psychanalyse spécialiste des lacunes et des ratés de la mémoire peut intervenir utilement et c'est d'ailleurs pour cette raison que les artistes d'après-guerre et spécifiquement les actionnistes viennois vont s'inspirer de cette discipline comme fondement théorique à leur mouvement. Les Mitscherlich vont s'en remettre une fois encore à Freud en calquant leur propre méthode sur celle exposée dans l'essai de 1914 *Remémoration, répétition, perlaboration*, un précis des thèses fondamentales de la psychanalyse.

Il s'agit de proposer une interprétation du trouble, de mettre au jour les résistances inconscientes qui font obstacles à la réapparition du souvenir et de combler les vides de la mémoire. C'est d'ailleurs le travail que s'emploie à faire le texte : réhabiliter la mémoire. Cependant, la tâche est délicate dans la mesure où normalement le désir de guérison émane de la souffrance du patient. Or, ici les patients, la RFA, les Autrichiens, se

¹⁶⁹Cf. p. 30. Le principe ici de reprise, de retour des thèmes et de récapitulation permanente qui frappe le lecteur de *Le deuil impossible* est d'ailleurs manifeste de la volonté de faire perlaborer le lecteur.

¹⁷⁰ MITSCHERLICH A. et M., *Le deuil impossible*, op. cit., p. 129.

portent bien ou mieux.

Quelles conclusions ou solutions proposent-ils alors ?

D'abord, ils sont convaincus qu'on ne fera pas bouger la société allemande au moyen de réformes sociales mais qu'il faut agir prioritairement sur les mentalités et les conduites, c'est à dire sur l'individu. La réponse qu'ils proposent est bien sur celle de la psychanalyse : elle consiste à rendre la mémoire, à rendre conscient les contenus jusque-là évités, en même temps qu'on aide le patient à comprendre les mécanismes inconscients qui le gouvernent. Et c'est pourquoi, l'explication des phénomènes et l'exposé de la théorie participent de la thérapie. La clarté sur soi-même est le préalable indispensable au développement d'une conscience morale, critique et individuelle. Il s'agit donc d'accepter la réalité du passé et cela signifie accepter la douleur de la remémoration et ce, dans le but de perlaborer.

Le deuil impossible a été largement critiqué par les historiens. On lui reproche notamment et à juste titre de ne pas ou peu intégrer la question du nécessaire recul temporel comme si les auteurs ne voyaient pas que la capacité à intégrer les traumatismes augmente avec le recul du temps. Ils sous estiment aussi manifestement l'importance, que l'on souligne désormais volontiers, de la notion de génération et de changement de génération, pour la dynamique de la mémoire.

Le deuil impossible n'est pas le travail d'historiens, les auteurs précisent que leur analyse ne repose sur aucune enquête scientifique, mais seulement sur leurs « observations spontanées » de praticiens engagés soucieux d'exercer leur responsabilité de citoyens. Il s'agit pour eux, en mettant en ordre des symptômes connus, de constituer et de décrire un syndrome resté prégnant, d'en mettre en évidence les causes et les dangers. En d'autres termes, l'ouvrage n'a pas la prétention de thématiser sur l'évolution des mentalités mais par ses thèses sur l'oubli, par son appel à retrouver la mémoire c'est-à-dire plus de cohérence, de lucidité autocritique et donc de courage critique, il incarne cette évolution tout en

y participant. D'autre part, concernant l'idée d'une meilleure mobilisation de la mémoire au gré des générations, il serait intéressant de se demander dans quelles mesures les nouvelles générations sont-elles plus impliquées dans ce travail sur la mémoire ?

Le cas de Viktor Frankl est bien différent dans l'approche de celle des Mitscherlich et ce au moins sur un point essentiel : celui d'une forme de contestation des principes freudiens pour se tourner vers l'analyse existentielle¹⁷¹, dont l'école de la logothérapie fondée par ce dernier fait partie. Il serait cependant erroné de croire que Frankl nie Freud car il a construit sa propre théorie sans négliger celles du père de la psychanalyse. Dès l'âge de quinze ans, il correspond avec lui. En 1921, il donne sa première conférence sur le thème : « À propos du sens de la vie ». En 1925, étudiant en médecine, il rencontre personnellement Freud tout en se rapprochant du cercle d'influence d'Alfred Adler. De 1933 à 1936, il dirige le pavillon des femmes suicidaires de l'hôpital psychiatrique de Vienne. Quand les nazis prennent le pouvoir en Autriche, il refuse d'obéir aux ordres reçus au risque de sa vie : euthanasier les malades mentaux.

En 1942, sa famille et lui-même sont déportés dans le camp de concentration de Theresienstadt. Puis, en octobre 1944 il est envoyé à Auschwitz. Il y observe avec étonnement que les plus robustes, qui étaient le plus dans l'action, étaient les premiers à mourir tandis que ceux qui paraissaient les plus faibles résistaient beaucoup plus longtemps : « Face à l'absurde, les plus fragiles avaient développé une vie intérieure qui leur laissait une place pour garder l'espoir et questionner le sens»¹⁷² explique-t-il dans son ouvrage *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie* rédigé immédiatement après sa sortie des camps et faisant office à la fois de témoignage et d'assise théorique à sa pensée. Ses parents meurent à Auschwitz, alors que son épouse est morte au camp de Bergen-Belsen. Il

¹⁷¹ Ceci est une tendance répandue en Europe dans les années 1960.

¹⁷² FRANKL V., *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie*, Paris, J'ai lu, 2013, p. 93. Consulter les pages de 77 à 119 pour un développement de cette idée.

ne l'apprendra qu'après sa libération, en avril 1945. C'est la vie dans les conditions inhumaines des camps de concentration qui l'a poussé vers sa théorie du sens de la vie – la logothérapie – et du même coup vers une prise de distance vis-à-vis des concepts freudiens :

« Sigmund Freud a un jour suggéré d'exposer à la faim un certain nombre de personnes de cultures et de niveaux sociaux différents. Selon lui, à mesure que leur faim augmenterait, toutes les différences individuelles s'aplaniraient pour faire place à l'expression uniforme de ce seul besoin. Il est heureux que Sigmund Freud n'ait jamais été interné dans un camp de concentration. Quant à ses patients, ils s'étendaient sur de somptueux divans de style victorien et non dans la crasse d'Auschwitz. Or, dans les camps de concentration, les « différences individuelles » ne s'aplanissaient pas du tout, mais au contraire s'accroissaient ; les gens se montraient tels qu'ils étaient, des salauds ou des saints »¹⁷³.

Il développe donc ses thèses suite à son expérience et à ses observations dans les camps de concentrations. Aussi, dans le contexte qui nous occupe ici, il semble pouvoir mieux que personne apporter une description de la condition humaine et ses écrits reposent sur des expériences trop graves pour être ignorées.

Viktor Frankl est né à Vienne en 1905 et y est aussi mort en 1997. Il est professeur de neurologie et de psychiatrie et est le créateur d'une nouvelle thérapie, qu'il baptise logothérapie, du grec *logos* qui signifie la parole, et qui vient prendre en compte le besoin de sens et la dimension spirituelle de l'individu.

La logothérapie est une méthode psychanalytique visant à faire discourir le patient sur son histoire et destinée à le responsabiliser sur le sens de sa vie. Cette thérapie est considérée comme la troisième école viennoise et est focalisée sur le besoin de sens, alors que selon ce point de vue la première école, celle de Freud, est centrée sur le principe de plaisir et la seconde, celle d'Adler, sur la volonté de puissance.

Pendant vingt-cinq ans, il sera le directeur de la polyclinique neurologique de Vienne.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 171.

En 1948, il publie à Vienne son ouvrage *Le Dieu inconscient* et en 1955, il devient professeur à l'université de Vienne.

Pour lui, la logothérapie et l'analyse existentielle sont complémentaires et c'est la raison pour laquelle son œuvre reste peu connue en France car cette approche reste controversée. Il prend ses distances avec Freud quant à l'étiologie sexuelle des névroses et sur la question du fait religieux. Il dénonce cet esprit de croisade qui caractérise *L'Avenir d'une illusion* en considérant que la névrose individuelle pourrait être en fait l'expression d'une religion refusée.

Pour Frankl, il y a chez l'être humain une volonté de sens. Il s'aperçoit en effet, que ses patients ne souffrent pas uniquement de frustrations sexuelles ou de complexe d'infériorité mais aussi d'un vide existentiel. La névrose révèle avant tout un être frustré de sens, ce qui doit conduire à penser que l'exigence fondamentale de l'homme n'est ni l'épanouissement sexuel, ni la valorisation de soi, mais la plénitude de sens dans lequel les deux autres sont contenus. Effectivement, le repli sur le sexe n'est souvent qu'un succédané à un manque de sens. Par voie de conséquence, le thérapeute ne peut se désintéresser du spirituel, et la logothérapie n'est plus centrée sur les pulsions mais sur l'inconscient spirituel.

Il reproche à la psychanalyse et à Freud en particulier d'avoir dépossédé l'homme du moi au profit du ça. Dans *Le Dieu inconscient*, il déclare :

« En dégradant le moi en simple épiphénomène, Freud a pour ainsi dire trahi le moi en faveur du ça ; mais en même temps il a, si l'on peut dire, fait injure à l'inconscient, ne voyant en lui en effet que ce qui est du ça, l'instinctif, en laissant échapper ce qui est du moi, le spirituel »¹⁷⁴.

Pour Frankl, il y a un hiatus ontologique entre l'instinctif et le spirituel. Il considère l'homme comme une totalité trinitaire, à savoir : physique, psychique et spirituelle. Selon lui et bien que ce ne soit pas aussi clairement posé dans la pensée freudienne, Freud a omis la dernière dimension.

¹⁷⁴ FRANKL V., *Le Dieu inconscient*, Paris, InterEditions, 2012, p. 48-49.

Pour autant, notons qu'il ne se fie à aucune religions constituées ni à aucune institutions religieuses. Il explique que la logothérapie, qui reste d'abord une psychothérapie, relevant à ce titre de la psychiatrie et donc de la médecine, peut légitimement se préoccuper non seulement de la volonté de sens – selon sa propre expression – mais de la volonté d'un sens dernier, d'un supra-sens, comme il le nomme volontiers. Or, pour lui la foi religieuse est, en fin de compte foi en ce supra-sens. Il ajoute que pour se faire, il renvoie chacun à lui-même, à la recherche d'une religiosité personnelle :

« Une telle conception de la religion est aux antipodes de toute étroitesse d'esprit confessionnelle et de la myopie religieuse qu'elle entraîne, faisant apparemment de Dieu un être préoccupé d'une seule chose : que le plus grand nombre possible d'hommes croient en lui et que, de plus, ils conforment leur foi aux dogmes de telle confession déterminée [...]

Vu la propagation de plus en plus étendue de la névrose de masse, quiconque prend aujourd'hui au sérieux la psychothérapie ne peut honnêtement éviter, comme il y a vingt-cinq ans, de la confronter avec la théologie»¹⁷⁵.

En fait, en bousculant quelques idées bien ancrées, il souhaite aider la psychanalyse à quitter des ornières dogmatiques en s'ouvrant à d'autres approches.

Dans le cadre de ce travail et bien que les théories de Frankl puissent être remises en questions elles apparaissent fondamentales et ce, pour deux raisons. La première est bien sûr historique et la seconde est méthodologique.

Hermann Nitsch, nous l'avons dit, s'intéresse et s'inspire de la psychanalyse pour théoriser et mettre en scène son *Theater* mais il accorde aussi une place très importante à la spiritualité et au sacré qu'ils considèrent comme inhérents tant à l'individu qu'à toute l'Histoire de l'humanité. Aussi, l'approche que propose Frankl est tout à fait pertinente lorsqu'on l'associe au travail de Nitsch¹⁷⁶ car elle présente d'importantes

¹⁷⁵ *Ibid*, préface, p. VIII.

¹⁷⁶ Je reviendrai plus en détail sur ce point dans la partie consacrée à la description

similitudes quant aux considérations sur la spiritualité. En effet, l'étude globale de l'OMT part du postulat selon lequel l'individu moderne à la suite de la Seconde Guerre mondiale, aurait perdu subitement le sens de la vie en la dépossédant notamment de toute sa dimension spirituelle pourtant inhérente à son essence. Dans cette perspective, les actions de Nitsch souhaitent se poser comme un espace temps médiateur dans lequel la reconquête du sens redevient possible.

Malgré tout, la question qui persiste concernant la majorité des intellectuels d'après-guerre et soixante-dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, est celle-ci : ces hommes et ces femmes d'esprit ne voulaient-ils pas ou ne pouvaient-ils pas s'exprimer ? Il semblerait, en définitive qu'il y ait un peu des deux. N'en reste pas moins que c'est une question à laquelle les artistes autrichiens ont répondu que, non seulement ils pouvaient mais que surtout qu'ils devaient le faire et ils l'ont fait. Cependant, ils vont considérer, à l'instar d'Adorno, qu'après la guerre, on ne pouvait plus s'exprimer par le langage :

« La culture transparente pour le matérialisme n'est pas devenue plus sincère au sens du matérialisme, mais seulement plus vulgaire. Avec sa particularité, elle a perdu le sel de la vérité qui résidait jadis dans son opposition à d'autres particularités. Lorsqu'on lui demande les comptes qu'elle refuse de rendre, on fait le jeu d'une culture qui se donne des grands airs. Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur : par un processus irrévocable, cet « héritage » hypocritement revendiqué par les Russes est dans une large mesure devenu inutile, superflu, camelote ; en la traitant comme telle, les profiteurs de la culture de masse peuvent s'en prévaloir en ricanant. Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de

structurelle de l'OMT.

J'ai découvert les écrits de Frankl en cherchant quelle avait été la nature du débat en psychanalyse après la guerre. J'ai aussi découvert, suite à la lecture de Frankl et face à la remarquable filiation existante entre la logothérapie et l'OMT, en posant la question à Nitsch, qu'il a été un lecteur assidu de Frankl.

dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même »¹⁷⁷.

En fait, il s'agit là d'une confusion car Adorno ne dit pas de ne plus s'exprimer ni que la poésie est interdite. Ce que dit Adorno, c'est qu'il n'est plus possible de s'exprimer de la même manière et qu'il est donc nécessaire de trouver un autre langage, une autre façon de dire et de montrer :

« J'ai dit un jour que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes et cela a donné lieu à une discussion à laquelle je ne m'attendais pas lorsque j'ai écrit cette phrase. Si je ne l'attendais pas, c'est parce qu'il est propre à la philosophie. [...] De deux choses l'une : ou bien on ne peut vraiment plus écrire de poèmes et celui qui en écrit est un misérable ou un sans-cœur ; ou bien il a tort et il a dit quelque chose qu'on ne devrait pas dire. » Bon, je dirai que la réflexion philosophique est à mi-chemin ou consiste, en terme kantien, dans la vibration entre ces deux possibilités qui, sinon, s'opposent platement. Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes – formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse –, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience. Dieu sait que je n'ai pas prétendu en finir avec cette antinomie et ne peux pas le prétendre pour la simple raison que mes propres impulsions dans cette antinomie me portent plutôt du côté de l'art qu'on me reproche à tort de vouloir réprimer »¹⁷⁸.

C'est donc face au refus et au déni de réalité généralisé, que les actionnistes viennois vont par la répétition d'actes transgressifs

¹⁷⁷ ADORNO T., « Critique de la culture et société » [1949], trad. française in *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

¹⁷⁸ ADORNO T., *Métaphysique. Concept et problèmes* [1965], Paris, Payot, 2006, p. 164-165.

représenter ce qui ne pouvait plus s'exprimer alors pour eux par le même langage et vont ainsi en inventer un, particulier et atypique qui va marquer à jamais la scène internationale de l'art contemporain.

« Je suis né dans la société viennoise de l'après-guerre encore marquée du sceau des ses contradictions. Il n'y a pas de hasard dans l'histoire des actionnistes viennois. Nous nous sommes attachés au corps humain, un corps soufflé de violence, vociférant. Nous sommes le fruit d'une histoire monstrueuse ».

Hermann Nitsch, *Hermann les portes de l'interdit*, Interview du 10/04/2008
mené par Aaron Levy

3. Représenter après la Shoah : entre devoir d'histoire et art post traumatique

« Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé. Ce qui est une façon de dire que la peinture était morte [...] les vieux trucs étaient dépassés. Ils n'avaient plus de sens. Ils n'avaient plus aucun intérêt dans cette situation de crise morale »¹⁷⁹ déclare à la fin des années 1960 l'artiste américain Barnett Newman. C'est volontairement que je cite ici un artiste d'outre-atlantique pour sortir quelques instants du contexte strictement germanophone et rappeler que même si le trauma n'est pas partagé avec la même intensité il l'est néanmoins de manière internationale. Ainsi, par exemple on constate que l'art figuratif est délaissé au profit de l'abstraction et ce, dans cette dynamique de recherche d'un nouveau langage plastique. Un langage qui ne reconduit pas la tradition culturelle du passé mais qui cherche à ouvrir de nouveaux espaces de liberté et une nouvelle relation au réel. Car, il s'agit bien de cela : reconquérir une liberté perdue et retrouver du sens après l'impensable.

Pour Gérard Wajcman¹⁸⁰, la véritable invention du XX^{ème} siècle, c'est la Shoah. On parle d'un massacre de masse¹⁸¹ bien différent des autres massacres de masse connus jusqu'alors.

En effet, même si la découverte des images des camps de concentration à travers les films d'Alain Resnais - *Nuit et Brouillard* - ou de George Stevens qui filme Auschwitz à son arrivée avec l'armée américaine constitue un choc immense, l'industrie nazie ne produisait pas pour autant des charniers mais des cendres donc, pas de corps. Elle fabriquait en fait, de l'absence, de l'irreprésentable. Ce qui a eu lieu ne peut être ni figuré, ni dit. En cela, les travaux d'après-guerre semblent accomplir exactement

¹⁷⁹ DE CHASSEY E., RAMOND S., *Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé*, Paris, Hazan, 2008, p. 20.

¹⁸⁰ G. Wajcman est écrivain, psychanalyste, directeur du Centre d'études d'histoire et de théorie du regard. Il est l'auteur notamment de *L'Œil absolu*, sur la tyrannie du regard dans nos sociétés et l'idéologie de la transparence.

¹⁸¹ WAJCMAN G., « L'art, la psychanalyse, le siècle », in *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 26-53.

l'œuvre que Lacan assigne à l'art, à savoir que « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir »¹⁸². Il est ainsi assigné à l'art une sorte de tâche spécifique essentielle, diverses quant aux formes qu'elle peut prendre selon les époques et les artistes, mais que rien ni personne d'autre ne saurait remplir en dehors de lui : représenter l'irreprésentable.

L'holocauste s'ancre donc dans l'irreprésentable et l'immémorial dans le dessein car nous le savons, il s'agit d'un acte qui recherchait non plus seulement, comme pour n'importe quel autre crime, à se dissimuler, mais à s'annuler lui-même comme acte, dans une sorte de projet prémédité de le forclure de toute mémoire possible. C'est ce qu'exprime le petit discours d'accueil fait par un officier à l'arrivée des déportés au camp, que rapporte Primo Levi :

« De quelque façon que cette guerre finisse, nous l'avons déjà gagnée contre vous ; aucun d'entre vous ne restera pour porter témoignage, mais même si quelques-uns en réchappaient, le monde ne les croira pas. Peut-être y aura t-il des soupçons, des discussions, des recherches faites par les historiens, mais il n'y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves en vous détruisant »¹⁸³.

Négation donc de la fonction même de témoin que souligne Wajcman. Reprenant les propos de Pierre Vidal-Nacquet il explique que c'est là la différence non de degré mais de « nature » entre les meurtres collectifs comme ceux commis par l'URSS et les chambres à gaz, très souvent mis en parallèle. Ces dernières ne furent pas seulement un instrument industriel de la mort en série, « l'essentiel, écrit-il, est la négation du crime à l'intérieur du crime lui-même »¹⁸⁴. C'est cette négation qui distingue absolument la Shoah car avec elle un appel est lancé à faire place dans la pensée à un impensable. Pour Wajcman, seul Jacques Lacan, en faisant de

¹⁸² *Ibid*, p. 35.

¹⁸³ LEVI P., *Les rescapés et les naufragés, quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11.

¹⁸⁴ VIDAL-NAQUET P., « L'épreuve de l'historien : réflexions d'un généraliste », in *Au sujet de la Shoah*, Belin, 1990, p. 205. Cité dans WAJCMAN G., « L'art, la psychanalyse, le siècle », in *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 37.

l'impensable (objet (a)) une cause pour la psychanalyse ainsi que certains artistes, ont tenté de résoudre ce casse-tête. Notons que ce réel hors raison on peut le désigner exactement : ce sont les chambres à gaz, et non « les camps ». Elles sont le point nommé de l'innommable et de l'irreprésentable. Elles sont le lieu de la Shoah. Cet innommable et cet irreprésentable des chambres à gaz, est montré par exemple dans les films *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985 ou plus récemment en novembre 2015 dans *Le fils de Saul* de Laszlo Nemes¹⁸⁵. C'est aussi ce que font les artistes autrichiens, Elfriede Jelinek, Peter Wagner et les actionnistes viennois, pour ne citer qu'eux, en mettant en place par et dans leurs pratiques, des lieux autres, des hétérotopies¹⁸⁶ de la mémoire.

Suivant la théorie de Léon Battista Alberti : « le tableau est une fenêtre ouverte sur *l'istoria* »¹⁸⁷, nous pouvons dire que, comme la Shoah ne fait pas « histoire », elle ne fait pas tableau non plus. *L'istoria* en latin, c'est l'enquête et plus largement le témoignage qui, à la manière de *l'ekphrasis* antique, tient un propos qui fait surgir son sujet de manière vivace sous les yeux de son destinataire. Or, enquêter sur et témoigner de la Shoah n'est pas possible.

On peut alors comprendre que, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, le tableau puisse s'avérer être une forme problématique, en un temps où tout le visible s'ordonne à partir d'un référent irreprésentable. Il n'est donc pas étonnant que l'art contemporain suive des voies diverses qui cherchent le plus souvent à s'émanciper de la forme du tableau.

Dans son *Tractacus*, Wittgenstein donne le contre pied vingtiémiste de la proposition albertienne en affirmant que l'inexprimable peut se montrer. En effet, il énonce en substance que ce qui ne peut se dire resurgit ailleurs.

¹⁸⁵ *Le fils de Saul* est un film hongrois qui reçoit le Grand prix du festival de Cannes en 2015. Il est vivement salué par Lanzmann qui a souvent reproché le caractère fictionnel et historiciste des films traitant de l'holocauste. Le choix du cadrage ainsi que le traitement du bruit plonge le spectateur dans une immersion juste et déroutante. C'est un film qui montre les chambres à gaz sans qu'on ne voie rien. Précisément, c'était ainsi : on ne voyait rien.

¹⁸⁶ FOUCAULT M., « Des espaces autres. Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, 1984, p. 46-49.

¹⁸⁷ ALBERTI L-B., *La peinture* [1435], Livre I, éd. par PREVOST B., GOLSENNE T., HERSANT Y., Paris, le Seuil, 2004.

Autrement dit, ce qui se dissimule dans le langage fait son retour dans le visible »¹⁸⁸.

Du point de vue de l'art, cela l'assigne à être le lieu où ce qui ne saurait ni se dire ni se voir vient se montrer. En ce sens, loin de devoir s'interroger sur la possibilité de l'art après Auschwitz comme le fait Adorno, il s'agit plutôt de questionner de la nécessité de l'art après Auschwitz ou de l'art comme le lieu où l'irreprésentable viendrait à se montrer.

Mais comment représenter ce qui est sans image ? Comment montrer *ça* qui n'a pas d'image et que personne n'a vu ?

Lacan en inscrivant l'objet *a* répond à l'énigme qui a laissé la philosophie de l'après-guerre sur la touche et vient combler un vide heuristique.

Lacan introduit cette notion complexe car abstraite en 1960 dans *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache* et la pose comme étant l'objet cause du désir. L'objet (*a*) est un quelque chose de l'ordre de l'impensé qui manque à l'existence et qui ne peut être représenté. Il est donc quelque chose que l'on recherche et l'objectif de la psychanalyse à l'échelle individuelle est précisément de révéler au sujet ce manque, à priori, indéfinissable dans le but de faire tomber l'aliénation. Dans *Reél, symbolique et imaginaire* Lacan renouvelle en 1974 la définition de l'objet (*a*) en l'affinant. Il devient le point de coïncidence par lequel les trois registres de la subjectivité : le réel, le symbolique et l'imaginaire, indépendants les uns des autres, se révèlent cependant pouvoir tenir ensemble dans la présentation du nœud borroméen. Ce dernier est un entrelacs de trois cercles qui ne peuvent être détachés les uns des autres même en les déformant, mais tel que la suppression de n'importe quel cercle libère les deux cercles restants. Il est aussi un symbole d'unité que Lacan utilise pour matérialiser l'image d'un nœud de langage inexprimable dont l'unité serait l'objet (*a*).

Il fait ainsi entrer l'impensable dans la pensée, l'irreprésentable dans la représentation, l'absence dans la présence et c'est la raison pour laquelle, le discours psychanalytique a une place si déterminante dans l'histoire des

¹⁸⁸ WAJCMAN G., « L'art, la psychanalyse, le siècle », *op. cit.*, p. 47.

idées du XX^{ème} siècle. *a* est l'objet si ce n'est de l'art de tout le siècle du moins de celui des artistes européens d'après-guerre. Et c'est la raison pour laquelle la psychanalyse marche aux cotés de l'art du XX^{ème} siècle.

D'autre part, si l'on reprend maintenant les principes de Frankl, nous pouvons dire que chez lui, l'objet (*a*), l'impensé qui manque à l'existence, est la spiritualité. Dans cette perspective, l'objet (*a*) peut donc aussi être mis en parallèle avec le sacré dans la mesure où tous deux font entrer l'irreprésentable dans la représentation et l'absence dans la présence. Aussi, dans les actions de Nitsch on observe deux degrés différents quant à la représentation de l'irreprésentable :

Un premier contextuel, la remémoration de la Shoah et un second philosophique, le sacré.

Par ailleurs, on assiste dans l'immédiat après guerre à la délocalisation des capitales de l'art de Paris au profit de New-York. En effet, depuis presque un demi-siècle, on raconte l'histoire de l'art après la Seconde Guerre mondiale à peu près de la même façon, remarque Eric de Chassey¹⁸⁹. Paris était la capitale mondiale de l'art juste avant la guerre. Alors que Matisse et Picasso restent en France, certains artistes majeurs comme Fernand Léger, André Masson ou les surréalistes en général, s'étaient exilés aux Etats-Unis actant ainsi le transfert du leadership de l'autre côté de l'Atlantique. Dès la fin des années 1940 on assiste au triomphe de l'expressionnisme abstrait fondé sur une jeune génération d'artistes emmenée par Jackson Pollock qui scelle le centre de l'art moderne aux Etats-Unis et plus précisément à New-York. Il suffit de parcourir les histoires générales de l'art du XX^{ème} siècle pour se rendre compte que ce récit est accepté partout, chaque pays se contentant de faire une place à la variante locale de la tendance américaine et qui est toujours étudiée à l'aune du grand frère américain et jamais de manière autonome. On trouve alors, à côté de l'expressionnisme abstrait, l'abstraction lyrique, l'informel ou ailleurs le matiérisme.

¹⁸⁹ DE CHASSEY E., RAMOND S., *Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé*, op.cit., p. 19.

En 1983, Serge Guilbaut dans *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, rappelle qu'on a commencé à repenser cette période à la fin des années 1970, au moment même où l'on redécouvre la modernité viennoise, alors qu'il y avait aux Etats-Unis, une réévaluation théorique de l'histoire de l'art à travers une forte critique du formalisme grenbergien. Cela a conduit notamment à une prise de conscience : il n'était plus possible de croire ce qui était dit depuis des années ; il n'y avait pas qu'une seule façon de voir et de dire les choses. C'est ainsi, que certains artistes européens tout aussi intéressants ont été mis de côté au profit de l'art américain.

Nous sommes suffisamment éloignés de cette période pour observer que la domination artistique d'un seul pays au détriment des autres n'est plus satisfaisante. Guilbaut, prend ainsi l'exemple de l'artiste catalan Antoni Tapiès pour illustrer la dichotomie existante entre l'Europe et les Etats-Unis en termes de réception des œuvres et des artistes :

« A New-York (le MOMA et une certaine critique libérale) on ne veut que des artistes « machos » parce que c'est la guerre, même froide. Et cette manière de penser vient assez rapidement. Je crois que vers 1950 c'est déjà vraiment établi.

J'ai écrit, à ce sujet, un texte sur ce qui est arrivé à Antoni Tapiès à New-York : c'est assez extraordinaire car il a beau avoir eu [au milieu des années 1950] des expositions dans les meilleures galeries, les critiques les voient mais ils n'y voient que du feu. Ils disent : « Il n'y a pas de geste, il n'y a pas de mouvement, il n'y a pas de force ». Bien sûr qu'il n'y a rien de tout cela parce que ce n'est pas ce que veut Tapiès. Tapiès fait de la peinture philosophique, une peinture codée, introspective »¹⁹⁰.

Il s'avère que les différences esthétiques sont souvent liées à des expériences de vie. Les artistes ont en effet à cœur d'exprimer ce qu'ils

¹⁹⁰ GUILBAUT S., « Politiques de la représentation », in, *Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé*, op. cit., p. 328. Voir aussi : GUILBAUT S., *Voir ne pas voir faut voir*, Nîmes, Rayon art, 1993.

Antoni Tapiès devait, au commencement de ce travail, faire partie du corpus des artistes sélectionnés. Par souci de cohérence historique, je me suis centrée strictement sur l'Autriche mais notons que les œuvres de Nitsch et celles de Tapiès sont, d'un point de vue philosophique, intimement liées. Je renvoie ici au catalogue d'exposition *Tapiès, Rainer : porteurs de secrets*, Vienne, Editions Sammlung Essl, 2006.

vivent et comment ils voient ce qu'ils vivent. Or, il y a une différence notoire entre ce qu'ont vécu et ce que vivent les artistes des années 1950 et 1960 outre-Atlantique et en Europe. Outre le caractère inhérent aux enjeux politiques de cette époque, la teneur du traumatisme post Seconde Guerre mondiale n'est absolument pas la même. L'Europe n'est plus qu'un immense champ de ruines, certaines villes sont détruites à quatre-vingt dix pourcent, et un cimetière à ciel ouvert. Aussi, ce que vit et voit un Jackson Pollock comparativement à un Arnulf Rainer ou un Antoni Tapiès durant la guerre civile espagnole est radicalement différent car l'horreur n'a pas eu lieu chez lui.

Si les artistes américains ont gagné symboliquement la bataille des capitales de l'art c'est parce qu'ils ont su jouer le jeu des politiques. Il y avait une dimension stratégique qu'ils ont su saisir là où les Européens tentaient de sublimer ou du moins de comprendre le trauma.

Par ailleurs, lorsque Guilbaut déclare que les critiques voyaient Tapiès mais que finalement ils n'y voyaient « que du feu », et si on s'interroge rétrospectivement sur cette question sous l'angle du traumatisme, on peut se demander si les critiques et à leur suite les historiens de l'art disposaient des outils pour voir les œuvres des Européens ? Est-ce que les voir et les saisir telles quelles n'impliquait pas trop de douleur : faire face à leur propre traumatisme ainsi qu'à leur implication dans le conflit ? Car, s'ils n'ont pas participé activement aux abjections de la guerre, peu d'entre eux se sont illustrés par leurs refus. Or, la moitié d'un refus c'est le consentement. Dès lors, n'était-il pas plus simple de tourner toute son attention vers des artistes qui interrogeaient tout autre chose que les notions de trauma, de témoignage et de mémoire, en l'occurrence les américains plébiscités par la critique des années 1950 et 1960 ?

En outre, si l'étendue du traumatisme à l'issue du conflit reste internationale, on constate en Autriche, dans le contexte précis de déni et de victimisation, une réelle saturation chez les artistes. Il se dégage alors des œuvres une extrême radicalité en terme de langage tant plastique que littéraire démontrant l'attachement de celui-ci à la mémoire. Le contexte

douloureux de l'histoire nationale-socialiste des pays germaniques fait directement appel à la notion de trauma – à l'idée d'une blessure restée ouverte –. L'Autriche, s'est reconstruite autour d'un mythe national, se considérant comme la victime principale du national-socialisme et passe sous silence son implication dans la Seconde Guerre mondiale.

Bruno Aigner né en 1942 et ancien secrétaire du président du Conseil national Heinz Fischer, pour décrire ce climat autrichien fermé et figé des vingt années¹⁹¹ qui suivent la guerre explique :

« Dans les années soixante, beaucoup d'ex nazis occupaient encore des postes dans les universités et les *Mittelschulen*. Dans mon lycée, enseignaient d'anciens nazis, une partie des juges étaient d'ex nazis, ce qui signifie que l'on n'a fait aucun travail de mémoire sur l'époque hitlérienne, on est immédiatement passé à la phase de reconstruction et de consommation. Ainsi, on n'était pas obligé de se poser des questions sur sa propre histoire.

Les jeunes se sont dressés contre l'establishment. Celui-ci était essentiellement catholique, il sentait le renfermé et n'avait absolument aucune ouverture. A l'université par exemple, dans les années soixante, il n'existait aucun cursus de sociologie, ni de sciences politiques. Au Burgtheater, Bertolt Brecht était interdit. Dans les écoles, on ne lisait que les auteurs de l'époque avant et pendant la guerre. J'ai moi-même été confronté à des auteurs nazis au lycée. Il y avait des films sur la Heimat, le pays... un monde sain ».¹⁹²

Donc, dans ce climat sclérosé, seuls les artistes ont pu être les dépositaires d'un « devoir d'histoire » et de mémoire qui s'est exprimé dans la répétition, la transgression et la radicalité consécutives à leur sentiment de

¹⁹¹ On pense ici à *Allemagne année zéro* réalisé en 1948 par Roberto Rossellini. C'est après avoir réalisé deux immenses films sur la guerre et la résistance au nazisme (*Rome, ville ouverte* et *Paisà*) qu'il quitte l'Italie pour Berlin. Dans cette ville dévastée, au milieu des ruines où résonnait encore l'horreur de l'histoire, il a tourné pendant l'été 1947 *Allemagne année zéro*, le film d'un monde qui repart de rien, cerné par le sentiment du néant. Dans une société laminée où personne n'a de place enviable, celle d'Edmund est la pire. Au service des autres, il devient le relais de la haine qui a survécu et d'un désespoir auquel il ne survivra pas. Agé de douze ans, il aide sa famille dans la misère en rendant toutes sortes de services. Son ancien maître d'école lui donne dix marks pour avoir vendu un disque d'un discours de Hitler qu'il lui avait confié. C'est auprès de cet homme, apparemment habitué à manipuler les enfants à des fins sordides, que l'innocent Edmund va chercher secours pour sauver son père malade. Il recevra des directives pour forger son caractère à la manière nazie. Au plus près de la réalité, Rossellini éclaire aussi l'âme d'une époque, et prend toute la mesure de sa noirceur à travers l'histoire de cet enfant.

¹⁹² ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 94.

saturation encourageant jusqu'à la censure voire l'exil.

Parce qu'elle dénonce le simplisme de la théorie de la victimisation et l'époque de l'autrofascisme, la pièce de Thomas Bernhard *Heldenplatz* évoquant clairement la responsabilité de l'Autriche dans les crimes nazis, a fait l'objet de controverses avant même sa première représentation en 1988, cinquante ans après l'Anschluss. De nombreux hommes politiques de toutes tendances demandent que la pièce ne soit pas jouée au *Burgtheater* de Vienne. Kurt Waldheim, à cette époque Président de la République, qualifiait l'œuvre d'insulte grossière au peuple autrichien.

Aline Vennemann¹⁹³ dans sa thèse sur les dramaturges Elfriede Jelinek et Peter Wagner revient sur la notion de la *Heimat* évoqué par Aigner et sur la tendance littéraire d'écrivains prolongeant un courant littéraire qui s'oppose clairement à la « littérature du terroir »¹⁹⁴, la *Anti-Heimat-Literatur*, et dont Karl Kraus, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard et Peter Turrini figurent en tête de liste.

La *Heimat*¹⁹⁵ n'a pas d'équivalent français, c'est un terme qui ne se traduit pas. Littéralement, il désigne l'endroit d'où l'on vient, où l'on se sent bien. Il peut donc s'agir d'un pays, d'une ville ou même d'une maison de famille. On le traduit au plus juste par pays natal ou patrie mais vidé de son aspect nationaliste guerrier. Son corolaire est le *Heimweh*, le mal du pays, traduisant bien l'attachement affectif lié à la notion de la *Heimat*.

Quel sens faudrait-il alors attribuer à cette dynamique antagoniste du paysage littéraire et artistique en Autriche dont une partie s'est construite

¹⁹³ Aline Vennemann a soutenu sa thèse à l'université de Rennes 2-Haute Bretagne en décembre 2013 sous la direction de Francine Maier (Rennes 2) et Doris Kolesch (Frei Universität Berlin). VENNEMANN A., *Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfriede Jelinek et Peter Wagner (1991-2011)*, Rennes, Université Rennes 2, 2013. A paraître fin 2016.

En 2014, elle a reçu pour celle-ci, le premier prix international de la recherche Wendelin Schmidt-Dengler accordé par le Ministère de la Culture et de l'Économie de la République Fédérale d'Autriche. Ce prix est décerné à une seule thèse dans le monde traitant de l'Autriche. Aline Vennemann, à l'instar de mon travail, produit dans sa thèse un discours très critique sur l'Autriche et sur sa position intellectuelle et idéologique après la Seconde Guerre mondiale quant au traitement des questions de la responsabilité collective et de la mémoire. Le fait qu'elle ait obtenu ce prix est quelque chose de positif pour l'Autriche concernant la position actuelle du pays sur le travail de mémoire.

¹⁹⁴ Heimatliteratur

¹⁹⁵ Voir à ce sujet, AMERY J., « Wieviel Heimat braucht der Mensch », in *Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

en faveur, l'autre en défaveur de la *Heimat* ?

Si les transformations du XIX^{ème} siècle ont poussé les artistes à réhabiliter et à idéaliser la nature et la vie paisible à la campagne, avec un retour marqué aux traditions, à l'éloge de la simplicité et de la culture «germanique» – un genre récupéré et mis à profit par les nazis sous un nom qui en dit long : la « littérature du sol et du sang » – *Blut und Boden Literatur* – les événements traumatiques de la Seconde Guerre mondiale ont engendré une écriture à l'exact opposé. Elle refuse le retour à une esthétique idéaliste et néo-romantique (le Kitsch) comme celle qui revient en force dans les années 1950 et 1960 et qui connaît un succès énorme, se déployant sous la forme de nombreux films du terroir ou régionalistes¹⁹⁶. Bien que la littérature « anti-patriotique » ne déclare pas la guerre à son propre pays – Jelinek a longtemps été considérée comme une «contemptrice» de la patrie, salissant son propre lit elle se montre très critique vis-à-vis d'une certaine conception de l'Autriche, majoritairement fondée sur des clichés qui sous-tendent le tourisme et que l'on rencontre dans les romans de gare ou à l'eau de rose. Si la *Anti- Heimatliteratur* ne rejette donc ni la campagne autrichienne, ni les habitants qui la peuplent, elle remet en question un certain usage de la langue ainsi qu'un certain type de langage et de mentalités qui l'engendrent ou qui en résultent. « Je vais rechercher derrière ce joli paysage montagnard », explique Jelinek dans un entretien avec Christine Lecerf, « les montagnes de cadavres qui gisent enterrées »¹⁹⁷. Autrement dit, l'auteur cherche à retirer du décor aseptisé d'une Autriche qui s'affiche innocente, les faux-semblants et les mirages qui enferment les autochtones et les étrangers dans une illusion douteuse.

Il est caractéristique pour la littérature anti-patriotique de reproduire le(s) genre(s) au(x)quel(s) elle s'oppose et sans le(s)quel(s) elle ne saurait en effet exister. A l'instar des romans du terroir, elle se saisit de milieux sociaux et de lieux géographiques précis (village, ferme, montagne) et

¹⁹⁶ Heimatfilm.

¹⁹⁷ VENNEMANN A., *Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfride Jelinek et Peter Wagner (1991-2011)*, Rennes, Université Rennes 2, 2013, p. 85.

imite leurs poncifs afin d'en dévoiler le potentiel idéologique, les tendances nationalistes, xénophobes et parfois même fascistes.

C'est pourquoi, rappelle Aline Vennemann, Peter Wagner et Elfriede Jelinek prêtent une attention particulière à la langue dialectale, aux métaphores courantes et à la manière dont on communique au quotidien. Bien que leurs textes dramatiques ne prétendent pas refléter la *Heimat*, ni reproduire les discours « authentiques » de la littérature régionaliste, ils les examinent au sens propre du terme. Il s'agit d'une reprise critique et subversive de la littérature du terroir afin de construire une contre-mémoire face à la mémoire collective d'une communauté renfermée sur elle-même. En ce sens, leur œuvre dramatique rejoint ce que Rabenstein-Michel décrit comme une variante autrichienne de la translaboration du passé austrofasciste. Ingeborg Rabenstein-Michel comprend en effet la littérature anti-patriotique comme une expression du travail de mémoire, tel qu'il a été mis au jour par Freud dans *Remémoration, répétition et perlaboration*. Au sujet de la *Anti-Heimatliteratur* elle écrit :

« C'est surtout à partir du XX^{ème} siècle que, dans ce type de littérature, et plus précisément dans ce type de théâtre, la remise en question de la société va régulièrement de pair avec l'éclatement des genres traditionnels qui sont systématiquement déconstruits et remaniés. Le but étant de démasquer sur un ton polémique les failles du système et les lapsus de l'histoire moyennant une écriture méticuleuse et agressive qui se veut une critique de la langue »¹⁹⁸.

Suivant ce constat, Vennemann interprète la dernière « station » de *Requiem. Den Verschwiegenen* de Peter Wagner qui, dans la version éditée de l'œuvre radiophonique, se présente sous la forme d'un carton recouvert de titres de films de la période d'après-guerre allant de 1947 à 1962 dont dix-neuf sur vingt-quatre datent des années 1950. La plupart des métrages cités appartient au genre régionaliste – *Heimatfilm* –, mêlant la comédie au drame et le folklore à l'aventure. Ils témoignent de l'effervescence des années de la reconstruction, centrées sur le bien-être social, sur la *Heimat* et sur la sécurité, en faisant – illusoirement – table rase des sujets sensibles et

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 86.

potentiellement dérangeants. En taisant cependant les extraits d'archives, insérés entre les titres de films, cette filmographie ne fait qu'accentuer le caractère factice et chimérique de cet art cinématographique et littéraire « de la patrie » – *Heimatkunst* – rappelle Venneman.

Elle ajoute que contrairement à la nature bienveillante et douillette de la littérature du terroir l'environnement montagnard et champêtre se métamorphose dans les œuvres de Jelinek et de Wagner en « une puissance inquiétante, douée de paroles et d'ouïe »¹⁹⁹. Par exemple, *Das Werk* met en scène des arbres et des flocons de neige qui saisissent la parole au nom d'un chœur anonyme de morts et d'oubliés. *In den Alpen* dévoile la nature non maîtrisable et menaçante de la technologie tandis que les montagnes de *Totenauberg* se révèlent mortifères pour les non-autochtones dont, en particulier, les (nouveaux) touristes venus de l'Est.

Ainsi, la *Heimat* donne lieu à l'émergence d'un courant de contre littérature du terroir qui s'arrime à une vision alternative et correctrice de la réalité. A l'instar des cicatrices de la Seconde Guerre mondiale gravées dans le paysage de la République des Alpes, les textes de Wagner et de Jelinek portent et réfléchissent les traces d'un des traumatismes les plus profonds de l'Europe occidentale. Les lieux évoqués par la diégèse, le paratexte et le hors-texte convoquent une mémoire déniée que les deux auteurs cherchent à découvrir grâce à une contre-dramaturgie du « petit pays », un *Anti-Heimat-Theater* conclut Vennemann²⁰⁰.

Parallèlement à ce mouvement de la *Anti-Heimatliteratur*, on assiste, sur la scène artistique, à l'émergence de l'Actionnisme viennois qui dans la même lignée que Peter Wagner et Elfriede Jelinek vont venir rétablir la vérité sur leur vision de leur pays et vont mettre en place un travail que l'on peut qualifier dans la logique du développement précédent d'*Anti-Heimat-Kunst*.

Pour mémoire, en 1955 est signé par les Alliés le « contrat d'Etat » qui

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

déclare l'Autriche victime de la guerre. C'est cinq ans après, sur un arrière fond de mensonges nauséabonds que surgit instinctivement l'Actionnisme viennois.

Qui sont ces artistes ?

Le groupe s'est cristallisé autour d'Otto Muehl (1925-2013) en 1960 car il était le plus âgé donc le plus expérimenté. Il a été soldat pendant la guerre. Hermann Nitsch cofonde l'Actionnisme viennois avec Muehl dans la mesure où ils sont ensemble dès l'année 1960 : « C'était d'abord Nitsch et moi. Brus s'est joint à nous plus tard »²⁰¹. Nitsch antérieurement avait écrit dès 1957 son idée du *Théâtre des Orgies et des Mystères*. Et bien que le fait religieux ne soit pas l'affaire de Muehl, c'est lui qui incite Nitsch à réaliser ce qu'il avait écrit. Günter Brus (1938-) les rejoint ensuite en 1964 et devient une figure très importante de l'Actionnisme viennois. Il est d'autant plus important, nous dit Danièle Roussel, qu'en 1961, Muehl, de treize ans son aîné, visite son atelier et voit la peinture en couche épaisse voltiger sur les murs, les tables et les chaises. Brus, les mains liées par une corde se précipite contre le mur recouvert de papier kraft, sans aucun coup de pinceaux et frappe de son corps la peinture avec une violence gestuelle et émotionnelle. Cet acte va marquer Muehl qui en est encore à un style pictural post cubiste. Brus ne rejoint le groupe qu'en 1964 en raison de son service militaire. Il semblerait cependant que Muehl ait été au contact de cette nouvelle manière de peindre avant de se rendre dans l'atelier de Brus.

En effet, en 1959, Nitsch et vraisemblablement Brus assistent à l'exposition *Junge Maler der Gegenwart - Jeunes peintres d'aujourd'hui* - à la *Künstlerhaus* de Vienne dans laquelle sont présentées les œuvres de l'art informel et de l'expressionnisme abstrait américain. On y retrouve entre autres les œuvres de Georges Mathieu et de Pollock.²⁰²

²⁰¹ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 38.

²⁰² Cf Introduction : Citation de Nitsch à ce propos : « J'ai vu Mathieu et les américains et je me suis dit : ce que font ces peintres c'est pareil pour moi avec le *Theater*. J'ai rassemblé tout mon courage et j'ai recommencé à peindre dans le sens où j'ai concrétisé sur la

La découverte des *action painting* françaises et américaines ont chez Nitsch un effet déclencheur qui voit émerger sa première *Malaktion* le 18 novembre 1960 (cf.fig.11), documentée par un film de vingt et une minutes. Autrement dit, Nitsch est le premier à avoir franchi le cap de la peinture actionniste et, contrairement à ce qu'affirme Roussel, ce n'est pas au contact de Brus que Muehl découvre la pratique de celle-ci. Il s'agit ici de petites querelles mais qui néanmoins en disent long en termes de réception critique des artistes. Notamment lorsque rétrospectivement certains historiens de l'art font de Nitsch un artiste de second plan alors même qu'un croisement minutieux de tous les documents démontre le contraire.

Enfin, le « petit » Rudolf Schwarzkogler, comme le nomment les autres membres, n'a que vingt-quatre ans quand Nitsch le présente à Muehl qui le fait participer à une action, *Luftballon Konzert* (fig.26) en 1964 et à la suite de laquelle il réalise sa première action *La mariée* (fig.27) avec Anna Brus en février 1965.

L'histoire retient ces quatre principaux acteurs comme représentants de l'Actionnisme viennois. Cependant d'autres artistes autrichiens ont pris part au mouvement et aux événements de ce dernier. En effet, Robert Fleck mentionne que l'Actionnisme viennois s'étendait bien au-delà de ses quatre protagonistes. Alfons Schilling²⁰³ et le peintre Adolf Frohner (1934-2008) ont beaucoup contribué à la naissance du mouvement. Emigré à Paris, Schilling avait développé sa propre méthode actionniste à la suite des travaux d'Yves Klein et de Georges Mathieu. Ayant gardé des contacts réguliers avec les artistes de son pays, il était à la fois, pour les Viennois isolés en Europe de l'Est, un ambassadeur de l'actualité occidentale et l'un des cofondateurs lointains d'une idée authentique de l'art de la performance. En 1966, Otto Muehl et le poète cybernéticien Oswald Wiener fondent sous le sigle *ZOCK* un parti politique révolutionnaire à

surface du tableau les idées que j'avais eu pour mon théâtre, renversant 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 »

²⁰³ Alfons Schilling est un artiste Suisse né en 1934 et mort en 2013 à Vienne. Il est influencé par l'action painting et c'est l'un des premiers artistes à expérimenter le spin art.

l'intention des artistes, auxquels manquait une alternative politique de gauche semblable à celle qui existait en France ou en Allemagne de l'Ouest. De ce fait, la plupart des artistes autrichiens les plus célèbres et les membres de l'avant-garde se trouvaient participer à une sorte de « galaxie » actionniste, qui dominait la scène artistique autrichienne tout en intéressant les médias et le grand public. Le sculpteur Bruno Gironcoli, Hans Hollein, Hundertwasser, Walter Pichler et Arnulf Rainer, les cinéastes expérimentaux rassemblés autour de Kurt Kren et Peter Kubelka participaient à ces actions collectives ou en réalisaient eux-mêmes.

Avant 1968 apparaît une deuxième génération de l'Actionnisme viennois avec le néo-actionnisme rock de Wolfgang Ernst, Valie Export, Peter Weibel et l'*Actiondichtung* – action poésie – de Dominik Steiger. Tout comme, plus tard, Friderike Pezold et Gottfried Bechtold, protagonistes influents de l'art corporel et conceptuel autrichien des années 1970, tous venaient du « camp actionniste », devenu un véritable mouvement politique, comprenant des artistes, des collectionneurs et des critiques²⁰⁴.

Ces quatre artistes dépècent, lacèrent, font exploser et autopsient cette image du monde capable de faire naître le mal. Instinctivement, l'Actionnisme viennois à son commencement se caractérise par son approche purement instinctive étrangère à tout conceptualisme. On est véritablement face à quelque chose de l'ordre de l'urgence et de la nécessité – les actionnistes vont se confronter à tous les tabous et à toutes les morales qui rendent selon eux, l'individu aveugle à ses propres besoins existentiels et chacun à leurs manière vont lever le voile du mensonge qui pèse d'abord, sur le petit pays et ensuite sur le monde en général. « Ce qui distingue avant tout ce mouvement, qui compte parmi les plus controversés, les plus scandaleux, mais aussi les plus significatifs de l'après-guerre, c'est le caractère de nécessité absolue de ces actes et de ces performances »²⁰⁵.

²⁰⁴ FLECK R., « L'actionnisme viennois », in DE LOISY J., *Hors Limites : l'art et la vie (1952-1994)*, op.cit., p. 200.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 196.

Ils cherchent le sale et le moche. Tout ce que l'individu ne veut ni voir ni entendre est transformé artistiquement en coups portés à la société bien propre et bienpensante de l'époque. Cette société va être lavée avec des excréments, de l'urine, du sang et du sperme. Ils n'utilisent plus la parole mais l'action et tous les tabous y seront représentés : le déni, le dogmatisme religieux, la sexualité, la violence. Tabous constitutifs de la vie qui devient le lieu commun de l'assujettissement. L'Actionnisme a pour volonté de sortir de cette dynamique par le corps.

C'est Peter Weibel qui invente en 1969 la terminologie d'Actionnisme viennois²⁰⁶. La première étape a été d'affirmer qu'après l'action sur et devant la toile – *action painting* – venait le temps de l'action sans la toile. Puis, il a été question du corps en tant que tel, réel, et non comme objet. A la différence des *happening* Fluxus par exemple qui travaillent en premier lieu avec des objets ou avec le corps objectivé, l'actionnisme introduit le corps en place et lieu des objets. Il est avec la matière le moyen de l'actionnisme. Sa leçon consiste à montrer librement la matière et à libérer les contenus sémantiques qui lui sont associés.

Les institutions autrichiennes comprennent vite le potentiel subversif de tels artistes et tous font l'objet de censure, d'incarcération et finissent par s'exiler.

Weibel au sujet de l'exil dit ceci :

« Elle a fait scandale [l'action *Kunst und Revolution*], nous étions en une des journaux pendant quelques semaines. Tous les actionnistes ont été exilés en Allemagne. Les psychiatres de l'Université ont déclaré qu'ils étaient cliniquement fous. Je suis parti en Suède avant de retourner en Autriche. Les autres sont revenus plus tard. Maintenant, ils font des choses « normales », certains ont même gagné le Prix d'Etat. Quand on vous déclare fou avant de vous offrir la plus haute distinction des années plus tard, c'est vraiment le signe que quelque chose ne va pas... »²⁰⁷.

C'est le signe de la récupération par le système de toutes les tentatives

²⁰⁶ WEIBEL P., *Bildkompendium Wiener actionnismus*, Francfort, Kohlkunstverlag, 1970.

²⁰⁷[en ligne] <http://www.plan-neuf.com/arts/peter-weibel.html>, consulté le 25 août 2013.

subversives. Transformer le transgressif en une norme, c'est le dissoudre.

L'action *Wiener Spaziergang* – Ballade viennoise – de Günter Brus (fig.28) réalisée le 15 juillet 1965 est révélatrice des différents éléments développés dans ce chapitre. L'artiste est habillé en blanc et les parties découvertes de son corps : son visage, ses cheveux et ses mains sont peints en blanc. Une ligne verticale noire, caractéristique de l'esthétique de Brus, vient scinder son corps en deux à la manière de points de sutures qui viendraient refermer une plaie profonde – le trauma -. On parle chez Brus d'auto-peinture dans laquelle il développe une esthétique du démembrement. Cette action est une déambulation, une psychogéographie, au sens où l'entend Guy Debord, pensée sur des lieux symboliques comme syncrétisme de l'éternel retour du refoulé.

La ballade commence à *Heldenplatz*, place sur laquelle en 1938 Hitler annexe l'Autriche devant une foule en liesse. Elle devait se poursuivre dans le premier district qui est le quartier des affaires, des boutiques de luxe et des galeries et s'achever devant la cathédrale Saint Etienne, symbole « viscéral »²⁰⁸ de l'âme autrichienne et centre névralgique de la ville, sévèrement endommagé par les bombardements alliés en 1945 et restaurée après de longs travaux, comme une blessure qui se referme : la reconstruction. Seulement, pour qu'une reconstruction soit viable, il lui faut au préalable des fondations solides or, nous savons que ce n'est pas le cas de l'Autriche. La ballade se termine au commissariat après seulement quelques minutes à déambuler pacifiquement dans Vienne :

« Lorsque je voulus me rendre de la place des Héros à la cathédrale Saint Etienne, recouvert de peinture blanche, divisé en deux moitiés par un trait noir vertical, je fus arrêté par un policier posté au coin de la rue et condamné à une amende pour trouble à l'ordre public et outrage à la pudeur »²⁰⁹.

En se scindant en deux parties et en mettant en exergue une temporalité

²⁰⁸ La crypte des Capucins contient en effet les viscères des Habsbourg.

²⁰⁹ BRUS G., *Vienne et moi*, Nancy, Absalon, 2009, p. 112.

schizoïde, Brus donne à voir l'image d'un corps démembré qu'il tente symboliquement de remettre par la ballade qui est un travail sur la mémoire, la mémoire de l'histoire mais aussi la mémoire des lieux de l'histoire. On peut parler en ce sens d'un remembrement de la mémoire et l'autopeinture devient alors une autoanalyse des forces extérieures : l'Autriche post nazie.

Il en est de même de l'action la plus célèbre des actionnistes viennois *Kunst und Revolution* – Art et révolution – à laquelle participent aussi des membres du *Wiener Gruppe* et de *l'Expanded Cinema* : Otto Muehl et Günter Brus²¹⁰, Peter Weibel (1944-), Oswald Wiener (1935-) et Valie Export (1940-). L'événement a été annoncé par une affiche réalisée par Brus (fig.29) et a eu lieu le 7 juin 1968 devant cinq cent personnes à l'université de Vienne. A l'heure des révoltes sociales agitent la France et le reste de l'Europe, en Autriche la position de la jeunesse d'abord et des intellectuels ensuite se caractérise par son immobilisme et ce sont à nouveau les artistes qui vont proposer sinon la révolte au sens français au moins une interrogation sur l'état de la société autrichienne ce que l'action *Kunst und Revolution* vient illustrer (fig.30).

Au départ l'action est organisée par l'Union des étudiants socialistes autrichiens et ouverte à un large public et c'est en partie la raison pour laquelle l'action va susciter par la suite le scandale qu'on connaît ainsi que les mesures politiques et judiciaires prises à l'encontre des artistes. Peter Weibel et Oswald Wiener rencontrent Robert Schindel, président du groupe d'étudiants, au Café Savoy. Ils avaient convenu ensemble que l'événement consisterait en des discussions autour des événements de 1968. Il s'agissait de mener un débat social et politique sans aucune action. Bien évidemment les artistes en avaient décidé autrement et les débats originellement convenus se sont transformés en une série d'actions hautes en couleurs.

C'est Otto Muehl qui entame les festivités avec un discours virulent sur le

²¹⁰ Hermann Nitsch m'a déclaré dans une interview (annexe. 4) être aux Etats-Unis lors de cette action. Et c'est aussi ce qu'il avait dit à Danièle Roussel lors d'une interview en 1993.

récent assassinat de Robert Kennedy deux jours auparavant pendant que Peter Weibel en faisait un autre sur le ministre des finances autrichien, Stephan Koren. Simultanément, les spectateurs pouvaient voir Brus monter sur le pupitre et entailler sa poitrine et ses poignets à l'aide d'un rasoir. Il urine ensuite dans ses mains, il boit l'urine mélangée au sang puis vomit. Il se met à chanter l'hymne national autrichien, s'accroupit dos au public, défèque, étale ses excréments sur son corps, vomit à nouveau et allongé sur le dos commence à se masturber. L'action simultanée de Brus rend les deux discours de Muehl et Wiener totalement inaudibles mettant l'accent sur l'action du corps. Muehl poursuit en fouettant un homme nu allongé sur le pupitre, yeux bandés avec deux petits trous dans le bandeau pour qu'il puisse voir. Pendant qu'il se fait fouetter, il lit à voix haute de la littérature pornographique. Pour finir, Muehl et sa cohorte d'hommes nus, ouvrent des bouteilles de bières, miment sur celles-ci la masturbation et boivent. Peter Weibel achève l'événement par un discours enflammé sur la question que pose Lénine dans son traité politique révolutionnaire : *Que faire ?*

L'avantage que présente l'Actionnisme viennois consiste en, sa quasi, absence de conceptualisme ce qui vient ainsi répondre aux besoins urgents d'exprimer une réalité et de la faire comprendre. Il y a donc un accès rapide et limpide aux intentions des artistes qui ne laissent que peu de place à la surinterprétation et aux suppositions.

Kunst und Revolution vient ainsi combiner toutes les notions abordées :

- Le thème de la sexualité qui dans l'univers ultra-bourgeois et ultra-catholique est le tabou et l'objet du refoulement ultime.
- La société passive et l'Etat autrichien tournés entièrement vers la reconstruction qui est matérialisé par un des symboles fort de l'état, l'hymne national.
- L'enlissement de la société autrichienne, et tout particulièrement dans ce contexte, de la jeunesse, qui est vécu par les artistes comme dangereux et immoral. Arnulf Rainer (1929-) représentant emblématique de l'informel autrichien, considère à ce titre les productions artistiques de l'époque comme : « des concessions à

notre monde corrompu dont nous avons honte »²¹¹. Pour affirmer leur désaccord avec un pays qui se reconstruit sur le mensonge et le refus de sa responsabilité collective et en réponse à cette société qui leur fait honte, ils lui urine, lui défèque et lui éjacule dessus.

L'action en elle-même n'a donné lieu à aucun trouble explique Brus mais deux maîtres de conférences ont porté plainte auprès du procureur. Deux semaines plus tard, la presse transforme l'événement en un grand scandale et exige l'arrestation immédiate des artistes. Wiener, Muehl et Brus passent environ deux mois en détention provisoire. Au procès les jurés prononcent la peine maximale de six mois de prison à l'encontre de Brus. Comme il était le premier citoyen à avoir violé le paragraphe « Diffamation des symboles de l'Etat autrichien », cela faisait jurisprudence. Au cours de l'audience, le procureur a plaidé en faveur d'une peine de huit ans d'arrêt. Brus fait opposition au jugement et est libéré. A la deuxième audience, la peine est réduite à cinq mois, tout en étant aggravée par des jours de jeûne et de cachot. Il n'a pas été incarcéré immédiatement car les prisons étaient surpeuplées mais avait interdiction de quitter le pays. Cependant, toujours en possession de son passeport, il a pu fuir à Berlin où il y vit sept ans sans permis de séjour.

Brus est donc sévèrement sanctionné et contraint à l'exil pour avoir porté atteinte à l'image soignée de l'Autriche de la reconstruction contre laquelle les actionnistes étaient en profond désaccord. L'épouse de Brus, Anna explique qu'elle a été très heureuse à Berlin mais que Vienne était en revanche « le fin fond du Moyen Âge. J'ai gardé, ajoute-elle, une image à l'esprit : dans les cercles artistiques, lors des discussions, les femmes avaient un comportement extrêmement passif »²¹². La répression exercée par la police d'Etat amène la disparition de la tendance radicale-esthétique au sein du milieu culturel autrichien, et ce, pour deux générations. La condamnation de Brus, Muehl et Wiener avait été explicitement

²¹¹JOUFFROY Alain, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 mars 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arnulf-rainer/>.

²¹² ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 29.

provoquée pour prévenir « les risques de récidives », ce qui signifiait en substance une interdiction générale des actions en Autriche.

Ce n'est qu'en 1978 que Nitsch put à nouveau exécuter une action publique à Vienne mais elle fut également interrompue par un commando de choc de la police, sur dénonciation d'un plaignant anonyme qui donnait l'information absurde selon laquelle des enfants auraient été violés pendant l'action.

On qualifie très souvent les actionnistes viennois de provocateurs mais en réalité il s'agit de bien autre chose : une intense saturation.

Chez Hermann Nitsch, les choses se déroulent un peu différemment et ce, pour une raison : dès 1957 il met en mots le *Theater* qui se veut être une grande fête de la vie. Fête qu'il va mettre en place à partir de la reprise de certains mythes antiques et bibliques comme la crucifixion du Christ, le lavement des pieds des disciples par ce dernier, les mystères d'Éleusis, les rituels liés au culte de Dionysos, l'image de l'aveuglement d'Œdipe et des références symboliques à Osiris, Attis et Mithra. Contrairement aux autres actionnistes le caractère politique de son œuvre n'est pas décelable d'emblée. L'histoire de l'art a fait de l'Actionnisme viennois un mouvement éminemment politique or, cela n'est pas aussi clair.

En effet, le point de départ des artistes n'est pas le fait politique mais la psychanalyse et la philosophie. Et c'est le fait de mettre en avant les tabous et d'essayer d'en faire prendre conscience à leurs spectateurs qui confère à leurs travaux une dimension politique. Démontrer à l'individu que la société l'aliène via des tabous contient bien sûr un évident potentiel subversif mais leur ambition est avant tout la prise de conscience et non la révolution. D'ailleurs, lorsqu'on demande à Otto Muehl si l'Actionnisme viennois avait une composante politique concrète il répond :

« Non absolument pas. [...] L'actionnisme n'était pas d'abord politique. Il l'était seulement dans le sens où il tentait de passer outre les frontières et d'élargir la réflexion des gens. 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 »²¹³.

Et Hermann Nitsch d'ajouter :

« La politique est la chose la plus nuisible au monde. Les politiciens sont des faibles d'esprit et des frustrés qui essaient d'imposer leur pouvoir. [...] J'ai dû saluer les hommes d'Hitler quand j'étais à l'école primaire, vers 1943. Deux ans plus tard, le pays était libéré. Chaque pays occupant, les Américains, les Russes et tout le reste, avait son propre journal. Dans ces journaux, les Américains disaient du mal des Russes qui disaient, eux, du mal des Américains. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que tous les politiciens étaient des imposteurs »²¹⁴.

Le caractère apolitique des artistes est donc clairement revendiqué. Toutefois, ce n'est pas parce que leur démarche est apolitique que leurs œuvres ne portent pas en elle les ferments de forces éminemment subversives. Les actionnistes viennois se situent ainsi dans la droite lignée de la modernité viennoise car ils placent le sujet psychologique comme postulat de départ à leurs travaux tout en s'inscrivent dans une continuité apolitique.

Il y a toujours chez Nitsch deux niveaux de lecture car le *Theater* est une œuvre qui se situe au carrefour de la micro et de la macro histoire. C'est-à-dire que son travail va interroger à la fois le contexte immédiat de l'époque de création et à la fois, par le recours aux mythes et aux symboles, toute l'histoire de l'humanité.

Par exemple, on y retrouve l'image du sacrifice animal et celle de la blessure de manière récurrente. C'est le cas dans l'*Aktion 9* du 12 juin 1965 (fig.31) et dans l'*Aktion 10* de juillet 1965 (fig.32). Dans la première, on distingue nettement la carcasse d'un agneau ensanglantée et dans la seconde on découvre le buste d'un homme blessé légèrement sous le cœur. La blessure est recouverte par un pansement duquel s'écoule du sang. Ici se sont les thèmes de la mort et de la blessure qui sont abordés par

²¹³ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁴ VOGT J., [en ligne] consulté le 22 octobre 2014. URL : <http://www.vice.com/fr/read/hermann-nitsch-595-v4n12>

l'artiste. Dans certaines de ses actions qui se déroulent sur plusieurs jours les deux images peuvent être abordées concomitamment. La carcasse animale fraîchement ensanglantée est pour Nitsch une métaphore des cadavres générés par la Seconde Guerre mondiale. C'est un moyen de réactualiser une mémoire collective déficiente en obligeant le spectateur à faire face à la réalité de la mort trop longtemps maintenue sous silence. De même, il met en scène des blessures qui contrairement aux sacrifices sont fictives. L'accent est mis sur les soins. En effet, chaque blessure dans les actions de Nitsch est systématiquement soignée, recouverte d'un pansement ou d'un bandage. On décèle, par ce biais, la volonté de refermer les blessures et donc de soulager les traumas. Tentative cependant vaine, laissée en suspend comme pour exprimer son impossibilité totale, puisque le sang continue de s'écouler des blessures pansées.

Lors du cinquième jour des *Sechs Tage Spiel*, les références à l'expérience traumatisante de la guerre et à l'Holocauste sont encore plus explicites. En effet, Nitsch utilise un vocabulaire iconographique et matériel qui faisait ouvertement référence à l'occupation nazie. Il s'est servi à cette occasion de klaxons antiaériens et de deux tanks, vestiges de la Seconde Guerre mondiale. Ces derniers sont passés à plusieurs reprises dans une tranchée creusée par un bulldozer et jonchée de cadavres d'animaux, de viscères et de sang (fig.33) avec en arrière fond sonore la diffusion dans des hauts parleurs des discours d'Hitler. Une massive rampe en bois a également été disposée sur le bord de la cuvette en béton, au milieu de la cour du château de Prinzendorf, sur laquelle des carcasses d'animaux éviscérées ont été portées, trempées dans du sang puis traînées dans la fausse sanglante (fig.34). La répulsion engendrée par la vue et l'odeur des chars broyant les entrailles des animaux et les carcasses tandis qu'ils glissaient dans la fosse n'étaient pas sans rappeler à l'esprit les photographies et les films présentant les cadavres décharnés des victimes des camps d'extermination ensevelies au bulldozer dans des fosses communes après la Libération. L'OMT, par le biais de la performance, instancie un environnement expérimental et immersif, une tentative délibérée de créer

des situations esthétiques susceptibles de générer chez le regardeur une réorientation de la perception. L'historienne de l'art américaine, Susan Jarosi témoigne en ce sens :

« De ma propre expérience de la performance de 1998, l'odeur du sang et des entrailles a été absolument accablante, provoquant une réponse qui ne peut être décrite que comme primale dans son intensité et comme compulsive dans la réaction face à l'action (qui est de fuir) »²¹⁵.

Le *Theater* est une expérience esthétique intense dans le sens où il ne fait pas que se regarder à distance, il se vit car il est pensé comme quelque chose d'immersif et c'est la raison pour laquelle il prend toute sa mesure dans la performance.

Cette stratégie d'immersion voire parfois de submersion est la clé de voûte des *Sechs Tage Spiel* que la peinture-action principale du deuxième jour vient parfaitement illustrer. Il s'agit d'une peinture action qui se déroule à l'intérieur du château au deuxième et dernier étage dans une pièce en pierre étroite de vingt-trois mètres de long avec un plafond bas et voûté. Chaque centimètre du sol et des murs était recouvert de toiles tendues. Le public se tenait à l'entrée de cette pièce et il leur a été demandé de se tenir uniquement sur les barres de tension des toiles sur le sol. Travaillant avec des seaux de sang, des balais et des grosses brosses et procédant par des gestes rapides mais méthodiques d'un bout à l'autre de la pièce, Nitsch aidé de plusieurs assistants, ont projeté et peint de sang le sol et les murs tandis que l'assistance tentait d'esquiver au mieux les projections de sang (fig.35). Les mouvements des spectateurs ont donc été influencés par le parcours de la peinture les obligeant à se presser tantôt contre un mur tantôt contre un autre. Le travail s'est achevé dans l'énergie et la rapidité de sorte que l'espace est devenu entièrement embourbé dans le sang qui s'agglomérait sur le sol et son odeur épaisse a rendu l'atmosphère étouffante. L'espace longiligne est devenu étroit et oppressant, l'obscurité intimiste et chaleureuse du début est devenue fétide et humide produisant

²¹⁵ JAROSI S., « Traumatic Subjectivity and the Continuum of History : Hermann Nitsch's *Orgies Mysteries Theater* », in *Art History*, vol. 36, n°4 (September 2013), p. 856.

un effet physique d'étouffement et donnant le sentiment immédiat d'avoir assisté au contrecoup d'un massacre. L'environnement immersif et englobant, en ce qu'il sollicite le corps et l'esprit, de cette action, catalyse une expérience psychologique particulière, fondée sur des états de conscience multiples et contradictoires. Susan Jarosi explique que, malgré son statut d'historienne de l'art qui présuppose une familiarité avec les conventions de l'art contemporain ainsi qu'une capacité à étudier les œuvres le plus objectivement possible en tant que regardeur éloigné et critique, a eu du mal à mettre à distance ses réactions instinctives face à l'action :

« Mon expérience de la peinture du *Theâtre* a perturbé ma position par mon implication physique dans l'espace de la performance : je devais naviguer dans la pièce de manière prescrite dans un effort pour éviter les points d'attaches des toiles tendues tout en cherchant à esquiver les éclaboussures de sang. Ma réaction a également été l'envie de plus en plus puissante de fuir, comme une contrainte instinctive d'échapper à ce qui ressemblait de plus en plus à un espace de violence et de mort. Cela a une fois de plus engagé mes facultés critiques et je suis devenue consciente qu'il fallait que je supprime ce sentiment d'urgence et de répulsion viscérale. [...] L'éventail de réponses psychologiques a constitué dans son ensemble l'expérience immersive précipitée par la peinture-action. En tant que spectateur, je luttais pour supprimer cette multiplicité subjective qui attire l'attention sur le mécanisme même de la négociation de multiples modes de conscience. L'état d'immersion psychologique – forme de méta-conscience pour ainsi dire – correspond à la volonté de Nitsch de mettre le public « en alerte » et de les rendre puissamment conscient d'eux-mêmes »²¹⁶.

Nitsch par son processus immersif dans lequel l'art et la vie se confondent dans une « inquiétante étrangeté »²¹⁷, empêche le regardeur de se cacher derrière ses connaissances et ses pré-requis subjectifs. Il met l'individu face à lui-même par la confrontation sensorielle au réel : il n'y a pas de simulacres dans l'*OMT*, rien n'est suggéré. Le sang est du sang, les cadavres aussi et s'ils portent en eux des significations symboliques, ils ne

²¹⁶ *Ibid*, p. 858.

²¹⁷ FREUD S., *L'inquiétante étrangeté* [1919], Paris, Ed. Interférences, 2009.

sont pas utilisés strictement comme symboles mais bien comme d'abord des éléments du réel.

Freud montre que le refoulement d'une représentation laisse libre un affect qui se transforme en angoisse (c'est le refoulement qui provoque l'angoisse). Le retour de refoulé, traumatique ou non, se voit chargée de l'angoisse. Ici dans l'action de Nitsch, c'est la réactualisation du souvenir conscient ou inconscient de la guerre, véhicule du tabou de la mort qui vient frapper, mettre en alerte le spectateur. L'effet cathartique d'une telle action, d'abord angoissante, permet dans un second temps de perlaborer le traumatisme, de lever les blocages de la conscience et d'accéder ensuite à un autre niveau de compréhension plus philosophique sur lequel nous reviendrons en détail dans le prochain chapitre.

Ainsi, nous pouvons dire que les actions des viennois et particulièrement celles de Nitsch déplacent l'utopie de la *Heimat* reconstruite vers une « hétérotopie » de la mémoire. Appartenant aux espaces « qui sont en liaison avec tous les autres » tout en les contredisant, les utopies sont des « emplacements sans lieu réel »²¹⁸, qui n'existent pas. D'après Michel Foucault, il existerait aussi une deuxième catégorie : « des lieux réels, des lieux effectifs [...] et qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Le philosophe les appelle des hétérotopies, littéralement des « espaces autres », du grec *topos* lieu et *hetero* autre. Le théâtre d'Hermann Nitsch propose – dans un sens qui s'éloigne quelque peu du concept de Foucault – une vue hétéro-topique de la mémoire en ce qu'il confère un espace de présence à ceux qui sont généralement exclus de l'image collective du « nous » et du familial. Dans la *Ballade viennoise*, c'est paradoxalement le décor de la Vienne, métonymie du concept utopique de la *Heimat*, qui se métamorphose en un espace autre, c'est-à-dire en une hétérotopie de l'espace familial. Cette hétérotopie de la ville patrie enferme dans sa « contre-utopie » précisément, ce qui se situe en marge de l'imaginaire collectif, de ce qui n'est abordé que de façon

²¹⁸ FOUCAULT M., « Des espaces autres. Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *op. cit.*, p. 46-49.

allusive et souvent éclipsé des discours : les faits et les effets de l'Holocauste à l'échelle locale. Le cadre idyllique d'une nature grandiose et d'une ville en pleine reconstruction se transforme en un immense cimetière où reposent les victimes d'un régime que l'on considère comme étant l'œuvre du voisin germanique. L'hétérotopie se veut en ce sens le négatif du cliché et rompt avec l'espace-temps habituel, permettant même la coexistence d'espaces et de temporalités essentiellement incompatibles, anachroniques (comme par exemple la coexistence des morts et des vivants, de l'Antiquité et du monde contemporain) ; elle se trouve au fondement même des actions d'Hermann Nitsch.

CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE DES ORGIES ET DES MYSTÈRES : PRÉSENTATION CRITIQUE, FORMELLE ET THÉORIQUE

« A mon avis, ce qui est fascinant et important, c'est de prendre les artistes au sérieux ; les prendre au sérieux, c'est essayer de comprendre ce qu'ils nous disent. Comprendre d'où ils viennent et analyser les idées qu'ils mettent en forme pour mieux saisir ce qu'ils essayent de nous transmettre pour nous convaincre de leurs visions du monde. Car si les artistes n'avaient pas quelque chose à nous dire, ils resteraient simplement chez eux, ils resteraient muets, ils ne montreraient rien. C'est donc leur message, leur vision du monde que l'on doit interpeller afin qu'on puisse en étudier les enjeux ».

S. Guilbaut²¹⁹

²¹⁹ GUILBAUT S., in *Repartir à zéro*, op. cit., p. 322.

A partir de ce constat de Guilbaut, il convient d'examiner ce qu'Hermann Nitsch a mis en place avec le *Theater*, quelles sont les visées et en quoi il peut le qualifier d'œuvre d'art totale.

Nous verrons que ce qualificatif dépasse le simple fait que la pratique de Nitsch soit protéiforme et qu'elle en appelle à tous les médiums des arts plastiques, visuels et musicaux.

On se rappelle que la critique d'art a dès le départ émis des jugements négatifs concernant sa production. Avant de poursuivre, revenons en détail sur cette critique, préalablement citée en introduction, et interrogeons les positions théorico idéologiques que celle-ci sous tend.

1. La critique et l'histoire de l'art face au Theater : la question de la répétition

La critique existante, abordée succinctement en introduction, sur l'OMT présente un double intérêt. Elle permet tout d'abord de lever le voile sur les nombreuses spéculations qui entourent la pratique de Nitsch. Ensuite, elle permet de s'accorder sur l'implication et le positionnement théorique du *Theater*. Les différents auteurs sur lesquels nous nous appuyons pour cette analyse, ont tous produit une critique négative de Nitsch.

Elisabeth de Fontenay déclare ainsi en 2001 : « [...] on peut trouver un exemple chez un certain Hermann Nitsch, « artiste » viennois qui reçoit depuis trente ans, chaque année, pendant six jours, dans son château, un millier d'invités qu'il fait payer fort cher, pour participer à ce qu'il appelle le théâtre de sang. [...] Les invités payants de cette mascarade sanglante ne forment pas une communauté réunie par la répétition d'une célébration ou d'une représentation, ils ne connaissent que la solitude partagée du tortionnaire »²²⁰. Roxana Azimi relate en 2010 dans le *Journal des Arts* : « Ce n'est plus râpeux [...]. Les temps changent, ce n'est plus scandaleux ou subversif, ce qui est normal. Cela ressemble plus à du théâtre classique ». Pour Gabriele Schor, directrice de la Fondation viennoise Verbund, « Nitsch est devenu un artiste officiel, soutenu par le gouvernement. Son *Théâtre des Orgies et des Mystères* est devenu un événement, un spectacle pour le peuple ». R. Azimi conclut son propos en disant que « son primitivisme l'a rendu quelque part archaïque »²²¹. Lors de la conférence donnée par Eva Badura-Triska, conservatrice au MUMOK, à la Maison Rouge en 2011, Jean-Jacques Lebel a déclaré qu'H. Nitsch n'avait jamais eu d'autres idées que celle qu'il rejoue depuis cinquante ans, et ce, parce qu'il est incapable de faire autre chose. Enfin, en mai 2014, lors d'une conférence à l'occasion de la parution de son ouvrage *Défaire l'image de*

²²⁰ DE FONTENAY E., « La cruauté envers les animaux », in MICHAUD Yves, *Qu'est ce que la culture*, volume 6, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 529.

²²¹ AZIMI R., « Hermann Nitsch », *Le Journal des Arts*, n°336, 3 décembre 2010.

l'art contemporain, à l'Institut national d'histoire de l'art intitulée *Le corps du désir ou le sexe politique (autour de Günter Brus)* Eric Alliez, après avoir abordé les trois autres membres de l'Actionnisme Viennois dans son intervention, répond à la question, « que faites-vous d'Hermann Nitsch ? » en disant qu'il n'en fait rien car il est le seul dont il n'a rien à faire. Qu'il a été invité plusieurs fois aux actions de Nitsch mais qu'il a toujours refusé d'y aller. Que son théâtre est le pire théâtre de la transgression. Qu'il ne fait pas vraiment partie de l'Actionnisme viennois et qu'il n'a pas de réelles prétentions à dire quelque chose. Enfin, selon lui, Günter Brus instrumentalisait Nitsch²²².

Reprenons à présent point par point quelques une de ces critiques.

D'abord celle écrite en 2001 par Elisabeth de Fontenay philosophe et essayiste française. Née en 1934, elle est la fille du résistant Henri Bourdeau de Fontenay. Juive par sa mère dont une grande partie de la famille a été exterminée à Auschwitz, de Fontenay est impliquée dans la perpétuation de la mémoire de la Shoah.

Elle est actuellement présidente de la « Commission Enseignement de la Shoah » de la Fondation pour la mémoire de la Shoah et membre du comité de parrainage de l'association « La paix maintenant » pour la promotion du mouvement israélien « Shalom Archav ».

Elle s'interroge sur les rapports entre les hommes et les animaux dans l'histoire. Cette réflexion culmine avec la parution de son ouvrage *Le Silence des bêtes* en 1998 qui repose la question de ce qu'est le « propre de l'homme » et remet en cause l'idée d'une différence arrêtée entre l'homme et l'animal. Préoccupée par les questions éthiques concernant le traitement des animaux et forte de sa position de présidente de la « Commission Enseignement de la Shoah » de la Fondation pour la mémoire de la Shoah, Elisabeth de Fontenay établit, dans la préface de son ouvrage *Le silence des*

²²² Je tiens ici à faire remarquer que tous deux, à l'issue des deux conférences citées, s'étaient engagés à m'accorder un entretien concernant le travail de Nitsch et leurs interventions sur ce dernier. Mes différentes sollicitations sont restées sans réponses.

bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité, un parallèle entre les méthodes génocidaires nazies et l'industrie agro-alimentaire :

« On sait que la grande majorité de ceux qui, descendant des trains, se retrouvaient sur les rampes des camps d'extermination ne parlait pas allemand, ne comprenait rien à ces mots qui ne leur étaient pas adressés comme une parole humaine, mais qui s'abattaient sur eux dans la rage et les hurlements. Or, subir une langue qui n'est plus faite de mots mais seulement de cris de haine et qui n'exprime rien d'autre que le pouvoir infini de la terreur, le paroxysme de l'intelligibilité meurtrière, n'est-ce pas précisément le sort que connaissent tant et tant d'animaux ? »²²³.

C'est donc dans ce contexte douloureux teinté de mémoire personnelle, qu'elle va d'emblée, par l'usage du terme « artiste » entre guillemets, engager un avis subjectif en considérant donc que Nitsch ne serait pas un artiste au sens plein du terme.

Selon quels critères et par rapport à qui Nitsch serait-il ou ne serait-il pas un artiste ? Notons qu'il est très rare de trouver sous la plume de spécialistes et d'intellectuels de tels partis pris, d'autant plus en 2001 alors que le XX^{ème} siècle a cette particularité d'avoir déconstruit et abandonné l'idée kantienne selon laquelle l'esthétique et donc la capacité à produire une expérience esthétique s'évaluerait selon le principe de goût²²⁴.

Nitsch n'a réalisé qu'une seule fois une action de six jours et six nuits en 1998 - *Aktion 100. Sechs Tage Spiel* - soit trois ans seulement avant la rédaction de l'article et non trente. Hormis cette grande action qui est l'accomplissement total du concept du *Theater*, il organise chaque année, dans son château de Prinzendorf, depuis 1973 la fête de la Pentecôte - *Pfingstfest* - qui souhaite, le temps d'un week-end jouer ou rejouer les événements clés de l'OMT dont le sacrifice animal est bien souvent plus suggéré que réalisé. C'est-à-dire qu'il n'a pas lieu à chaque action. Par exemple, à la *Pfingstfest* de 2011, il n'y a pas eu de sacrifices et n'était présent

²²³ DE FONTENAY E., *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 47.

²²⁴ KANT E., *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Flammarion, 2015. La première partie de l'ouvrage examine les deux grandes catégories de jugement esthétiques : ceux qui portent sur la beauté (ce sont les jugements de goût) et ceux qui portent sur le sublime (témoignage sensible de l'irreprésentable).

aucun animal morts. Ces actions antérieures étaient suggérées par la présence des tuniques blanches maculées de sang sur les toiles ou bien par les *Rinnbild* et les *Shutbild* exposées (cf.fig.9).

Par ailleurs, concernant le prix élevé demandé aux participants, voici ce qu'il en est réellement :

D'abord, ce n'est pas l'artiste qui demande une somme d'argent aux participants puisque Nitsch a laissé sa seconde épouse Rita organiser l'économie de ses actions. Elle est notamment à l'initiative de la rénovation du château de Prinzendorf qui est à la fois la résidence et l'atelier de l'artiste. Les personnes qui le fréquentent depuis ses débuts confient qu'avant cette époque Nitsch vendait peu et que le château était une ruine à peine chauffée²²⁵ dans laquelle il ne faisait que travailler. Si aujourd'hui il vend très bien ses peintures, il suffit de s'intéresser au début de sa carrière pour objectivement le dédouaner de tout mercantilisme. D'autre part, il apparaît peu opportun, dans une société qui a depuis longtemps proclamé le règne de l'argent et dans lequel le marché de l'art tient une place prépondérante, de faire le reproche aux artistes d'essayer de vivre de leur travail.

Revenons en à la somme demandée pour la Pentecôte. Les participants doivent en effet s'acquitter de la somme de vingt euro pour participer à la *Pfingfest*. Ce paiement donne accès pendant tout le week-end au musée Hermann Nitsch de Mistelbach dans lequel se déroule soit une action soit un concert soit une conférence et qui s'achève par un repas. Il permet aussi l'entrée au château, l'accès libre aux ateliers et aux pièces d'expositions qui comprennent des œuvres inédites et des vidéos d'actions. La journée est ponctuée par une action/procession à laquelle tout le monde participe. Par ailleurs, sont compris les repas du midi et du soir ainsi que le vin qui coule à flot toute la journée. De là, libre à chacun d'évaluer si Nitsch fait « payer fort cher » l'entrée aux participants à deux expositions et trois repas « pour participer à ce qu'il appelle le théâtre de sang » qu'il n'a absolument jamais qualifié de théâtre de sang mais qu'il compare à une

²²⁵ Discussion lors de la *Pfingfest* 2012 avec plusieurs de ses amis durant la procession et les repas.

« grande fête de la vie ». Notons que lui parle de vie quand la critique parle de mort.

De Fontenay a donc été mal renseignée sur le déroulement des événements. Sa critique est orientée et au service d'un propos plus général, son cheval de bataille, sur la cruauté envers les animaux. Considérant l'implication philosophique de l'auteur concernant cette thématique, il est compréhensible qu'elle soit heurtée par la démarche de Nitsch mais sa critique se fait au prix de trop nombreuses approximations. Il s'avère d'autre part, que la pratique du sacrifice, chez Nitsch, fait directement échos au traumatisme de la Shoah et au devoir de mémoire. Il agit comme un retour du refoulé, une monstration de ce qu'ordinairement on vient, en Autriche particulièrement, à cacher. De même, il est un moyen de dénoncer les conditions d'abattages industriels des animaux destinés à la consommation de masse. En substance, ils tiennent un propos quasiment identique mais ils le traitent et l'abordent différemment.

La cruauté dans le *Theater*, si elle est abordée pour ce qu'elle signifie et pour ce qu'elle représente – la trivialité du sacrifice – peut être remise en question dans le cas de l'OMT. Elle est à l'œuvre seulement parce qu'elle fait partie de la vie et que Nitsch a décidé préalablement de mettre les spectateurs face à des réalités trop souvent dissimulées (les tabous). En revanche, il ne s'agit en aucun de violence ou de cruauté gratuites dispersées par un « gourou » sanguinaire comme le laisse entendre Elisabeth de Fontenay.

Le philosophe français, élève de Gilles Deleuze, Eric Alliez avoue pour sa part n'être jamais allé assister aux actions de Nitsch.

On est forcé de noter la contradiction des affirmations tenues : Nitsch n'a pas de réelles prétentions à dire quoique ce soit mais quand il l'invite à venir participer à ses actions, qui sont les manifestations des ambitions du *Theater*, il n'y va pas.

Une question demeure alors :

Sur quoi se base-t-il pour avancer que Nitsch n'a rien à dire et surtout qu'il ne dit rien ?

Eric Alliez est un acteur essentiel de la scène de l'histoire des idées contemporaines en France. Dans son ouvrage, pas toujours évident à déchiffrer, *Défaire l'image de l'art contemporain*, il prend pour point de départ les philosophies de Deleuze et Guattari « non pas d'après mais après » eux, sous l'idée de régime, d'agencement et de « pensée diagrammatique »²²⁶ pour proposer une nouvelle lecture de l'art et de l'esthétique dans une dynamique politique et révolutionnaire. L'art serait le lieu d'une « micropolitique ». Il se positionne dans une lecture strictement politique de la problématique et c'est la raison pour laquelle il ne lit pas le travail de Nitsch dans sa pleine mesure.

En effet, comme nous l'avons déjà démontré, l'Actionnisme Viennois et plus particulièrement Nitsch se positionnent dans une dimension apolitique de l'art. L'ambition n'est d'emblée pas politique mais avant tout psychologique et par la suite anthropologique chez Hermann Nitsch. Ce que font les actionnistes viennois a un ancrage d'abord psychologique lié à la notion de « culture du traumatisme »²²⁷. Même Günter Brus sur lequel Alliez base une partie de son développement met d'abord au cœur de sa pratique actionniste le sujet psychologique. Le discours politique est bien sûr inhérent aux actions de Brus ainsi qu'à celles de Nitsch mais il advient dans un second temps. Aussi, on comprend qu'Eric Alliez se plaçant du côté du fait politique pense que Nitsch ne dit pas grand-chose. Cependant, la psychanalyse et l'antipsychiatrie sont aussi du côté de Deleuze et Guattari dont Alliez se revendique. Il s'en affranchit donc à bon compte : elles relèvent justement du politique.

Toutefois, malgré ces divergences évidentes, l'historien de l'art ou le philosophe de l'art, quel qu'il soit, ne peut pas s'octroyer le droit de dire d'un artiste qu'il n'a rien à dire. Ce n'est pas parce que l'artiste tient un propos qui ne nous intéresse pas, auquel nous ne sommes pas sensible ou

²²⁶ ALLIEZ E. (collab. BONNE J.-C.), *Défaire l'image de l'art contemporain*, Paris, Les Presses du réel, collection Perception, 2013.

On pourrait nous reprocher d'utiliser comme document des paroles rapportées d'un cadre informel. Nous tenons à rappeler qu'il s'agissait d'une conférence enregistrée, donnée à l'INHA. Il s'agit d'archives orales au même titre qu'une émission de radio ou une interview vidéo par exemple.

²²⁷ On reviendra sur cette notion plus loin.

qu'on ne comprend pas, qu'il n'a pour autant rien à dire.

D'autre part, la place et l'appartenance de Nitsch à l'Actionnisme viennois sont quant à elles impossible à remettre en question²²⁸ comme en atteste l'intégralité des documents d'archive sur le mouvement.

Quant à « l'instrumentalisation de Nitsch par Brus », ni les ouvrages sur le mouvement ni les témoignages des personnes ayant côtoyé les actionnistes n'en font mention. Brus était sans doute le meilleur théoricien des quatre et celui qui proposait la démarche la plus autoréflexive sur son travail²²⁹. Néanmoins on ne peut pas affirmer, au regard des œuvres produites qu'il ait instrumentalisé qui que ce soit. Dans son ouvrage *Vienne et moi* qui retrace en partie son parcours dans l'Actionnisme Viennois ainsi que ses rencontres avec les autres protagonistes Brus ne mentionne jamais ce type de hiérarchisation des rapports entre actionnistes. Il arrive cependant régulièrement lorsque l'on travaille sur des artistes vivants de se retrouver confronté lors d'interviews ou de discussions informelles à des formulations (de la part des artistes) participant à leurs propres mythifications. Rétrospectivement, chacun s'octroie plus d'importance que l'autre et vice versa, et c'est la raison pour laquelle tout ne doit pas être pris pour argent comptant mais mis à l'épreuve de l'analyse. Ce sont les œuvres des artistes qui sont et doivent rester le support premier de l'analyse car elles ne mentent pas et parlent d'elles-mêmes. Il s'avère que les travaux de Nitsch et de Brus, s'ils se rejoignent sur la radicalité et la transgression, restent extrêmement différents en terme de portée et de signification. L'œuvre de Brus est d'abord sociale et politique quand celle de Nitsch est anthropologique et philosophique. C'est la raison pour laquelle, Eric Alliez qui produit un discours politique sur l'art s'intéresse à Brus et ne porte pas d'intérêt particulier à Nitsch.

²²⁸ cf. Chapitre 2, partie 3, p. 106-107, propos d'Otto Muehl: « C'était d'abord Nitsch et moi. Brus s'est joint à nous plus tard » in ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 38.

²²⁹ Voir BRUS G., *Vienne et moi*, Nancy, Absalon, 2009 & *Pictura jacta est ! Poésies théoriques*, Nancy, Absalon, 2010.

Quand, dans son interview, Danièle Roussel demande à Hermann Nitsch s'il pouvait donner un chef à l'Actionnisme Viennois, un esprit décisif, il répond par la négative : « Non, en ce qui me concerne, je revendique seulement le fait d'avoir exercé quelques influences²³⁰. Mais il n'y avait pas de chef parmi nous. Nous étions tous bien trop différents »²³¹.

On s'aperçoit donc que la critique en ce qu'elle n'est pas objective repose davantage sur la figure de Nitsch considéré comme un artiste de seconde zone plutôt que sur l'étude de son travail ce qui la rend contre-productive et reste de l'ordre du préjugé sans véritable argumentation critique crédible.

Toutefois et parallèlement à cette dernière, certains émettent une critique de fond sur le processus de création du *Theater* qui repose intégralement sur un principe de répétition et sur son ancrage philosophique qui trouve racine dans l'existentialisme.

C'est le cas de Jean-Jacques Lebel qui rencontre Nitsch à Londres en septembre 1966 à l'occasion du *Destruction in Art Symposium* (DIAS) auquel il s'était rendu avec Brus, Muehl, Peter Weibel et Kurt Kren²³². DIAS propulsa les Actionnistes sur la scène internationale et incita Nitsch à aller encore plus loin dans la création d'actions programmatiques qui concrétiseraient les caractéristiques de son *Theater*. Par exemple, pour son action à Londres, il introduit à la fois « un chœur de cri » et la « musique de bruit », deux éléments qui sont devenus ensuite des composants permanent de l'OMT.

Jean-Jacques Lebel est un artiste plasticien français né en 1936, son père était un ami de Marcel Duchamp et son galeriste à New-York.

Lebel a réalisé à Venise en 1960 le tout premier happening européen *L'Enterrement de la Chose*, cette « Chose » étant une sculpture de Tinguely

²³⁰ Il parle ici de Rudolf Schwarzkogler.

²³¹ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 47.

²³² Artiste investi dans le cinéma expérimental qui a beaucoup documenté par ses vidéos les actions des actionnistes viennois.

portée jusqu'à sa dernière demeure à travers une procession dans la ville et sur ses canaux après l'assassinat de l'œuvre (l'exécution de l'art comme art). Jusqu'en 1968, il multipliera les happenings à travers le monde (plus de soixante-dix seront accomplis) faisant de ces interventions la forme privilégiée de son travail. Après cette date, il décide de ne plus l'utiliser considérant qu'elle est trop répandue dans le milieu de l'art pour être encore pertinente. C'est un artiste très impliqué politiquement parlant. Notamment au moment des révolutions socio étudiantes de 1968, il prend part aux activités du « Mouvement du 22 mars », puis du Groupe anarchiste « Noir et Rouge » et à « Informations et correspondances ouvrières » grâce à son amitié avec Henri Lefebvre qui lui fait rencontrer Cohn-Bendit. Il a aussi suivi l'enseignement du philosophe Gilles Deleuze à la faculté de Vincennes devenue la faculté de Saint-Denis.

Lebel va donc défendre un happening politique dans lequel il n'intègre pas l'Actionnisme viennois. En effet, l'approche chez ces derniers est, souvenons-nous apolitique et ce, même si elle contient en elle des positions politiques. C'est sur point précisément qu'il y a méprise sur la réception de l'Actionnisme Viennois. Il n'est pas un mouvement politique mais d'abord dans la droite lignée de l'art autrichien depuis au moins la fin du XIX^{ème} siècle, un mouvement psychologique émergeant dans un contexte de nécessité absolue de mettre en évidence le malaise psychologique et idéologique de l'Autriche de la reconstruction. On peut rediscuter à ce titre de l'exemple pris par Alliez dans son ouvrage *Défaire l'image de l'art contemporain*, la *Ballade viennoise* de Brus (cf.fig.28). Alliez retient le contenu politique de cette action à juste titre car, en se promenant sur les lieux clés du nazisme autrichien, Brus réactualise le passé trouble de son pays. Cependant, quand on regarde attentivement les clichés de cette action, ce qui saute aux yeux c'est la mise en scène de Brus. Le fait de se scinder en deux parties par un trait noir vertical rappelant des points de sutures qui viendraient refermer une grande et profonde blessure. Ce sont donc ces deux aspects qu'il faut étudier ensemble. Nous rappelons que le terme de *trauma* signifie en grec « blessure » et c'est de

cela dont il est question dans la *Ballade* : des conséquences traumatiques d'un présent historique schizophrène. En se scindant en deux, Brus met l'accent sur la question d'une crise de l'identité tant individuelle que collective et se place donc dans un discours psychologique davantage que dans un discours politique.

Hermann Nitsch fait exactement la même chose dans son *Theater*. Lorsqu'il répète les mêmes actions selon un rituel précis qui vient métaphoriquement faire revivre aux participants les moments douloureux de l'histoire, c'est bien d'abord du côté de la psychologie qu'il se place. Quand on ajoute à cela toute la dimension spirituelle qui vient se greffer à l'approche psychanalytique chez Nitsch, on comprend pourquoi des auteurs se plaçant du côté d'un art et d'une lecture de l'art par le prisme du politique évacuent tout simplement Nitsch de leurs analyses.

Cette confusion voulant que l'Actionnisme Viennois soit un mouvement artistique politique n'est pas exclusive à Alliez ou à Lebel. En effet, François Pluchart, critique d'art et spécialiste de l'art corporel²³³ dans son article sur les happenings parle des actionnistes en ces termes :

« Pour les Viennois, enfin, dont la provocation aussi est essentielle, le rituel sexuel de leurs actions a d'abord pour justification politique de dénoncer les tabous sur lesquels s'appuie toute société. [...] Ainsi, de Beuys à Nitsch, le happening devenu action est d'abord un discours politique »²³⁴.

Or, nous l'avons expliqué ce qui soude et réunit les actionnistes viennois c'est d'abord le fait psychologique. Pluchart l'exprime lui aussi en ces termes quand il dit que les actions s'attachent à « dénoncer les tabous ». Le tabou est un terme qui appartient au champ lexical d'abord de l'anthropologie, ensuite de la psychanalyse et non du politique et cette différence est bien évidemment fondamentale.

Derrière le propos psychologique se trame un discours politique mais qui

²³³ L'art corporel est un mouvement international pratiquant la performance. Il regroupe notamment les artistes comme Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Michel Journiac et Gina Pane.

²³⁴ PLUCHART, « HAPPENING », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 avril 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/happening/>

découle du premier et non l'inverse. Si l'Actionnisme viennois se démarque des autres productions de l'art action de la même époque c'est parce que ses artistes ont d'abord créé dans un contexte d'urgence à s'exprimer et à se faire entendre loin de toutes réflexions conceptuelles et c'est en cela qu'ils sont des expressionnistes.

La théorie est venue bien après et c'est ici que réside la grande différence entre les viennois et le reste de ce qu'on a qualifié les « performeurs », au sens américain du terme performance, dans le sens où ils ne sont pas les héritiers ou les dépositaires de l'art conceptuel ou leurs précurseurs.

Pour sa part, Lebel reproche à Nitsch de ne pas s'être renouvelé dans sa pratique et de répéter les mêmes idées depuis cinquante ans arguant du fait qu'il ne serait pas capable de produire ou d'inventer autre chose.

Nous avons vu en introduction que ce reproche n'était pas fait à d'autres artistes qui répètent pourtant gestes et motifs identiques et s'inscrivent dans un contexte similaire de création, celui de la reconstruction post Seconde Guerre mondiale.

La répétition est en fait inhérente à l'œuvre de Nitsch tout comme elle l'est pour tous les artistes qui l'utilise comme processus de création. Le *Theater* est structuré autour de la répétition d'actions transgressives ayant valeur de rituels cathartiques. A cette répétition d'actions propre à la pratique de l'art action, qui a, par essence vocation chez certains artistes à être rejoué, s'ajoute la répétition de motifs et cette double répétition trouve à nouveau sa justification dans la psychanalyse puisqu'elle est liée au trauma : à ce titre, elle doit être comprise en tant que processus à l'œuvre dans l'œuvre car si l'OMT ne se répétait pas, il ne serait tout simplement plus l'OMT. Critiquer la répétition est ici paradoxale ou plutôt reflète d'une approche superficielle, purement formelle de l'OMT puisqu'elle revient à en faire une pure apparence et non une catharsis.

D'abord, la répétition est en partie liée à la pratique même de l'art action qui est un médium qui peut avoir vocation à se répéter. Sur cette question de la répétition, il y a dans la performance deux écoles : celle qui pense

que les actions peuvent être ré-effectuées (Amelia Jones²³⁵) et celle qui estime que rejouer les actions est une amputation de l'acte originel. En effet, Peggy Phelan rappelle combien l'art de la performance se trouve dans le corps actant, dans cette « suspension entre la matière physique « réelle » du corps performant et l'expérience psychique de ce qui est incarné » c'est-à-dire « l'Être lui-même », « rendu temporairement visible »²³⁶. Elle poursuit en affirmant combien toute ré-effectuation, ce qu'elle nomme « une tentative de rejoindre l'économie de la reproductibilité », est d'abord « la trahison et l'amointrissement de la promesse de sa propre ontologie »²³⁷. Cependant, Nitsch produit des partitions précises laissées à l'intention de tous, dans le but de rejouer l'OMT après la mort de l'artiste. La question de la réussite de cette ré-effectuation future est en suspend puisque Nitsch est encore en vie. Nous avons cependant l'exemple des *event* Fluxus qui fonctionnent très bien à partir des partitions laissées par les artistes²³⁸. Dans les deux cas, on se trouve dans une démarche pédagogique de la part des artistes. Répéter *in fine*, c'est éviter justement l'écueil de la mythification qui est souvent reproché à Nitsch.

Dans la diversité des pratiques contemporaines apparues au XX^{ème} siècle, l'art action est plus communément connu sous le vocable de « performance ».

Même si ce travail ne souhaite pas aborder toutes les questions de terminologie il reste important, pour mieux saisir la critique, de comprendre les différences de conception existant entre Lebel et Nitsch. Il s'agit alors d'éclaircir les différences entre performance, action, théâtre et *happening* car il y a différentes approches de la chose.

Tout d'abord, au départ de l'invention de cette nouvelle forme d'art au

²³⁵ JONES A., *Body art : Performing the Subject*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1998.

²³⁶ PHELAN P., *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 167-168.

²³⁷ *Ibid.*, p. 146-152.

²³⁸ Voir CLAVEZ B., « Refaire les actions artistiques du mouvement Fluxus : représentation ou représentation ?, in *Sensibiliser à l'art contemporain ?*, Atala Cultures et sciences humaines, n°16, 2013, p. 167-184.

début des années 1960, Nitsch et Lebel partageaient exactement le même point de vue.

Dans *Le happening*, premier ouvrage sur le sujet publié en français en 1966 voici ce que Lebel écrit :

« Une minorité d’auteurs de happening, il y a environ six ans [Lebel écrit ces lignes en 1966] et sur trois continents à la fois, ont engagé le combat sur le fond.

C’est-à-dire :

- Le libre fonctionnement des activités créatrices, sans égard particulier pour ce qui plaît et se vend, sans égard non plus pour les jugements moraux.

- L’abolition de la police culturelle effectuée lucrativement par des chiens de garde stériles à idée fixe, lesquels se croient capables si telle image aperçue de très loin est « bonne » ou « mauvaise.

[...]

Le happening fait intervenir l’expérience vécue directement dans le mythe. Le happening ne se contente pas d’interpréter la vie, il participe à son déroulement dans la réalité. Cela postule un lien profond entre le vécu et l’hallucinatoire, le réel et l’imaginaire »²³⁹.

Ce que l’on constate à travers ces quelques lignes de Lebel est qu’au départ il partage exactement le même point de vue que Nitsch sur le *happening*. Autrement dit, au début des années 1960, il y avait une énergie commune autour d’une ambition et d’une définition commune. Ce que reproche Lebel à Nitsch dans les années 2010, c’est de ne pas s’être émancipé, ni d’avoir remis en question cette définition. Il voit cette posture comme un manque de recul et d’innovation. Nous ne partageons pas cet avis dans la mesure où Nitsch conçoit le *Theater* en 1957 autour de l’idée de la célébration de la vie par la mise en exergue et la sublimation des tabous sociaux et à travers une réactivation et une réinterprétation des mythes. Les liens entre réel et imaginaire sont ainsi pour Nitsch fondamentaux et structurent le *Theater*.

Bien qu’antérieur, l’art action est reconnu comme pratique et technique artistique à part entière dans les années 1970 au moment où l’art

²³⁹ LEBEL J.-J., *Le happening*, Paris, Denoël, 1966, p. 14&22.

conceptuel et ses idées directrices d'un art des idées non lucratif connu son « âge d'or »²⁴⁰.

Ces pratiques furent également employées par les membres des divers groupes dada et firent retour sur le devant de la scène artistique avec les néo avant-gardes américaines à la fin des années 1950, tout en n'ayant jamais quitté les européens au travers de certains gestes surréalistes, de certaines actions lettristes, des dérives psycho géographiques de l'Internationale Situationniste et bien sûr de l'Actionnisme viennois.

On rattache habituellement les performances aux *happenings* mais cette filiation est à discuter. D'un point de vue strictement historique, le vocable « happening », qui désigne en anglais l'événement en général, avait d'abord été choisi par un artiste désireux de se simplifier la vie, et qui avait conscience d'œuvrer au confluent de différents arts, mais sans que l'appartenance de son travail à l'un plutôt qu'à l'autre s'impose. En avril 1957, Allan Kaprow se décide pour le terme le plus neutre qui lui venait à l'esprit, et qui présentait l'avantage de ne préjuger d'aucune façon en faveur des catégories plus conventionnelles qu'étaient le théâtre, la peinture, la sculpture, la musique, la poésie ou la danse. L'œuvre, exposée dans la ferme de George Segal (située dans le New Jersey), consistait en un « environnement » (mot lui-même emprunté au peintre Jackson Pollock)

²⁴⁰ On considère que ce sont les futuristes qui, à partir de 1912, ont mis en place les pratiques actionnistes par le biais des *Serata* - Soirées futuristes - et par le développement de ce que Filippo Tommaso Marinetti, leur fondateur et chef de file, appelait le *teatro sintetico* : série de saynètes impliquant directement le public et pensées comme une œuvre d'art totale.

Bien que les ambitions soient différentes, on note ainsi le lien de parenté structural évident entre le *Theater* de Nitsch et les premières soirées futuristes : un spectacle total dans lequel est engagé empiriquement le spectateur à travers la forme du théâtre (*catharsis* aristotélicienne) le tout bercé par une ferveur missionnaire de l'artiste :

« Le public varie d'humeur et d'intelligence, suivant les différents théâtres d'une ville et les quatre saisons de l'année. Il est soumis aux événements politiques et sociaux, aux caprices de la mode, aux averses printanières, aux excès de la chaleur et du froid, au dernier article lu dans l'après-midi. Il n'a malheureusement d'autre désir que celui de digérer agréablement au théâtre. Il est donc absolument incapable d'approuver, désapprouver ou corriger une œuvre d'art. L'auteur peut s'efforcer de tirer son public de sa médiocrité comme on sauve un naufragé en le tirant hors de l'eau ». (LISTA G., *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* [1911], in *Futurisme, Anthologie*, Lausanne, La Cité, L'Age d'Homme, 1973, p.247 à 249).

Nitsch déclare ainsi qu'au moyen de ses actions, les gens devaient se réveiller et ressentir « le choc de se retrouver soudain tel un nouveau-né au monde ». (ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 46).

regroupant à la manière d'un collage divers éléments artistiques. En 1958, Allan Kaprow devient l'étudiant du compositeur John Cage à la New School for Social Research de New York où il poursuit ses expériences sur le happening, en prenant soin d'organiser rigoureusement ses mises en scène grâce à une distribution précise des décors, de la lumière, des mouvements du public d'un lieu à l'autre, etc. bref, en fixant des cadres, voire des scénarios, qui permettaient de canaliser la participation des spectateurs promus au rang d'acteurs.

C'est au philosophe Jean-François Lyotard, explique Daniel Charles le fondateur du département musique de l'université Paris VIII, dans son article des plus pertinents sur la performance²⁴¹, que revient le mérite d'avoir fait clairement la distinction, pour la première fois, entre les théories « performatives », qui s'efforcent de justifier la science moderne et les divers développements de la technologie au XX^{ème} siècle par des discours de « légitimation », axés sur des critères « positifs » de cohérence et de rentabilité, et les discours « narratifs » que caractérise « l'incrédulité à l'égard des métarécits », c'est-à-dire l'indifférence à l'endroit des critères de ce genre, et plus généralement envers les justifications dont s'entoure la modernité triomphante.

Ainsi, *La Condition postmoderne* oppose, à l'idéal moderne de l'accroissement de la puissance et de l'efficacité comme optimisation des performances (au sens utilitaire) de ce système dans lequel nous sommes pris, l'« impouvoir » du « savoir narratif » nécessairement battu en brèche et discrédité par le positivisme ambiant, mais dont la forme qui est celle du récit, ne cesse de nous hanter et de nourrir en nous la fibre – « postmoderne » même, encore que nous n'en ayons pas fini de supporter

²⁴¹ Daniel Charles écrit cet article pour l'encyclopédie Universalis. Ce dernier est très bien documenté et appuie, comme nous, une partie de son analyse sur les actes du colloque : PONTBRIAND C., *Performances : text(e)s et documents*, Actes du colloque de Montréal sur performance et postmodernité, éd. de la revue *Parachute*, Montréal, 1981. Notamment sur l'article de Thierry de Duve qui confie détester Hermann Nitsch et sur lequel nous reviendrons dans les pages à venir. Je tiens à préciser que j'ai pris connaissance de cet article bien après avoir consulté les actes de colloque de Montréal. Il s'avère que nous basons notre analyse sur les deux mêmes articles. Cependant, nous ne partageons pas les mêmes avis concernant les propos de Thierry de Duve.

CHARLES, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art/>

les conséquences de la modernité et du désenclavement à l'égard de la pensée calculante.

En quoi l'art de la performance avive-t-il l'« incrédule à l'égard des « métarécits » tels que les définit Lyotard, c'est-à-dire les légitimations ?

Il semble que la forme narrative et, par extension, la pragmatique de la performance, « obéit à un rythme, elle est la synthèse d'un mètre qui bat le temps en périodes régulières et d'un accent qui modifie la longueur ou l'amplitude de certaines d'entre elles »²⁴².

Lyotard décèle l'influence de ce rythme dans l'« exécution rituelle » de certains contes indiens : « transmis dans des conditions initiatiques, sous une forme absolument fixe, dans un langage que rendent obscur les dérèglements lexicaux et syntaxiques qu'on lui inflige », ces contes « sont chantés en d'interminables mélodies »²⁴³ qui défient la compréhension et s'imposent en deçà de tout sens, préalablement à toute velléité de communication et donc antérieurement à tout besoin de justification.

Car c'est par leur seule forme que ces mélodies se diffusent : des comptines enfantines aux musiques répétitives ou « planantes », nul contenu ne légitime aucun savoir positif, seul importe finalement le refrain.

Performer, c'est répéter et rien ne se laisse mieux répéter, a priori, que l'absence de sens ou de contenu : l'essence de la narrativité, c'est sans doute, assez paradoxalement, au niveau zéro du « narratif » dans l'acceptation habituelle qu'il convient de la chercher. La performance est donc bien une pratique de délégitimation, et cela en vertu de la pratique temporelle elle-même qui se trouve mise en jeu dans l'acte de performer : autonome, celui-ci n'a même pas à s'appuyer sur le présent comme sur un déjà-là afin de trouver à se justifier. Il peut se permettre de *vivre* la présence du présent « avant » d'ériger cette présence en un passé salvateur. Autrement dit, le présent n'a pas ici à être privilégié, et ne

²⁴² LYOTARD J-F., *La condition post-moderne*, Paris, Edition de Minuit, 1979, p. 41.

²⁴³ *Ibid.*, p. 41

saurait servir de garantie ou de caution pour quelque tactique légitimatrice que ce soit.

Lyotard l'exprime en toute clarté :

« À mesure que le mètre l'emporte sur l'accent dans les occurrences sonores, parlées ou non, le temps cesse d'être le support de la mise en mémoire et devient un battement immémorial qui, en l'absence de différences remarquables entre les périodes, interdit de les dénombrer et les expédie à l'oubli. Qu'on interroge la forme des dictons, des proverbes, des maximes qui sont comme de petits éclats de récits possibles ou les matrices de récits anciens et qui continuent encore à circuler à certains étages de l'édifice social contemporain, on reconnaîtra dans sa prosodie la marque de cette bizarre temporalisation qui heurte en plein la règle d'or de notre savoir : ne pas oublier »²⁴⁴.

« La référence des récits, dit encore Lyotard, peut paraître appartenir au temps passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte (de récitation). C'est l'acte présent qui déploie à chaque fois la temporalité éphémère qui s'étend entre le « *J'ai entendu dire* » et le « *Vous allez entendre* »²⁴⁵.

La performance renvoie par conséquent à un état de société dans lequel les récits participent d'une « temporalité à la fois évanescence et immémoriale »²⁴⁶.

Par « récit », il faut comprendre l'ensemble des énoncés possibles, selon les divers degrés de narrativité envisageables. Un système philosophique est un récit, tout comme un mythe ou un conte. En fait, tous les procédés de langage sont des récits, et la performance peut bien porter sur les formes de vie associées à ces jeux de langage, en débouchant ainsi sur le silence ou sur des gestuelles totalement muettes.

On retrouve par là le problème de la filiation de la performance par rapport au happening. Certains puristes, arguant principalement du fait que performer semble requérir, ou requiert en général, une activité

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 42. Lyotard fait ici référence à l'ouvrage de Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour: archétype et répétition*.

scénique autonome, disjointe des réactions et participations du public, refusent toute assimilation de la performance au happening : insistant sur la problématique – issue d'Artaud – du théâtre « pur », non verbal, non langagier.

Le praticien et théoricien américain Michaël Kirby voit dans le happening l'antithèse de la performance, dans la mesure où il s'agit d'un spectacle résolument théâtral, mais dont l'organisation est le fait (en général) des seuls plasticiens, lesquels optent (tout naturellement) pour des structurations compartimentées plutôt qu'informatives ou séquentielles, et ne retiennent du champ verbal que certains effets vocaux²⁴⁷.

Mieux vaut se garder cependant de durcir l'opposition entre happening et performance car les deux formes se rejoignent, dès lors que leur référence à la théâtralité s'approfondit. Soit une pièce classique : si les machinistes changent le décor, l'espace-temps que véhicule implicitement avec lui chaque personnage, et qui, par le contrepoint qu'il instaure avec l'espace-temps « réel » du public, confère sa signification à la théâtralité comme telle, cet espace-temps s'estompe et on peut même penser qu'il cesse d'exister.

Le jeu, dans les happenings comme dans les performances, ressemble à celui des machinistes plus qu'à celui des acteurs. En effet, l'interprète n'a que faire de la représentation d'un espace-temps imaginaire, il est censé restituer simplement l'attitude ou les mouvements que l'auteur a prévus. Cela exclut l'improvisation : bienvenue dans la *commedia dell'arte* où les caractères, une fois donnés, ont à s'ajuster les uns aux autres, l'improvisation est parfaitement superflue dans des spectacles qui, parce qu'ils présupposent la *réalité* de l'espace-temps en jeu, du *Zeitspielraum*, réduisent pour ainsi dire les interprètes (quelle que puisse être la complexité de ce qui leur est donné à interpréter) à n'être que des *effets*.

Performances et happenings, nous dit ainsi Daniel Charles, ont en commun de susciter des situations a-logiques plutôt que logiques illogiques, et de viser des objets ou des matériaux « concrets », liés au

²⁴⁷ KIRBY M., *Happenings* (Introduction), New-York, Dutton, 1965, p. 9-42.

quotidien plutôt que voués à l'abstraction d'une symbolisation centrée sur l'imaginaire.

S'il y a un sens, impossible de savoir lequel : nulle association, nulle configuration claire de détails ne dissipera l'indétermination de l'exécution. Nul réseau d'indices n'exorcisera non plus la menace d'équivoque. On travaille donc sans filet. Et de ce que les interprètes « font de l'effet », on n'inférera pas la toute-puissance « causale » de l'auteur. Comme le dit Lyotard, « l'autorité sur les récits » ne saurait être attribuée à quelque « incompréhensible sujet de la narration ».

Ce sont les récits qui « ont d'eux-mêmes cette autorité. Le peuple n'est en un sens que ce qui les actualise, et encore le fait-il non seulement en les racontant, mais aussi bien en les écoutant et en se faisant raconter par eux, c'est-à-dire en les « jouant » dans ses institutions : donc aussi bien en se portant aux postes du narrataire et de la diégèse que du narrateur »²⁴⁸.

Voilà qui minimise l'importance de l'opposition entre performance sur scène et happening participatif ; dès lors que l'autorité de ce qui se dit vaut plus que l'identité du récitant, celui-ci peut bien être ou non l'auteur, ou faire partie ou non du public : ce qui compte est que le texte (ou son absence) se manifeste. Les performances relèvent d'une « pragmatique narrative populaire, qui est d'emblée légitimante » et n'a nul besoin d'une référence à un sujet, à un auteur, à une origine historiquement située et datée. Elles peuvent réactiver des gestuelles millénaires : la provenance de leurs rites est effectivement immémoriale.

D'où l'impression, si saisissante, de vérité ou de véridicité que l'on éprouve lors des actions d'Hermann Nitsch qui se trouvent au carrefour entre happening et performances.

« Le Choc du présent » était le titre de l'une des communications du colloque sur *Performance et postmodernité* organisé en octobre 1980 à Montréal par la revue *Parachute* (auquel Thierry de Duve a aussi participé).

L'auteur, René Payant, qui enseignait l'histoire et la théorie de l'art à

^{248 248} LYOTARD J-F., *La condition post-moderne, op. cit.*, p. 42.

l'université de Montréal, renvoie, à la fin de sa communication, à « l'Origine de l'œuvre d'art » des *Chemins qui ne mènent nulle part* de Heidegger : ce « choc du présent » qui donne son titre à l'exposé, qu'est-il sinon le choc que fait ressentir l'œuvre d'art à qui s'en approche, choc aussi rude que celui que faisait éprouver l'angoisse comme rencontre avec le Néant dans l'ouvrage de Heidegger, *L'Être et le temps* ?

Choc dont parle aussi Hermann Nitsch lorsqu'il répète que face au *Theater* il s'agit de ressentir « le choc d'un nouveau-né au monde ».

Mais si la présence du présent induit, dans le cours d'une performance, un tel choc, il faut se garder d'entendre celui-ci dans l'acception d'un heurt seulement instantané : il convient de le saisir dans sa durée, donc dans son temps réel. Nul mieux que le disciple de Heidegger qu'est le Gadamer de *Vérité et méthode* n'a décrit cette réalité du temps de présence durable de l'œuvre d'art.

La performance, Hans-Georg Gadamer²⁴⁹ en parle lorsqu'il analyse la représentation théâtrale, scénique ou muséale d'une œuvre. De cette représentation, il commence par énoncer qu'elle « a, d'une manière imprescriptible et ineffaçable, le caractère d'une répétition du *même* »²⁵⁰. « Répétition, poursuit Gadamer, ne signifie pas certes ici que quelque chose soit répété au sens propre, c'est-à-dire reconduit à l'original. Chaque répétition est plutôt aussi originale que l'œuvre elle-même »²⁵¹.

La structure du temps ainsi délimitée « peut être reconnue dans l'expérience de la fête »²⁵².

²⁴⁹ Hans-Georg Gadamer (1900-2002) est le principal théoricien de l'herméneutique contemporaine « ontologique » et s'inscrit dans la lignée des herméneutiques de Schleiermacher, Dilthey, mais surtout de Heidegger. L'enjeu principal de l'œuvre de Gadamer, *Vérité et méthode*, est de montrer que l'herméneutique n'est pas seulement une méthode de compréhension des sciences humaines mais que son expérience constitue l'événement ontologique fondamental et manifeste une forme authentique de vérité. En effet, dans *Vérité et méthode* paru en 1960, soit plus de trente ans après *Être et temps*, Gadamer analyse les phénomènes de la « compréhension » et de l'« interprétation » non pas seulement pour proposer une méthodologie des sciences de l'esprit mais pour analyser l'expérience universelle que l'homme fait du monde quand il comprend. Il soutient qu'il existe un autre type de « vérité » que la vérité scientifique. Elle se manifeste par excellence dans le domaine esthétique. C'est pour cette raison que l'ouvrage, qui se divise en trois parties, consacre la première à l'expérience de l'art.

²⁵⁰ GADAMER H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

²⁵² *Ibid.*

En effet, les fêtes²⁵³ se reproduisent mais, à chaque fois, la fête « n'est ni une autre, ni la simple commémoration d'une fête originelle [...] L'expérience temporelle de la fête est plutôt la *célébration*, un présent *sui generis* »²⁵⁴.

On est ici exactement dans les ambitions du *Theater* de Nitsch. En effet, que nous dit-il ?

Le *Theater* « aime et célèbre la vie »²⁵⁵, il célèbre le fait d'être là – *Dasein* –. Les différentes actions qui viennent structurer la fête qu'est le *Theater*, même si elles se répètent et se reproduisent, il se trouve qu'à chaque fois on est dans la célébration d'un nouveau temps présent. Par exemple, chaque année lors des fêtes de la Pentecôte on retrouve les mêmes éléments constitutifs du *Theater* mais ils ne sont jamais agencés à l'identique et les participants ne sont pas les mêmes. D'ailleurs participants et éléments pourraient être exactement les mêmes ça ne changerait rien à la question de la pure présence.

Il s'agit d'être là, présent à soi et aux autres, prêt à voir ce qui va se jouer dans l'altérité et l'expérience commune dans laquelle les actions vont nous plonger.

Que la fête n'existe que célébrée, cela n'implique pas « qu'elle soit pour autant de caractère subjectif et qu'elle n'ait son être que dans la subjectivité de ceux qui la célèbrent au contraire, on célèbre la fête parce qu'elle est là »²⁵⁶. La représentation théâtrale ainsi que la performance participent de la même économie : elle n'existe que si elle s'adresse à des spectateurs.

« Et pourtant son être n'est pas simplement le point de rencontre des sentiments éprouvés par les spectateurs. C'est plutôt l'inverse : l'être du spectateur est déterminé par le fait d'« assister » au spectacle. Assister, c'est plus que se trouver présent en même temps qu'une autre chose. Assister, c'est

²⁵³ La notion de fête chez Gadamer se retrouve détaillée des pages 119 à 152 – *Le jeu comme fil conducteur à l'explication ontologique* –.

²⁵⁴ GADAMER H-G., *Vérité et méthode*, op. cit., p. 140.

²⁵⁵ NITSCH H., Interview de Aaron Levy (Directeur de la galerie Slought Foundation à Philadelphie) du 10/04/2008 : *Hermann Nitsch les portes de l'interdit*, (donné par Nitsch à l'auteur, juin 2011).

« Mon travail est une grande fête de joie : la joie d'être là. Mon travail aime et célèbre la vie ».

²⁵⁶ GADAMER H-G., *Vérité et méthode*, op. cit., p. 142.

prendre part. Celui qui a assisté est parfaitement au courant de ce qui s'est passé réellement, [d'où l'importance des témoignages des personnes présentes lors des actions].

Ce n'est qu'en un sens dérivé qu'assister désigne un comportement subjectif, celui d'être présent aux faits. Être spectateur est donc une manière authentique de prendre part»²⁵⁷, nous explique Daniel Charles.

Ainsi, être spectateur, c'est finalement participer au Rien évanescent de la fête : au fait que, par elle-même et « en dehors » de sa simple présence, la fête n'est rien. Pour cela, il importe que chaque spectateur intériorise, si l'on peut dire le Rien de la fête, qu'il fasse le vide au sein de ses pensées, qu'il atteigne à ce que le zen appelle le non mental.

Cela exige-t-il le recours, ou le retour, à une mystique, et à une mystique orientale ou extrême-orientale ? Cela peut s'effectuer par un approfondissement de ce que, depuis les Grecs (particulièrement les stoïciens), l'Occident lui-même recherche. Lisons là-dessus Gadamer :

« Déjà, dans le *Phèdre*, Platon stigmatise l'incompréhension avec laquelle, au nom d'une conception intellectualiste de la raison, on méconnaît d'ordinaire le caractère extatique de l'être hors de soi, réduit à une simple négation de l'être auprès de soi, donc à une espèce de folie. En vérité, être hors de soi est la condition positive pour que l'on soit auprès de quelque chose, pour qu'on assiste. Assister, en ce sens, c'est s'oublier et ce qui constitue l'essence du spectateur, c'est qu'en s'oubliant il se voue au spectacle. Mais l'oubli de soi est ici tout autre chose qu'un état privatif, car il procède de l'abandon à la chose qui constitue la part d'activité propre au spectateur»²⁵⁸.

C'est précisément ce qu'il se passe dans l'OMT. En effet, une fois la mise en exergue et la régulation des tabous (dans la violence, la cruauté et l'intensité) qui constituent le premier stade expérimental du *Theater*, s'ensuit, causé notamment par l'épuisement physique généré par les différentes actions, une phase de lâcher prise et d'abandon qui laisse place parfois - en tout cas c'est le but ultime de l'OMT - à l'extase²⁵⁹.

²⁵⁷ CHARLES, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art/>

²⁵⁸ GADAMER H-G., *Vérité et méthode*, op. cit., p. 143.

²⁵⁹ Cet aspect fera l'objet d'une partie détaillée dans le chapitre 4.

D'autre part, la performance est une pratique théorique :

« On peut évoquer, dit Gadamer, le concept de la communion sacrée qu'on trouve à la base du concept grec original de *theôria*. *Theôros* désigne, comme on le sait, celui qui participe à une délégation invitée à une fête. Le participant à une telle délégation n'a d'autre qualification ou fonction que d'y assister. Le *théôros* est donc le spectateur au sens propre du mot, celui qui, en assistant, prend part à l'acte solennel et ainsi acquiert une distinction au plan du droit sacré, par exemple l'immunité»²⁶⁰ .

Il s'ensuit que la *theôria* ne saurait être réduite au rang d'une attitude subjective, d'« une manière pour le sujet de se déterminer lui-même » : elle n'existe qu'« en référence à ce qu'elle contemple. La *theôria* est une véritable participation, non un agir, mais un pâtir (*pathos*) : c'est être pris et ravi par la contemplation »²⁶¹.

Et qu'est-ce, alors, que contempler se demande Daniel Charles ?

C'est « se rapporter à la chose de façon telle que celle-ci devienne *contemporaine* » : par ce rapport, « une chose unique qui se présente à nous, aussi éloignée qu'en soit l'origine, acquiert une pleine présence par sa représentation »²⁶².

Et c'est bien ce qui est à l'œuvre chez Nitsch lorsque ses actions, au moyen de rituels contemporains, viennent réactualiser un passé mythique et des significations ancestrales. A ce moment, les participants se trouvent face à quelque chose de bien réel qui reprend tout son sens car il est montré et expérimenté.

Ainsi s'explique que tant de performances se réclament de ce qui est éloigné de nous dans l'espace ou dans le temps.

La profusion par exemple des performances baroques d'Orlan se déguisant en Vierge du Bernin ou « sauvages » de Joseph Beuys prenant place dans une cage avec un coyote ou encore Francis Schwartz faisant brûler des cheveux humains pour ajouter à la « couleur locale »

²⁶⁰ GADAMER H-G., *Vérité et méthode*, op. cit., p. 142

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

d'*Auschwitz* – et bien sûr Nitsch sacrifiant des animaux selon les rituels dionysiaques et crucifiant des participants au *Theater* à la manière de la crucifixion du Christ, n'implique aucune visée touristique et si elle se propose, c'est pour de vrai : de façon à affirmer la présence.

Les pratiques actionnistes sont connues sous de nombreuses autres désignations telles que « event », « aktion » (Nitsch entres autres), « happening » ou encore « performance ». Ces dénominations sont le plus souvent, explique Bertrand Clavez, forgées par les artistes eux-mêmes pour désigner leurs pratiques et les différencier. Nous employons donc ici plutôt le terme générique d'art action, institué par le colloque *Rencontre internationale et colloque interactif sur l'Art action* (1958-1998) tenu au Québec du 20 au 25 octobre 1995, qui permet d'éviter les mauvais usages de termes ou les ambiguïtés de la notion devenue trop polysémique de « performances » et ce, même s'il est d'usage de parler « d'histoire de la performance »²⁶³.

En effet, le substantif « performance » pose problème dans le sens où il est devenu un terme général servant à définir toute sorte d'événements donné en public et où la confusion entre une démarche artistique et ce qui s'apparenterait plutôt à des manifestations de la culture populaire est possible.

L'art action, explique Bertrand Clavez, questionne « les modalités de sensibilisation et de médiation en ce qu'elle perturbe sa représentation par les outils de l'historien et du critique et ne se livre que dans une unité de temps et de lieu qui franchit mal les conditions de la reproductibilité mécanique »²⁶⁴. Il donne par ailleurs une définition simple et claire ce en quoi consiste cette pratique.

Elle consiste, dit-il, habituellement en une série d'actes produits par l'artiste, avec la participation ou non du public, dans un lieu et un temps donné. Ces actes peuvent relever d'une quotidienneté absolument banale

²⁶³ CLAVEZ B., « Refaire les actions artistiques du mouvement Fluxus : re-présentation ou représentation ?, in *Sensibiliser à l'art contemporain ?*, Atala Cultures et sciences humaines, n°16, 2013, p. 167

²⁶⁴ *Ibid.*

(des gestes ménagers par exemple²⁶⁵) ou d'une violence réelle et symbolique effroyable (telles les diverses atteintes au corps de l'artiste mises en œuvre par les pratiquants de l'Art corporel) avec toutes les gradations imaginables entre ces deux extrêmes²⁶⁶. Il poursuit son propos par ce passage que nous exposons dans sa globalité pour sa pertinence :

« Les conditions ainsi énoncées montrent toute la difficulté qu'il y a à sensibiliser le public à une démarche pourtant vieille d'un siècle, puisque ces actions sont, par nature, profondément contextualisées et ne tirent bien souvent leur sens que du moment et du lieu dans lequel elles sont exécutées »²⁶⁷.

Si effectivement comme le dit Clavez, les actions sont profondément contextualisées et ne trouvent bien souvent leurs explications que du moment et du lieu dans lequel elles sont exécutées ce n'est pourtant pas le cas des actions d'Hermann Nitsch. Nous l'avons vu, l'OMT s'inscrit dans le contexte post traumatique de la Seconde Guerre mondiale mais pas seulement. Le *Theater* en étant anachronique au sens de Didi-Hubermann et en s'ancrant significativement dans les mythes fondateurs et les spiritualités anciennes tire son sens dans un au-delà du *hic et nunc*.

« De même, poursuit-il, l'intensité ou l'ennui qu'elles génèrent ne peuvent bien souvent être complètement rendus par les moyens habituels d'enregistrement ou de restitution : les témoignages sont contradictoires, les photographies trompeuses (et trop souvent fétichisées, toute l'action se réduisant dans l'esprit du public au moment saisi par le photographe) et les films ou vidéographies, s'ils rendent compte de la singularité de l'artiste et de son geste, peinent, par leur forme essentiellement spectaculaire, à retranscrire la réception effective des œuvres par le public. Or l'influence de certaines de ces pièces est inversement proportionnelle à leur diffusion effective à leur époque si bien que cette influence est bien davantage produite par une reconstruction fantasmatique à partir de descriptions, qu'opérée par l'œuvre elle-même »²⁶⁸.

²⁶⁵ Voir la vidéo de l'action *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler.

²⁶⁶ CLAVEZ B., « Refaire les actions artistiques du mouvement Fluxus : re-présentation ou représentation ?, *op. cit.*, p. 168.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

En effet, si à l'instar d'Elizabeth de Fontenay on se contente de fonder son analyse sur les vidéos en libre accès sur Internet ou sur les « témoignages » des nombreux détracteurs restés en marge des actions, le risque de formuler une étude qui est, au mieux fantasmée, au pire complètement fautive est réelle.

« Ce problème, explique-t-il enfin, corollaire classique de la dématérialisation de, est ici renforcé par le désir revendiqué des artistes actionnistes d'agir dans les marges des espaces alternatifs et de contester, par cette dématérialisation, les enjeux institutionnels, sociaux, patrimoniaux et capitalistiques posés par l'œuvre d'art depuis la Renaissance. Les difficultés imposées par ces choix se sont fait immédiatement connaître des actionnistes : l'originalité, la légitimité, la reconnaissance, la primauté, l'information sont autant de conditions indispensables à l'existence de l'œuvre dans le cadre moderniste ; or le choix d'un art d'action les rend plus difficiles à établir et a bien souvent contraint ses artistes à être les chroniqueurs de leurs actions, voire les historiens de leurs mouvements, et les archivistes de leur documentation. Pourtant, en dépit de ces efforts précoces de conservation et d'établissement d'une mémoire des œuvres, nombreux furent ceux qui soulignèrent la dimension mythographique presque immédiate de l'art action et la difficulté à endiguer cette mythologie actionniste. Ainsi Michael Kirby ouvrait-il l'introduction de son ouvrage *Happenings* publié en 1965 par ces mots :

« Il y a une mythologie dominante concernant le Happening [...], ces mythes sont largement partagés et crus. Mais ils sont entièrement faux [...]. Il n'est pas difficile de savoir pourquoi ces concepts erronés se sont développés.

Les mythes surgissent naturellement là où les faits sont rares ».

En outre, la nature extraordinaire de certains gestes, les rend difficilement croyables tout en légitimant les extrapolations les plus exagérées de rumeurs fantasques : ainsi, Rudolf Schwarzkogler, mort par défenestration, est-il encore bien souvent réputé mort des suites d'une émasculatation publique lors d'une action, ou encore Valie Export, actionniste féministe autrichienne bien connue, aurait menacé les spectateurs d'un cinéma porno armée d'une mitraillette et vêtue d'un pantalon à l'entre-jambe largement découvert, alors que cette action avait été menée dans le cadre d'un festival de films d'art et essai. En revanche, Chris Burden s'est réellement fait tirer une balle de 22 long rifle dans le bras, Stelarc s'est réellement suspendu à des

câbles par le biais d'hameçons passés au travers de sa peau et Serge III Oldenbourg a bien joué à la roulette russe sur la scène de l'American Center en 1966 en tant qu'œuvre d'art. Ces quelques exemples montrent aisément combien il est difficile de départir le mythe de la réalité, combien la nature profondément événementielle de l'art action favorise toutes les déformations »²⁶⁹.

Ainsi, l'auteur soulève très justement les deux problèmes principaux liés à l'étude de l'art action :

- La contradiction des témoignages ainsi que les photos et les vidéos trompeuses qui viennent les documenter dans le sens où elles ne peuvent ni l'une ni l'autre rendre compte efficacement et objectivement de ce qu'il a été. En outre, c'est la raison pour laquelle il est nécessaire pour l'historien qui se confronte à l'étude de l'art action au mieux d'assister et de participer, s'il en a la possibilité, aux actions car c'est l'une des conditions à la bonne compréhension puis ensuite à la restitution et enfin à l'analyse de l'expérience esthétique puisqu'il s'agit d'abord et essentiellement d'une expérience.

Sinon, l'historien se doit d'être prudent et de se soumettre à une étude rigoureuse des documents mis à sa disposition avant de produire une analyse. En effet, c'est justement sa capacité à déjouer les faux semblants à partir des documents qui le constitue comme compétence.

- La dimension mythographique, liée à la rareté et au caractère exceptionnel des événements, qui vient légitimer les extrapolations les plus exagérées de rumeurs fantasques.

Dans cette perspective la répétition peut être comprise comme la volonté d'assurer une forme de pérennité à l'OMT. En effet, la répétition est une actualisation au sens strict du terme. Elle provient de la pérennité conquise et inscrite dans l'OMT sans pour autant la constituer.

²⁶⁹ *Ibid*, p. 169-170. Pour la citation de M. Kirby voir : KIRBY M., *Happenings : an illustrated anthology*, New-York, Dutton, 1965. Il s'agit de la première phrase de l'introduction de l'ouvrage de Kirby.

En effet, dans son processus de création et en amont de toute action, il organise sur planches chaque étape de leur déroulement. Ces dernières, d'une grande précision, archivées par Nitsch et publiées en partie dans son Manifeste (*O.M Theater Lesebuch* fig.) n'ont jamais été étudiées. De même, ses partitions musicales, car tout le *Theater* se déroule sur fond sonore composé par l'artiste, sont construites sur une base récurrente : toujours sur papier millimétré, trois minutes de musique par page, les différents instruments répertoriés par des barres verticales et structurées autour du chiffre sept. Précisément, tout ce dispositif consigné a pour but de rejouer l'OMT une fois l'artiste décédé et d'assurer par là même sa pérennité par essence éphémère puisque performative ou encore de donner des instructions aux interprètes.

Cependant, le besoin réel de transmission et d'héritage n'est pas l'unique raison à la répétition et dans le contexte qui nous occupe, elle est fortement liée au trauma. « Le jour où l'art contemporain se reconnaîtra comme victime de guerre, nous pourrons recommencer à parler »²⁷⁰ nous dit l'essayiste français Paul Virilio. Ce dernier, travaille particulièrement sur les notions d'accident et de progrès. Ce dernier aurait selon lui remplacé au XX^{ème} siècle la notion de Dieu et il se demande comment peut-on analyser le progrès de la société occidentale sans son accident ? « Son accident » étant entendu comme étant la Seconde Guerre mondiale et singulièrement la bombe atomique.

Nitsch reproduit et entremêle dans un théâtre sans scène les violents mythes fondateurs de la mythologie occidentale, le fait religieux et les événements historiques destructeurs avec leurs expressions itératives successives au sein d'une multitude de formes symboliques dont le sacrifice réel d'animaux. Ce faisant, les actions identifient des histoires de répressions culturelles dont : l'aveuglement d'Œdipe, la mort d'Orphée et celle d'Adonis, l'autocastration d'Attis, la mise à mort de Dionysos, la crucifixion de Jésus, l'Holocauste et toutes sont affectées par des programmes complexes de la représentation symbolique. L'OMT présente

²⁷⁰ LOTRINGER S., VIRILIO P., *The Accident of Art*, Cambridge, The MITpress, 2005, p. 17.

ces différentes histoires de répressions culturelles en exposant la violence littéralement extrême dans ses fondements et sur ses effets indélébiles sur la subjectivité individuelle et son empreinte sur l'imaginaire collectif. Cette approche situe ainsi l'individu dans une confrontation immédiate avec la mémoire, la violence et l'empathie. Nitsch met en place des actions qui permettent par l'expérience subjective la compréhension critique qui existe entre l'histoire et la violence traumatique.

Ecrivant à la veille de l'Holocauste, Walter Benjamin imaginait une révolution de la pensée par la critique de l'histoire. Cela suppose en amont que l'histoire, ou certaines de ces constructions, soit un instrument d'oppression ou inversement un moyen de libération. On peut utiliser cette conception pour explorer l'intersection qui existe entre micro et macro histoire, le traumatisme et l'art contemporain dans le *Theater*. Répondant en 1940 au fait que « l'actuel stupéfaction des choses que nous vivons soient encore possible au XX^{ème} siècle », Benjamin soutenait qu'une telle posture était un malentendu prenant racine dans le concept historiciste d'une progression historique linéaire et sans limites – un continuum de l'histoire²⁷¹ –. La marche en avant triomphale et progressiste de la civilisation fournit un modèle additif de l'histoire (par couches successives), servant à distancier le présent du passé et ce faisant, à masquer, générer une amnésie quant à la violence généralisée et au potentiel oppressif du processus civilisateur. Cependant, ceux qui rejettent cette illusion, les historiens matérialistes, se chargent d'exposer la vérité barbare d'un passé étouffé. Dans son appel à renverser le « continuum historique », Benjamin rassemble les métaphores de la violence (l'explosion, le choc, le saut du tigre) qui forgent une relation directe avec l'histoire et au moyen desquels l'instigation de la contiguïté historique permet de faire l'expérience du passé par le présent et de révéler l'un à travers l'autre. C'est de cela dont Nitsch parle quand il évoque la nécessité de ressentir le choc d'être comme un nouveau-né au monde²⁷² : on peut

²⁷¹ BENJAMIN W., *Ceuvres III*, Thèse XVIII « Sur le concept d'histoire », Paris, Ed. Folio Gallimard, 2000, p. 442.

²⁷² ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 46.

imaginer cette révélation de l'histoire comme une gifle en plein visage qui viendrait réveiller les esprits endormis par la société et par le capitalisme en rétablissant la connexion aux réalités violentes du monde et aux événements qui les produisent. Ce processus à l'œuvre dans le *Theater* renverse précisément le champ : la force inéluctable du « continuum historique » et le somnambulisme collectif qu'il induit sont contestés non pas en tout point et de front, mais plutôt au niveau de l'individu.

Cette approche est accomplie grâce à une refonte de la perception historique, grâce à l'approche anachronique qui vient mettre en déroute l'idée d'un progrès perpétuel au profit d'une recherche des structures anthropologiques invariantes.

Les mots de Paul Virilio et l'exhortation de Benjamin résonnent d'autant plus fortement aujourd'hui suite notamment aux attentats qui frappent l'Europe depuis début 2015. Si, comme il l'indique, l'art contemporain ou du moins une partie, est une victime de guerre, alors la reconnaissance de son appartenance aux réalités historiques traumatiques est une condition préalable à un débat productif et renouvelé dans le champ de la représentation. Le fait que notre existence contemporaine est marquée par la culture du traumatisme est irréfutable. Au cours de ce siècle uniquement, il suffit de rappeler :

Le 11 septembre, les guerres en Irak, en Afghanistan, en Afrique Centrale et en Syrie, le génocide au Darfour, les attaques terroristes en Angleterre, en Espagne, en France, en Belgique, en Inde, en Ouganda, en Turquie, en Tunisie et au Mali, les prises d'otages et leurs exécutions filmées mais aussi l'escalade du conflit israélo-palestinien, etc. Le terme de culture(s) du traumatisme²⁷³ est mis au jour en 1993 par l'historienne de l'art américaine Kristine Stiles dans son article « Shaved headscand marked bodies : Representations from cultures of trauma ». Stiles définit les cultures de trauma comme :

²⁷³ Il n'y a pas en France dans le paysage de la pensée récente en histoire de l'art d'études qui mène une réflexion sur les liens entre représentation et trauma, notion qui jalonne pourtant le siècle. Ce sont les américains qui mettent ces thèmes en évidence au sein des *visual* et *cultural studies*.

« Une multitude de représentations et de productions culturelles émanant des événements sociaux et politiques qui sont situés dans et imprégnés de trauma, blessure en grec ancien. Ces images et leurs comportements associés constituent l'évidence visuelle totale des « cultures de trauma » ; notion que j'aimerais introduire afin de signifier la circonstance traumatique, manifeste en culture et perceptible à l'intersection de l'expérience sociale, politique et esthétique. [...]

La connexion des cultures du traumatisme n'est pas, je pense, la chute du mur de Berlin en 1989 mais l'esprit de l'Holocauste et de l'âge nucléaire. [...]

Mes recherches passées se sont attachées à l'impact de la destruction dans les productions artistiques qui ont émergées dans des contextes de violence. J'ai particulièrement travaillé sur les artistes qui ont utilisés leurs propres corps comme matériel premier. La performance s'est développée comme un médium visuel indépendant au Japon, en Europe et aux Etats-Unis dans les années 1950 et je pense que ce développement doit être mis directement en corrélation avec le fait qu'il émane de population ayant expérimenté la menace physique et vivant dans des espaces géographiques traumatisés par la destruction ».²⁷⁴

Ainsi, selon l'auteur, le développement de la performance dans les années 1950 n'est pas étranger au traumatisme de la guerre et prend suite aussi à cette nécessité de repartir à zéro.

Elle ajoute à cet énoncé une note de bas de page dans laquelle elle précise sa pensée en disant que « même si durant la Seconde Guerre mondiale le continent américain n'a pas vécu quelque chose de similaire à l'Europe et au Japon en terme de destruction, il est clair que la militarisation de la vie économique et domestique a eu des effets traumatisants »²⁷⁵. Sur ce point, nous ne partageons pas cet avis dans le sens où il apparaît délicat de mettre sur le même plan les victimes et les témoins de l'Holocauste et des bombes atomiques et ceux de la militarisation.

Par contraste, le sociologue Ron Eyerman examine la théorie du « trauma

²⁷⁴ STILES K., « Shaved heads and marked bodies : Representations from cultures of trauma », in *Stratégie II, Peuples Méditerranéens*, Paris, July-December, 1993, p. 95-117.

Elle est spécialiste des questions liées à l'art action, au féminisme, aux thèmes de la violence, de la destruction et du trauma dans l'art.

²⁷⁵ *Ibid.*, note 10 de l'article.

culturel », comme étant un processus rétrospectif qui prend la forme d'un « souvenir collectif », plutôt que comme une instance ou expérience qui touche de façon directe les individus :

« A l'opposé d'un traumatisme psychologique ou physique qui implique une blessure et le sentiment de subir une grande angoisse émotionnelle de la part d'un individu ; un traumatisme culturel implique la perte dramatique de l'identité et du sens, une déchirure dans la structure sociale, qui influe sur un groupe de personnes. Dans ce sens, le traumatisme n'a pas besoin d'être ressenti par tous les membres d'une communauté, ni d'être ressenti directement par quelqu'un ou par tout le monde. Bien qu'il soit nécessaire d'établir un événement précis comme étant la «cause» significative pour que son sens traumatique soit établi et accepté ; un processus qui requiert du temps, en plus d'une médiation et d'une représentation »²⁷⁶.

La notion de culture(s) du trauma découle ainsi d'une constellation de préoccupations qui confère au traumatisme lui-même une force de transformation culturelle et qui soulève inévitablement le sujet de la représentation.

En effet, cette dernière se trouve au fondement de la création de la mémoire, de l'histoire et de l'identité : elle est l'intermédiaire entre les processus par lesquels les traumatismes collectifs sont appréhendés, expliqués, excusés, révisés et transformés.

De là, comment l'art visuel est-il à même d'aborder le traumatisme et quelles sont ses contributions spécifiques à la représentation des cultures du traumatisme ?

Pour cela, il faut regarder et écouter les témoignages fournis par l'art contemporain en tant qu'art marqué de traumatismes au travers d'œuvres qui engagent spécifiquement la violence et ses conséquences.

Pour rappel, l'évaluation du travail de Nitsch se base sur une approche qui positionne son art comme une réponse au climat social et artistique

²⁷⁶ EYERMAN R., *Cultural trauma: Slavery and the formation of African American identity*, Cambridge, University Press, 2001, p. 1.

Voir aussi : EYERMAN R., et al., *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, 2004 et ANN KAPLAN E., *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

répressif et censorial de l'Autriche ultra conservatrice d'après-guerre. En effet, la majorité de la littérature sur l'artiste porte principalement sur la participation de Nitsch à l'Actionnisme viennois au cours des années 1960 accentuant ainsi la tendance à détourner l'attention sur l'effort artistique des cinquante dernières années ainsi que sur sa pertinence contemporaine. Les conséquences de cette prédisposition analytique vont au-delà de la marginalisation tacite des plus récentes réalisations de Nitsch dont fait partie l'action majeure et fondamentale du *Theater, Les Sechs Tage Spiel* de 1998. Cantonner ou isoler la pratique de Nitsch aux années 1960 c'est aussi castrer sa critique de l'histoire qui si elle prend pour assise la Seconde Guerre mondiale tente surtout de faire face au présent, quel qu'il soit, dans son rapport à la violence du passé, d'où la répétition.

Le travail de Nitsch est en partie un questionnement sur la persistance, malgré l'horreur de la Shoah, de la violence historique et sur son impact contemporain.

Ainsi, pour lui, l'urgence est de créer, en le spectateur, par la violence ou l'horreur, une crise qui lui permette de sentir, de comprendre, de s'indigner, bref d'être vivant et de dissoudre le brouillard qui s'est interposé entre lui et le monde.

Pour se faire, Nitsch répète inlassablement la même chose car la répétition constitue l'une des possibilités de gérer le trauma tout en étant l'expression de la survivance du symptôme.

Dans une interview avec Nitsch ce dernier au sujet de la répétition nous déclarait d'ailleurs qu'il « est nécessaire de répéter pour la compréhension, il faut beaucoup expliquer aux gens »²⁷⁷.

En psychanalyse, la compréhension du phénomène de la répétition renvoie directement à celui du traumatisme et sa théorisation met en jeu les notions d'échecs et de culpabilité. D'un point de vue épistémologique, la répétition est l'un des concepts majeurs de la dernière partie de l'œuvre de Freud en introduisant la pulsion de mort, précisément à l'œuvre dans l'OMT. Elle est aussi l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse lacanienne mais c'est en 1914 dans l'article *Remémoration*,

²⁷⁷ Interview réalisée par l'auteur en juin 2012. Voir annexe. 4.

répétition, perlaboration, déjà évoqué qu'il commence à conceptualiser la notion de répétition pour des raisons techniques. En effet, les hystériques n'étant plus les seuls à consulter, les patients d'un nouveau genre échappent à la cure « traditionnelle » centrée sur la reconquête des notions refoulées. Freud comprend qu'il y a une limite à la remémoration et que ce qui ne peut pas se remémorer fait retour autrement : par la répétition, par ce qui se répète dans la vie du sujet à son propre insu.

La répétition donne accès à la compréhension des conduites d'échec²⁷⁸ et à partir de l'analyse d'une pièce d'Henrik Ibsen, *Rosmersholm*, il avance que l'échec a souvent pour le sujet fonction de « prix à payer », de tribut exigé par une culpabilité latente. C'était là dévoiler une fonction particulière de la répétition : payer pour une culpabilité subjective ou collective, lorsqu'on étend l'analyse à l'échelle d'une société, et en diminuer par là même la charge, mais sans pour autant la régler.

Après la Première Guerre mondiale, Freud met en lumière la fonction générale de la répétition et l'idée d'une pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir* en 1920 (celui-ci ne constituant plus une fin en soi). Il y décrit des exemples de répétitions – dans la littérature, les actes des sujets, les rêves mais surtout dans les névroses de guerre ou les névroses traumatiques. La question qui se dégage est la suivante :

Pourquoi les individus mettent-ils en scène de façon répétitive une situation qui à l'évidence leur déplaît ?

Et c'est cette même interrogation qu'imposait le retour incessant des images du trauma. La question était d'autant plus délicate que ces manifestations venaient contredire radicalement le principe essentiel de la vie psychique que Freud avait établi depuis longtemps à savoir que le fonctionnement du sujet visait, peu important les moyens employés, à l'obtention de la satisfaction et obéissait donc au principe de plaisir. Or, ici ce n'est plus le cas. Aussi, Freud fait-il l'hypothèse suivante :

Lorsque chez un sujet un événement survient auquel il ne peut faire face,

²⁷⁸ Freud étudia ce processus dans l'article « Ceux qui échouent devant le succès » in *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse* [1916], *Œuvres complètes*, vol. XV : 1916-1920, Paris, PUF, 2002.

c'est-à-dire qu'il ne peut ni l'intégrer dans le cours de ses représentations ni l'abstraire de sa conscience en le refoulant, alors cet événement a proprement valeur de traumatisme. Et ce trauma, pour laisser le sujet « en paix » exige d'être réduit – symbolisé. La fonction de la répétition est donc de réduire le trauma. Mais il s'avère souvent que cette fonction est inopérante et vaine. Elle n'arrive pas à remplir sa mission et sa tâche est sans cesse reconduite. Aussi a-t-elle ce caractère d'automatisme et finit-elle par se perpétuer à l'infini. La répétition est donc la conséquence du trauma.

C'est précisément ce qui est à l'œuvre chez Nitsch. Toute la structure du *Theater* repose sur la répétition d'actes et de motifs, autrement dit sur des rituels, constituant l'appareil iconographique de l'OMT et porteuses de puissantes portées significatives et symboliques²⁷⁹ :

- Le sacrifice, les animaux morts et leurs entrailles : bœufs, agneaux, porcs et poissons.
- L'usage du sang et du vin
- Les gazes et les pansements
- La croix et la crucifixion
- Le banquet
- Le corps nu et le vêtement blanc
- La marche
- Le bruit et le silence
- Le souterrain

Nous insistons sur la notion d'action car tous ces motifs sont mis en acte ensemble. Ceci produit donc des actions délibérément et extrêmement olfactives dans lesquelles tous les sens sont sollicités et mis à l'épreuve et c'est cette multi sensorialité qui vient créer une expérience physique et esthétique tout à fait singulière.

²⁷⁹ Nous étudierons ces motifs, exceptés les gazes et les pansements déjà traités, un à un dans le prochain chapitre.

Même dans le cas des peintures qui sont la résultante d'actions, le spectateur est face à une gestuelle clairement visible qui interpelle par l'intensité de la réalisation.

Dans le cadre de l'art, l'approche psychanalytique est néanmoins à nuancer. En effet, la psychanalyse évoque le fait que la répétition a lieu « à l'insu » de celui ou ceux qui la mettent en place. Or, dans le cadre de la création et du processus artistique on est face à un acte délibéré. Un acte bien sûr marqué par le traumatisme mais si Nitsch répète c'est avant tout à destination du spectateur. Sylvia Lippi soulève que la répétition n'est pas une tautologie et que la répétition du trauma dans un processus artistique devient une méthode pour pouvoir l'intégrer et le piloter²⁸⁰. C'est-à-dire que dans la création artistique le trauma n'a pas ou en tout cas n'a plus une valeur négative comme dans la névrose où il est un facteur de refoulement. Il devient un outil de travail et un matériau à partir duquel il y a création. La création comme Freud la désigne c'est-à-dire comme sublimation, comme intensité ultime dans quelque chose.

Enfin, dans la philosophie nietzschéenne, qui a influencé Nitsch et l'a conduit à mener une réflexion sur l'existentialisme : « Nietzsche m'a aidé à devenir un artiste qui dit oui à la vie »²⁸¹, on reprend la réflexion sur l'Éternel retour selon la notion de Mircea Eliade.²⁸² Tournée vers l'avenir, la répétition ne peut être que créatrice. Dans la vision de Nietzsche sur l'Éternel retour, la répétition accomplit une création par la destruction et par la dissolution de l'être dans cette création.

C'est précisément ce qui est à l'œuvre chez Nitsch. En effet, en mettant l'accent sur le délestage individuel et collectif des instincts refoulés des forces inconscientes, l'OMT poursuit le concept psychanalytique de l'abréaction à travers l'engagement immédiat du spectateur avec des matériaux réels : la chair et les corps meurtris ou morts. Matériaux qu'il

²⁸⁰ In BLOESS G., *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme une esthétique du conflit*, Paris, l'Harmattan, Collection Art8, p. 148.

²⁸¹ Conférence donnée par Hermann Nitsch au Centre Pompidou le 28 juin 2013 dans le cadre des rencontres *In Vivo*.

²⁸² Mircea Eliade est historien des religions et c'est un auteur de référence sur les questions du fait religieux.

commence par détruire pour ensuite mieux les mettre en question dans ce qu'ils présupposent en premier lieu : la violence et le traumatisme qu'elle engendre.

L'un des défis que posent les représentations traumatiques est la difficulté à différencier les images qui se répètent sans discernement et donc qui viennent réifier la violence de celles qui engagent la violence comme un moyen d'atteindre à une amélioration. Dans *Representing The Holocaust : History, Theory, Trauma* Dominick LeCapra introduit un cadre théorique pour clarifier ces distinctions par les termes « *acting-out* » et « *working-through* »²⁸³.

L'exégèse de LeCapra sur les réponses à l'Holocauste traite de la nature et de l'effet de la répétition dans la représentation historique du trauma. *Acting out* englobe un mode de réponse caractérisé par des répétitions dans lesquelles « le passé est compulsivement répété comme s'il était pleinement présent, les résistances ne sont pas confrontées et la mémoire ainsi que le jugement sont sapés ». Dans ce contexte, l'*acting-out* est assimilé à la négation et à la répression. La répétition caractérisée sous la rubrique du *working-through* sert à renforcer sans réserve l'événement traumatique en évitant « l'enquête sur la relation entre le particulier et le général. Il génère également une situation quasi théologique dans laquelle les problèmes perdent toute spécificité en étant partout et nulle part. Une situation qui se prête à des situations apologétiques ». La formulation de LeCapra se montre particulièrement utile pour considérer non seulement le contenu violent des actions de Nitsch mais aussi la violence qui caractérise la plupart de ses critiques. En effet, ces dernières sur l'OMT se concentrent sur la représentation et donc la répétition, de la violence elle-même. En ce sens, il n'est pas surprenant que Nitsch et son projet soient taxés d'auto-complaisance, de sensationnalisme et de barbarie pure et simple. Ces critiques sont en contraste frappant avec les objectifs déclarés et avérés de Nitsch qui impliquent une réparation thérapeutique et humaniste de l'héritage de la violence qui hante la civilisation occidentale.

²⁸³ LECAPRA D., *Representing The Holocaust : History, Theory, Trauma*, New-York, Ithaca, 1994.

Lorsque l'on regarde à travers le cadre conceptuel de LeCapra, le *Theater* peut être compris à la fois comme une incarnation de l'*acting-out* qui attire manifestement l'attention sur la répétition oppressive et historique de la violence et un *working-through* conscient d'un traumatisme collectif - hérité aussi bien que contemporain - destiné à aboutir à la libération du cycle de la répétition traumatique et à le propulser hors du continuum historique.

Ainsi, l'OMT de Nitsch s'engage dans une exploration large et pénétrante de l'impact de la violence et des traumatismes à la fois sur la subjectivité individuelle et sur l'histoire collective tout en proposant une tentative de régulation de la violence.

Aussi, dans la perspective psychanalytique et celles des ambitions de Nitsch, la répétition dans le *Theater* soulève certaines questions.

Est-ce que le fascisme et les violences qu'il engendre ont disparu d'Autriche et d'ailleurs à la suite de la Seconde Guerre mondiale ?

Est-ce que les sociétés occidentales telles qu'elles se sont reconstruites dans l'immédiat après-guerre, c'est-à-dire dans le capitalisme et la consommation qu'il génère, ont permis aux individus de se reconstruire au plus loin des idéologies fascistes et fascisantes ?

L'histoire politique contemporaine du pays tend à répondre par la négative. En effet, le parti d'extrême droite autrichien a l'ironie de se nommer, le Parti pour la liberté de l'Autriche et on se demande d'emblée de quelle liberté il est exactement question.

Le FPÖ, fondé dix ans seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale est un parti populiste et nationaliste qui fonde son idéologie sur des thèses en partie révisionnistes et actuellement islamophobes (interdiction de l'immigration en provenance des pays dits musulmans). En 1989, le chef du parti, Jorg Haider se fait élire gouverneur de Carinthie mais doit renoncer à ce poste deux ans plus tard, à la suite d'un scandale provoqué par son éloge de la politique de l'emploi du Troisième Reich :

« Le Troisième Reich, a mené une politique de l'emploi convenable, ce que n'arrive même pas à produire votre gouvernement à Vienne »²⁸⁴.

Il est de nouveau élu gouverneur de Carinthie en 1999, avec le soutien des conservateurs de l'ÖVP, puis réélu en 2004, avec le soutien des sociaux-démocrates du SPÖ. Haider s'est fait connaître de toute l'Europe pour sa politique de défense nationale, contre les écoles slovènes et les panneaux routiers bilingues (la Carinthie dont il a été gouverneur abrite une importante minorité slovène). Il est également l'auteur de propos cherchant à minimiser les responsabilités de l'Autriche dans la traque des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale et des campagnes islamophobes et anti-immigrés²⁸⁵.

Il a attaqué le prix Nobel de littérature, Elfriede Jelinek, qualifiant son œuvre de « dégénérée »²⁸⁶, qualificatif familial autant de sens que de conséquences.

Son décès accidentel provoque une émotion considérable en Autriche alors que Jörg Haider venait de se positionner comme un partenaire possible de la future coalition gouvernementale. Le président de la République, Heinz Fischer, parle de « tragédie humaine » et « d'un homme politique de grand talent », qui a su « susciter l'enthousiasme mais aussi de fermes critiques » alors que le chef des sociaux-démocrates et premier ministre potentiel, Werner Faymann, déplore la disparition d'un « homme politique d'exception » dont la disparition le touchait « profondément ». À droite, le vice-chancelier conservateur sortant, Wilhelm Molterer, se dit « profondément choqué » par la mort de Haider, soulignant son « profond respect » pour son courage politique tandis que Heinz-Christian Strache, à qui Jörg Haider avait été contraint en 2005 de céder la présidence du FPÖ, déplore la « perte d'un homme politique de premier plan »²⁸⁷.

²⁸⁴ Traduction libre de : « *Im Dritten Reich haben sie ordentliche Beschäftigungspolitik gemacht, was nicht einmal Ihre Regierung in Wien zusammenbringt* » cité par la *GdG Jugend*, mouvement de jeunesse de la *Gewerkschaft der Gemeindebediensteten* qui est le quatrième groupe le plus important de la confédération des syndicats autrichien.

²⁸⁵ « L'Autriche sous le choc de la mort de Jörg Haider », in *L'Express*, 11 octobre 2008.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ « L'Autriche salue un homme d'exception », in *Le Figaro*, 11 octobre 2008.

Les funérailles de Jörg Haider ont par ailleurs été retransmises en direct à la télévision publique autrichienne.

Aux élections présidentielles de 2010 la candidate du FPÖ, Barbara Rosenkraz arrive deuxième au premier tour et, en 2016, Norbert Hofer arrive premier avec 35,1% des votes.

Au soir du second tour, le 22 mai, alors que les votes par correspondance n'ont pas encore été pris en compte, il arrive en tête du scrutin avec 51,9 % des suffrages. Mais le lendemain, il annonce sa défaite et recueille 49,7 % des suffrages exprimés, étant devancé de seulement trente et un mille voix sur 4 640 000 bulletins enregistrés.

Le mois suivant, le président du FPÖ, Heinz-Christian Strache, intente une action devant la Cour constitutionnelle en mettant en avant de possibles nombreuses irrégularités dans le dépouillement des votes par correspondance et dans des zones rurales.

Le 1^{er} juillet, la Cour constitutionnelle prononce l'invalidation du second tour de scrutin, ce qui conduit à l'organisation d'un nouveau vote. Le second tour est alors prévu pour le 2 octobre 2016. À ce titre, à compter du 8 juillet 2016, date de la fin du mandat de Heinz Fischer, il fait partie, avec les deux autres présidents du Conseil national, Doris Bures et Karlheinz Kopf, du collègue qui assure les fonctions du président fédéral de l'Autriche²⁸⁸.

Aussi, lorsque Nitsch dit qu'il répète parce que les gens mettent du temps à comprendre c'est précisément à cela qu'il fait allusion : l'idéologie fasciste, malgré la Seconde Guerre mondiale et la Shoah qui constituent un point paroxystique de la violence, n'a ni disparu de la pensée ni n'a perdu en force idéologique. Si elle est restée latente jusqu'à la fin des années 1990, elle revient en force dans toute l'Europe depuis les années 2000 et les derniers événements politiques autrichiens mais aussi français sont en ce sens exemplaires.

²⁸⁸ Il a depuis perdu les élections.

Donc, pour reprendre la critique de Jean-Jacques Lebel, interpréter la répétition chez Nitsch comme une incapacité ou un refus d'innovation apparaît tout à fait réducteur.

En effet, en terme de processus artistique la répétition est d'abord inhérente et constitutive de l'art action qui a vocation à se répéter.

Il s'agit ensuite pour Nitsch d'une part d'obsession et de devoir historique. Enfin, elle est un moyen pour l'artiste de tenir un propos plus élargi sur l'origine. Il y a en effet chez Nitsch une volonté de remonter aux origines de l'histoire de l'humanité afin de mieux affirmer les temps présents et d'inscrire son œuvre et l'individu dans une dimension universelle.

2. Le Theater et la spiritualité : Le choix de l'existentialisme, le Dasein – L'Être là –

Thierry de Duve dans son article sur la performance, suite au colloque à Montréal sur le même thème, écrivait en 1981 :

« Si je réveille ici des conceptions quelques peu désuètes de l'art moderne et de l'expérience esthétique – conceptions qui culminèrent dans l'existentialisme – c'est parce qu'une part non négligeable du phénomène-performance signale leur *come back*. Ça va du premier Vito Acconci (que je respecte beaucoup) à Hermann Nitsch (que je méprise totalement) : bien des performances qui impliquent la co-présence de l'artiste et des spectateurs, ont comme une aura de théologie négative qui flotte autour d'elles. [...] Peut-être avons-nous là un critère provisoire pour distinguer trois sortes de performances. Une première sorte, qui signale un retour à l'existentialisme, une remise à l'honneur plus ou moins opportune des idées d'Artaud²⁸⁹ et qui serait régressive [...] Cette sorte de performance prétend réagir contre le « formalisme » et le « positivisme » du *Minimal*. En réalité, la plupart évitent seulement d'avoir à l'interpréter, et se révèlent incapable d'en tenir compte autrement que comme repoussoir. Une seconde sorte de performances ne fait que reproduire le « formalisme » *minimal* et s'y est installée comme dans un style. [...] Enfin, une troisième sorte, numériquement la plus faible, indique une véritable assimilation du minimalisme et pointe vers de nouvelles énigmes. Seules celles-là risquent de survivre au phénomène-performance et résistent à leur étiquetage dans un « genre » artistique aussi futile que probablement éphémère »²⁹⁰.

Une première sorte de performance et une démarche artistique qui serait donc le retour d'un passé théorico-artistique obsolète selon l'auteur. A la lecture de l'article, on est dans un premier temps interpellé par le caractère vindicatif des propos tenus pour qualifier Nitsch qu'il « méprise totalement » par opposition à Acconci qu'il « respecte beaucoup ». Mépriser quelqu'un est lourd de sens car cela revient à dire qu'une

²⁸⁹ Je reviendrai sur l'importance d'Antonin Artaud plus loin dans ce chapitre.

²⁹⁰ DUVE (de) T., « La Performance hic et nunc », in PONTBRIAND Chantal (dir.), *Performance, text(e)s et documents*, actes de colloque, Montréal, Les éditions PARACHUTE, 1981, p. 18-31.

personne est indigne d'estime et de considération. L'opposition terminologique entre le respect qualifiant Acconci et le mépris désignant Nitsch est d'autant plus surprenante qu'elle n'est pas clairement explicitée, comme si mépriser quelqu'un allait de soit. En fait, on se rend compte que c'est précisément ce dont il s'agit : mépriser Nitsch va de soit et correspond à une forme de bien-pensance, au « bon ton » conservateur et puritain, même si elles tentent de s'en défendre, des sociétés occidentales. Puritanisme qui s'est d'ailleurs considérablement renforcé ces dernières années.

En effet, lorsque l'on voit, entre autres exemples, que les œuvres *The Tree* (2014) de Paul McCarthy installée Place Vendôme à Paris et *Dirty Corner* (2015) d'Anish Kapoor installée dans les jardins du château de Versailles ont été vandalisées on est obligé de constater une forme manifeste de régression des mentalités. *The Tree* qui consistait en une œuvre minimale (fig.36) monumentale a été détruite pour sa ressemblance avec un *sextoy* anal et l'artiste, lors d'une conférence de presse, a été agressé verbalement et physiquement. D'autre part, *Dirty Corner* (fig.37), surnommé *Le vagin de la reine*, et représentant une corne d'abondance/trompe de Fallope monumentale et étant une métaphore de la sexualité de la reine Marie Antoinette a été vandalisée à deux reprises. Des inscriptions antisémites ont été inscrites en gros lettrage blanc sur l'acier de la sculpture évoquant la judéité de Kapoor. Ce dernier déclare au Figaro : « Mes racines sont multiples. Je suis Irakien et juif par ma mère, hindou par mon père, Britannique par ma culture, ma vie, ma pratique. Et soudain, on me ramène à une catégorie » et d'ajouter, « c'est l'enterrement de la culture ».

On assiste progressivement depuis une vingtaine d'années à un véritable repli sur soi sociétale y compris dans les domaines normalement les plus propices à l'ouverture sur le monde, celui de l'art et de la culture. La norme de goût est toujours des plus conceptuelles et minimalistes, il ne faut plus, ni rien dire ni rien montrer, au risque de choquer car tout est devenu choquant.

A ce titre, il serait intéressant de voir si une exposition comprenant une action de Nitsch serait autorisée aujourd'hui en France et sous quelles

conditions ?

Car c'est, en effet, le caractère apparemment blasphématoire et allant à rebours de la norme de goût, du contenu des actions de Nitsch, qui semble ainsi autoriser la critique sans justifications de fond. Mais disséquons cette citation de l'historien de l'art pour mieux comprendre le travail pratique et théorique d'Hermann Nitsch.

Thierry de Duve est un historien de l'art belge né en 1944. Pour lui, il n'y a pas de différence entre l'art moderne, postmoderne et contemporain car la même logique domine depuis le début. L'art selon lui n'a pas d'essence c'est simplement ce que nous appelons de ce nom.

Pour tenter de classer les actions de Nitsch dans l'histoire de la performance, il parle d'une sorte de performance qui signale un retour à l'existentialisme et parle de ce retour comme d'une régression.

Il s'avère que la philosophie existentialiste a influencé Nitsch lorsqu'il était jeune et que c'est l'une des assises théoriques du *Theater*. Son manifeste le plus récent en trois tomes s'intitule d'ailleurs *Das Sein, Être*, et n'est autre que la reprise du concept de *Dasein*, Être là, de l'un des pères de l'existentialisme, Martin Heidegger.

Dès lors, une question se pose : Pourquoi serait-il considéré comme régressif d'avoir une approche existentialiste de l'art et de la vie ?

L'existence est souvent présentée comme un équivalent à être qui sont des termes apparemment équivalents. Mais cette équivalence est trompeuse car l'être peut se dire de deux façons :

- Dire d'une chose qu'elle est, c'est poser son existence.
- Dire ce qu'elle est, c'est poser son essence²⁹¹.

L'existence par conséquent renvoie à l'être, non en tant qu'essence mais à l'être en tant qu'il s'oppose au néant²⁹². C'est pourquoi l'existence est

²⁹¹ Pour rappel, l'essence en son sens ordinaire c'est ce qui fait la nature d'une chose ou d'un être.

²⁹² Le néant quant à lui, au sens métaphysique (qui porte sur la recherche des causes des

d'emblée l'objet non pas d'une définition mais d'une interrogation bien connue : être ou ne pas être ? Ou encore : pourquoi existons-nous ?

La question de l'existence émerge à partir de la conscience de la mort et du néant et c'est sur cette question du sens de l'existence que se pose la philosophie moderne et Nitsch la relaye par le biais de son *Theater*. Question simple à priori mais d'autant plus fondamentale dans le contexte post-Holocauste. On se rappelle d'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, que c'est en 1945 que Jean-Paul Sartre publie *L'existentialisme est un humanisme*. Emmanuel Kant démontrait dans *Critique de la raison pure*²⁹³ que l'existence était irréductible à tout concept. Il prend pour ce faire l'exemple des cent thalers (monnaie en usage à son époque). Il montre que cent thalers réels ne diffèrent en rien de cent thalers possibles, du point de vue de leur définition. L'existence n'ajoute donc rien au concept. Pourtant il est manifeste que : « je suis plus riche avec cent thalers réels qu'avec leur simple concept »²⁹⁴. L'existence est donc pure position. Elle ne se prouve pas, elle s'éprouve à travers l'expérience. Il en va de même pour les actions de Nitsch qui sont des expériences en tant que telle et sans lesquelles l'œuvre n'est pas.

Le pouvoir de la pensée trouve donc avec l'existence sa limite, puisqu'il échoue à fonder la nécessité de l'existence. La tâche de la pensée ne disparaît pas pour autant. Contre ce qu'il considère comme les excès de la pensée spéculative, et notamment contre Hegel, le philosophe danois Søren Kierkegaard réaffirme que l'existence doit être, au contraire, le point de départ et le but de la pensée. Plus encore que de l'existence, c'est alors de lui-même comme existant que le penseur doit prendre conscience. C'est en effet à partir de l'existant, c'est-à-dire à partir de l'homme comme étant cet être capable de s'ouvrir à l'expérience originelle du simple fait d'être là, que l'existence peut prendre un sens. Exister, c'est alors *ex-ister* au sens d'une sortie de soi et d'une ouverture à l'être. « L'essence de l'homme est

principes premiers) est le non-être, ce qui n'a pas d'être ou de réalité, soit absolument, soit relativement. C'est le cas par exemple de l'imaginaire.

²⁹³ KANT E., *Critique de la raison pure* [1781], Paris, Flammarion, 1976, p.478-479.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 481.

l'existence » écrit Martin Heidegger²⁹⁵. L'existentialisme avec Sartre met l'accent sur la liberté de l'homme face à l'existence. Si l'existence est pure facticité, sans justification, c'est par l'homme seulement qu'un sens peut venir au monde, par ses projets, ses choix et ses actes. Il n'y a pas pour l'existentialisme de sens préalable à l'existence, ni de sens autre que celui que l'homme lui donne. C'est ce que traduit la formule célèbre de Sartre : « L'existence précède l'essence »²⁹⁶.

Les existentialistes dont se revendiquent Nitsch accordent une importance privilégiée à la subjectivité, à l'analyse concrète du vécu, par opposition aux systèmes philosophiques qui en font abstraction.

Par exemple, l'artiste espagnol Antoni Tàpies, contemporain de Nitsch et animé par les mêmes préoccupations socio-historiques²⁹⁷, dispose lui aussi d'une œuvre à la portée éminemment philosophique inspirée de l'existentialisme.

Il découvre également Heidegger qu'il commente ainsi :

« Cette distinction de l'existence en inauthentique (le tumulte du monde, la réalité banale et quotidienne) et authentique (le véritable règne de l'être) me semblait confirmer l'aversion spontanée que j'avais à l'égard de ce que j'appelais la réalité officielle »²⁹⁸.

Et d'ajouter en 1986, concernant le mystique catalan Ràmon Llull (XIII^{ème} siècle) : « tenter de retrouver Ràmon Llul, c'est réactualiser le témoin éclairé de la rencontre de trois cultures : arabe, juive et chrétienne [...] favorisant toutes les pulsions imaginaires, inconscientes,

²⁹⁵ HEIDEGGER M., *Lettre sur l'humanisme* [1947], Paris, Aubier Montaigne, 1983, p. 145-149.

²⁹⁶ SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, p. 29.

« Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir ».

²⁹⁷ Catalan, Tàpies est aussi extrêmement marqué avant la Seconde Guerre mondiale et par la Guerre civile espagnole (18 juillet 1936 au 1^{er} avril 1939). Il commence à peindre en 1946.

²⁹⁸ BOUISSET M., « TÀPIES ANTONI - (1923-2012) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 juillet 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/antoni-tapiés/>

anachroniques»²⁹⁹.

On note cette farouche volonté chez les artistes cités de vouloir rassembler – *religere* – ce qui par la dé-union a mené au plus grand traumatisme de l'Europe occidentale.

En effet, Nitsch en faisant cohabiter les mystères liés au culte de Dionysos, l'aveuglement, entre autre, d'Œdipe, la crucifixion du Christ, le bouddhisme zen par images symboliques tente à l'instar de Tàpiès de rassembler les peuples entre eux dans une compréhension commune de ce qui les unit et qui peut prendre acte dans les choix individuels et quotidiens. L'anachronisme vient précisément servir cette cause en démontrant que si les formes évoluent les significations elles restent pérennes. C'est en ce sens que la dimension spirituelle de l'art est réaffirmée chez Nitsch mais aussi chez Tàpiès car elle est un moyen de s'émanciper d'un monde qui s'est vidé de son sens.

En ces termes force est de constater l'actualité de telles démarches et du même coup de la nécessité à répéter.

Cela nous mène donc à penser que le choix de l'existentialisme à ce moment donné de l'histoire peut trouver une explication comme étant un moyen de réponse à la quête du sens de l'existence. Ainsi, aux vues du contexte historique particulier – culture du trauma –, que semble avoir oublié de prendre en compte Thierry de Duve dans son analyse, l'approche existentialiste ne peut pas être considérée comme régressive. En réalité, il s'avère que De Duve est hermétique à ce qu'il se passe en Europe dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et qu'il prend position pour autre chose : l'art américain et plus particulièrement le modernisme greenbergien. C'est la raison pour laquelle il met à distance les questions de contexte et compare des travaux qui ne parlent pas des mêmes choses. Une production qui puise son énergie créatrice dans le trauma ne peut pas être séparée de son histoire sinon elle est imputée d'une partie de son interprétation. En effet, dans le cas de Nitsch, si on en vient à décontextualiser ses actions et qu'on lui applique la méthode moderniste, on en vient à la même conclusion de Duve : on déteste Nitsch et ce, car la

²⁹⁹ *Ibid.*

violence et l'horreur qui se dégagent de prime abord des actions apparaissent comme des gestes gratuits.

Il poursuit sa critique du retour de l'existentialisme dans certaines performances comme suit :

« Au nom d'une soi-disant « loi de balancier » gouvernant l'évolution des mouvements artistiques, cette sorte de performance prétend réagir contre le « formalisme » et le « positivisme »³⁰⁰ du *Minimal*. En réalité, la plupart évitent seulement à avoir à l'interpréter et se révèlent incapables d'en tenir compte autrement que comme repoussoir »³⁰¹.

Visant ici une grande partie des artistes européens, c'est bien pour un art, majoritairement américain, développant une conception minimaliste de l'œuvre d'art et ce, dans la logique de ses théories visant à démontrer que l'art n'a pas d'essence que l'auteur prend position

L'histoire de l'art a cette tendance à catégoriser les artistes et leurs intentions selon des types prédéterminés comme si les tendances ne pouvaient pas s'interpénétrer les unes les autres.

On est simplement face à des attitudes vis à vis de la forme plastique différente mais cela n'a jamais exclu le fait d'avoir des portées théorico-philosophiques analogues. Considérer que les artistes à tendance « existentialiste » regardent l'art minimal et donc l'abstraction dont il découle comme repoussoir, c'est les sous estimer. On le sait désormais, les aspirations et le choix du langage plastique ne sont pas identiques en Europe occidentale et aux Etats-Unis et ce n'est pas non plus un hasard, encore une fois au regard du contexte, si l'art minimal se développe outre Atlantique.

Le contexte de création est trop souvent mis de côté alors qu'il est fondamental de regarder les œuvres dans leurs réalités historiques au

³⁰⁰ Le positivisme est un mouvement philosophique qui se rattache ou peut être rattaché à celui d'Auguste Comte, et qui se caractérise par le refus de toute spéculation métaphysique et l'idée que seuls les faits d'expérience et leurs relations peuvent être objets de connaissance certaine.

³⁰¹ DUVE (de) T., « La Performance hic et nunc », in PONTBRIAND Chantal (dir.), *Performance, text(e)s et documents*, op. cit., p. 23.

risque d'amputer l'analyse d'une partie essentielle.

L'art étant le résultat direct d'une production humaine, il est toujours influencé par le contexte historique et social dans lequel l'artiste évolue. Ainsi, si la théorie du modernisme de Clément Greenberg et son esthétique de la pure visualité ont le mérite de prendre leurs distances avec tout sentimentalisme biographique, elles se font au prix de plusieurs réductions : d'abord, l'exclusion de la temporalité et de l'historicité, ensuite la non prise en compte des intentions de l'artiste et enfin et surtout une rupture affirmée entre l'art et la vie rompant ainsi avec la discipline qu'est l'histoire de l'art qui est une science humaine non exacte.

Pour rappel les minimalistes proposaient des catégories nouvelles fondées sur des principes communs liés à la répétition d'une forme abstraite et géométrique, tout en sauvegardant la relation immanente du spectateur aux œuvres. C'est-à-dire en privilégiant l'expérience.

L'une des propriétés essentielles de l'art action consiste dans le fait qu'il est une expérience immanente et chez Nitsch, comme dans l'art minimal, tout repose sur un principe de répétition. Ce qui leur confère d'ores et déjà deux points communs dans les processus de création. Si Nitsch répète principalement des actions, le motif de la croix est néanmoins récurrent chez lui et elle n'est rien d'autre que l'une des quatre formes abstraites et géométriques par excellence. La remarque peut paraître simpliste mais elle démontre des points communs iconographiques.

Ce qui va cependant différencier les deux approches c'est la volonté du retrait de l'affect chez les minimalistes alors que pour Nitsch il y a une nécessité absolue à les solliciter.

Toutefois, prenons l'exemple de Robert Morris (1931-) dont les écrits et les travaux traduisent une conception ouverte à des enjeux phénoménologiques qui interrogent aussi bien l'essence et les processus sculpturaux que la place, précarisée, d'un spectateur subissant les permutations de ses statuts d'objet et de sujet.

Steam réalisée en 1967 à l'extérieur de l'université de Washington puis réactivée en 1995 au musée d'art contemporain de Bordeaux (fig.38) est tout à fait révélatrice. Le CAPC de Bordeaux se trouve dans l'ancien

bâtiment destiné à l'origine au stockage sous douane des denrées en provenance des colonies avant leur expédition à travers l'Europe. Tout le rez-de-chaussée consiste en une immense nef de pierre voûtée et c'est dans cet espace particulier que s'est développé *Steam*.

Cette dernière version de l'œuvre consiste en la production de vapeur d'eau qui envahit l'espace d'exposition et s'échappe par les fenêtres supérieures du bâtiment ou était rabattue sur le sol. Il s'agit d'une œuvre vivante au sein de laquelle une expérience sensorielle a eu lieu. En effet, il était possible de ressentir une lourde humidité et la moiteur sur la peau qui enveloppait le corps. Qui dit expérience sensorielle dit déclenchement des affects. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'œuvre est minimale dans sa présentation qu'elle met les affects du spectateur à distance.

A l'instar du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch³⁰², *Steam* dans ce qu'il a d'absolument irréductible et muet donne accès à l'expérience individuelle du sensible.

D'autre part, *Steam* n'est pas sans évoquer l'histoire des premiers peuples américains et de leurs espaces rituels, en l'occurrence ici, les geysers auxquels les amérindiens offraient des haches et des ustensiles³⁰³. Ainsi, Morris met en question l'esprit sacré de ces peuples et opère par son dispositif un retour visuel et sensoriel à la mémoire.

C'est pourquoi, isoler les démarches artistiques les unes des autres sous prétexte qu'elles prennent des formes différentes et prétendre que les artistes ne sont pas capables de s'interpréter les uns les autres apparaît comme une position arbitraire.

Enfin, Thierry de Duve achève sa critique de cette première « sorte » de performance qui serait « régressive » ainsi :

« Elle remettrait à l'honneur un subjectivisme de type néo-existentialiste, elle serait théâtrale, auratique et sacrificielle, soit dans le sens, mettons, d'un Grotowski (communion), soit

³⁰² Cf. : Introduction.

³⁰³ Témoignage de Sylvie Barrère, responsable du département des publics au CAPC de Bordeaux, à l'occasion des quarante ans du musée.
<https://www.youtube.com/watch?v=zjDuj7xLIB8> [consulté le 14 août 2016].

dans le sens, mettons, d'un Kaprow (participation). Cette sorte de performance n'a pas recours explicitement à la médiation d'un système reproducteur. Elle le bannit au contraire, l'exclut de la scène comme une trivialité laïque sacrilège, mais c'est pour mieux la réintroduire en coulisse. Car dans sa prétention à l'art, cette sorte de performance est totalement sous la dépendance de sa reproductibilité »³⁰⁴.

Prenant l'exemple de *Eurasianstab* de Joseph Beuys³⁰⁵ il ajoute :

« C'est une mise en scène archaïsante et sacralisante qui exclut toute intervention de la technologie moderne sur scène. Mais toute la performance a été filmée de l'extérieur de la scène, d'un point de vue censé être celui d'un spectateur, qui aurait à tout moment la possibilité de faire revivre la performance. [...] De toute évidence, Beuys ignore ou veut ignorer la leçon de Benjamin : dès qu'une œuvre est reproductible, c'est son aura qui est détruite et quoi que souhaite Beuys, nous n'avons plus sous les yeux qu'un rituel défunt»³⁰⁶.

Walter Benjamin, dans son texte capital pour l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, décrit les implications qu'aurait sur l'œuvre d'art l'apparition des moyens techniques de reproduction que sont la photographie et la vidéo. Ceux-ci marqués par le négatif, le manque, la perte : « A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve [...] L'ici et le maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité »³⁰⁷. En synthèse, ce qui se perd pour Benjamin avec les techniques de reproduction c'est ce qu'il appelle « l'aura » de l'œuvre d'art : son unicité, son authenticité, sa présence « ici et maintenant » :

« Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁵ Pour voir la performance de Beuys :

<https://www.youtube.com/watch?v=aDhfscHDzNs> [consulté le 1^{er} juillet 2016].

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1939], op. cit., p. 12-13.

pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc*. [...] Mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose »³⁰⁸.

Mais ce que l'argumentation de Benjamin dissimule et met en évidence à la fois, c'est que les techniques de reproduction, avant de faire apparaître la perte de l'aura, sont la condition même de l'existence de cette aura. C'est en effet, au moins en partie, parce que la photographie et la vidéo impliquent multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec un public plus élargi, que l'original a pu être perçu, en négatif, comme incarnation de l'unique, de la présence absolue (la vidéo *vs* la performance).

La vidéo qui vient témoigner de l'action est précédée d'une note de l'artiste stipulant « qu'il [le film] n'a pas été tronqué, la version originale est restée en soi comme matière brute ».

Autrement dit, elle n'est ni coupée ni montée elle vaut pour ce qu'elle est : un document.

Dans le cas particulier de l'art action, reproduire ne signifie pas répéter et encore moins documenter. C'est ce qu'oublie de dire ici le critique Thierry de Duve, ce qui vient documenter l'action : les photographies ou les vidéos ne sont pas et ne seront jamais l'action originelle et n'ont pas pour but de se substituer à celle-ci.

Pour cette raison, l'art action parce qu'il est par essence éphémère et unique échappe de fait à la perte de l'aura. De plus, il se joue dans l'altérité, dans les allers retours entre l'artiste et les spectateurs et entre les spectateurs eux-mêmes, et à ce titre, malgré les partitions qui orchestrent les actions, il y a toujours une part laissée au hasard. C'est ce hasard qui donne à chaque action son aura et sa valeur d'expérience esthétique unique.

Aussi, malgré les réactivations, chaque action de Nitsch est unique dans la réalisation et il y aurait autant de « reproductions » au sens de Benjamin qu'il y aurait de spectateurs/participants. D'autre part, nous l'avons dit,

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

l'art action opère à la condition *sine qua non* d'une expérience *in situ* et *hic et nunc*, sans quoi il n'y a pas œuvre. Dans cette logique, on comprend aisément que ce ne sont ni les vidéos ni les clichés photographiques qui peuvent être appréhendés comme des reproductions de performances.

Les documents laissés par les artistes, car entendons nous bien sur le fait que les vidéos et les photographies des actions n'ont valeur que de documents³⁰⁹, sont à considérer comme des reliques de l'action et qu'à ce titre elles gardent la charge auratique de l'œuvre originelle en ce qu'ils servent de témoignage à l'événement passé sans pourtant disposer d'une aura en tant que telle. Ils ne sont en effet pas des copies identiques de l'action mais des fragments immobiles venant restituer un événement mobile et vivant. C'est donc par projections que le spectateur peut reconstituer le cours de l'action et que l'historien de l'art peut mener une étude sur l'objet art action et c'est par ce biais qu'ils réinjectent l'aura à l'œuvre.

D'autre part, lorsque l'action est rejouée ultérieurement soit par l'artiste soit par une tierce personne on est face à une nouvelle œuvre qui sera chargée de sa propre aura à l'instant précis où elle sera exécutée et pour le temps de l'exécution.

Donc, nous l'avons compris dans le cas de Beuys mais aussi dans celui de Nitsch et de tous les artistes qui pratiquent l'art action que se soit dans une perspective existentialiste ou dans une autre, la question de la perte de l'aura ne se pose pas dans les termes développés par Thierry de Duve.

Maintenant que nous avons mieux saisi ce qu'était l'existentialisme et ce qu'il présupposait en théorie et en approche voyons comment il agit chez Nitsch et en quoi il constitue un moyen d'affirmer pour lui la dimension

³⁰⁹ Ce n'est pas parce que ultérieurement les clichés et/ou les vidéos peuvent être vendus en fonction de la côte de l'artiste sur le marché de l'art (pour information, c'est sa peinture que Nitsch vend principalement) qu'ils ont été réalisés au départ strictement dans cette perspective là.

D'autre part, même si les questions liées à la vente et à la commercialisation des « restes » de performances sont intéressantes, il ne s'agit pas de cela ici. Il a été décidé par l'auteur de ne pas faire cas, dans ce travail, des stratégies politiques et économiques liées au fonctionnement du marché de l'art capitaliste afin de se concentrer sur les artistes, leurs productions et le contexte historique dans lequel elles entendent s'inscrire.

spirituelle de l'existence.

Avant toute chose, revenons sur la signification du terme spirituel. L'esprit et l'âme sont en fait des équivalents philosophiques. Ils n'ont pas la même étymologie (*spiritus* pour l'un, *animus* pour l'autre) ni le même usage mais ont le même sens. Ils sont, par opposition au corps, les principes individuels de la pensée, le siège de celle-ci. Ce sont des principes immatériels, opposés donc à la matière et considérés comme premiers dans l'ordre de l'essence. Chez Hegel par exemple, l'Esprit absolu est l'Esprit parvenu à sa vérité par la médiation de l'art. L'art serait ainsi l'expression même de l'esprit et par conséquent, il possède un contenu spirituel.

Parallèlement à cette tradition idéaliste du concept, on trouve un courant matérialiste qui tend à récuser l'approche métaphysique de la notion pour ne faire de l'esprit qu'une activité du corps : un mécanisme. Cette dernière approche semble surréaliste dans le champ des arts plastiques dans la mesure où elle nie l'origine même de la création artistique qui est l'intuition. La spiritualité par conséquent, est ce qui est de l'ordre de l'esprit ou de l'âme et qui concerne ses manifestations.

Nitsch considère que ces manifestations viennent se révéler dans le *Dasein* tel que l'a pensé Heidegger³¹⁰.

Le *Dasein* chez ce dernier est un concept complexe à saisir dans sa globalité et avec toutes ses nuances. Il a par ailleurs été traduit de plusieurs façons et a fait l'objet de plusieurs études détaillées³¹¹.

En substance, Heidegger propose de reprendre la question existentialiste de « qu'est ce que l'être ? » avec l'originalité d'ajourner les réponses déjà existantes pour se concentrer sur la question en elle-même. C'est-à-dire qu'avant de dire ce qu'est l'être, il a d'abord dit ce qu'il n'était pas. L'être dit-il ne doit pas être confondu avec l'« étant » à savoir, avec ce qui est.

³¹⁰ HEIDEGGER M., *Être et temps* [1927] (trad. MARTINEAU E.), Paris, Authentica, 1985.

³¹¹ Par souci de fluidité nous ne pouvons pas revenir en détail sur l'intégralité du concept. Pour une étude fouillée du *Dasein* chez Heidegger, voir : COURTINE J-F., *Heidegger 1919-1929 : de l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Paris, J. Vrin, 1996 et ZARADER M., *Lire Être et temps de Heidegger*, Paris, Histoire de la philosophie, 1986.

Or, parmi les étants, il en est un par lequel la question de l'être advient et prend sens. De tous les étants, seul l'homme s'interroge et pose la question du sens de l'être : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ».

Cette ouverture à l'être à partir de l'étant, Heidegger la nomme *Dasein*, littéralement « être là ». La première partie d'*Être et temps* se présente comme l'analyse de ce concept. Etant parmi les étants, l'homme est dans le monde mais, parmi les étants, il est aussi le seul capable de s'arracher à ce monde là et à sa facticité afin de penser ce qui n'est pas. En ce sens, l'homme est temporalité, c'est-à-dire capable « *d'ek-stasis* » – extase –, de sortir hors de soi vers ce qui n'est plus ou n'est pas encore : l'absent, le tout autre, le mystère.

La mort constitue l'horizon de l'homme et c'est précisément cet horizon funeste qu'il perçoit et qui fait de l'angoisse une réalité qu'il ne peut fuir que dans l'inauthenticité³¹² d'une vie ordonnée selon la banalité et le quotidien. Une vie opposée donc à celle du règne de l'être qui serait authentique mais à laquelle l'individu doit tendre.

Lecteur de Heidegger, Sartre, en particulier a cru pouvoir reprendre à son compte l'analyse du *Dasein* et lui donner un développement fécond qui trouve son achèvement dans l'existentialisme. Mais, et Heidegger s'en explique dans sa *Lettre sur l'humanisme*, c'est au prix d'un contresens essentiel.

En effet, l'existentialisme en posant que l'existence précède l'essence, affirme que l'homme est le fondement ultime et dernier de tout sens, de toute valeur et en définitive de tout être. Or, faire du sujet le fondement de l'être c'est inverser le rapport car ce n'est pas l'homme qui fait advenir l'être. C'est au contraire l'être qui interpelle l'individu et à qui appartient la tâche de se maintenir dans ce questionnement sinon nous serions face à une posture intellectuelle qui oublie l'être. Cet oubli démontre que l'être est un impensé de la philosophie puisque dès l'origine, en particulier avec Platon et Aristote, la philosophie confond l'être et l'étant. En effet, cherchant à définir l'être elle en fait un étant simplement suprême : Dieu, la nature, le bien, etc.

³¹² Celle qu'évoque Tàpies lorsqu'il parle de Heidegger.

Selon Heidegger, la technique, en réalisant le projet de Descartes : se rendre maîtres et possesseurs de la nature, est la forme extrême de cet oubli de l'être. Ce faisant, elle pose l'étant (l'homme et la nature) comme un fonds toujours disponible, dans l'oubli de l'être, c'est-à-dire, dans l'oubli de ce à partir de quoi elle est elle-même possible.

Mais cet impensé est lui-même selon Heidegger, un destin de la pensée. L'être se donne en effet dans l'étant en même temps qu'il s'en retire et est recouvert par lui. Pour indiquer ce double mouvement, il utilise le terme grec d'*alètheia*, qui signifie « vérité », mais plus précisément chez Heidegger : ce qui se dévoilant, voile le dévoilement même ».

En traduisant *alètheia* par *Unverborgenheit*, dévoilement ou plutôt non-voilement, et non plus simplement par vérité, Heidegger s'efforce de faire entendre quelque chose du sens, de ce vers quoi *alètheia* faisait signe, même à l'insu des Grecs, et à partir de quoi ils déployaient leur monde (le monde d'Homère et des premiers penseurs et poètes)³¹³.

Dans le fragment numéro 123, Héraclite aurait déclaré « la nature aime à se cacher », sentence réinterprétée par Heidegger comme pouvant exprimer l'essence profonde de *alètheia*, à savoir, que le dévoilement implique nécessairement et simultanément le voilement. Ceci n'est autre que le double mouvement présence/absence décrit par la phénoménologie qui vise à atteindre la conscience pure au terme de réductions successives.

La présence de l'absence est un oxymore qui vient créer un trou dans le langage. Il y a la place d'un indicible, du langage qui vise du non langage. Cette figure de style est souvent utilisée pour parler de l'expérience de la transcendance.

On rejoint ici l'analyse précédente sur l'objet (a) lacanien (la représentation de l'irreprésentable ou de l'indicible) ainsi que l'hypothèse selon laquelle dans ce qu'il figure ce qui est absent peut être rapproché de la question du sacré.

³¹³ ZARADER M., (préf. LEVINAS E.), *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, J. Vrin, 1990, p. 61.

Dans les perspectives qui nous intéressent dans ce travail, la présence vient se matérialiser dans ce qui va englober le profane et l'absence va venir se loger dans le sacré. Ce qui vient faire le lien entre ces deux instances c'est le rituel qui par le corps et donc l'expérience va venir rendre possible la manifestation de l'un dans l'autre.

En effet, le corps dans les actions d'Hermann Nitsch dépasse la simple fonction d'outil de création et endosse un rôle de médiateur servant quelque chose d'autre que la création artistique. L'art est alors un moyen et non une fin en soi et le corps est un agent nécessaire au passage entre deux espaces. Prenons l'exemple du motif du corps en croix dans les peintures et les actions de Nitsch (fig.39). On retrouve en effet, cette image partout dans le travail de l'artiste :

- Dans les peintures cela se matérialise par la mise en croix sur un châssis de bois de la blouse blanche qu'a utilisé Nitsch pour réaliser sa peinture.
- Dans les actions, se sont les participants *passiv* qui sont la plupart du temps dénudés et attachés en croix sur une structure de bois.

Dans les deux cas, nous sommes face au dressement d'un axe vertical entre la terre et le ciel³¹⁴ autrement dit entre espace terrestre et espace céleste, entre le monde du corps et celui de l'esprit, entre espace profane et espace sacré. Le corps apparaît alors par sa position particulière comme le lien, l'élément de communication entre ses deux espaces. Seulement, cette médiation ne s'opère que par la ritualisation du corps et par la détermination au sein de l'action d'une position corporelle précise qui véhicule des significations allant au-delà du simple rappel christique³¹⁵.

Ainsi on se rend compte que le choix de l'existentialisme tel que l'a pensé Heidegger vient affirmer l'intensité du temps présent dans ce qu'il a *d'authentique* d'une part mais aussi à interroger le rapport qu'entretient

³¹⁴ On retrouve ce motif dans d'autres travaux d'artistes de l'art action. On pense notamment à Gina Pane dans *Situation Idéale n°1 : terre-artiste-ciel* (1969).

³¹⁵ Nous reviendrons dans le détail sur les significations des motifs dans le chapitre 4 du travail.

l'individu avec ce qui est absent dans la présence à savoir chez Nitsch, le sacré.

Avant de conclure ce chapitre, nous allons maintenant nous pencher sur une partie de l'œuvre écrite d'Antonin Artaud avec laquelle l'OMT de Nitsch a de nombreuses analogies théoriques et formelles.

3. La voix de la mystique négative et l'œuvre pensée d'Antonin Artaud

Les similitudes entre le *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud et le *Theater* sont nombreuses. Cependant, en 1957, lors de la première conception théorique de l'OMT, Nitsch ne connaissait pas Artaud qui n'a été traduit en allemand qu'à partir de 1970. Nitsch déclare d'ailleurs au sujet de celui-ci : « J'ai une vénération pour Artaud. J'ai été influencé par Freud mais quand on lit Artaud on se rend compte qu'il le dépasse. Artaud c'est mon frère »³¹⁶.

Dans ce contexte, on pourrait penser qu'évoquer son travail ici n'est pas pertinent mais cela nous semble toutefois nécessaire.

En effet, il est d'ailleurs possible que même si Nitsch n'a pas lu Artaud avant sa traduction il en est néanmoins entendu parler ; on se rappelle que l'artiste autrichien Alfons Schilling, résidant à Paris, est proche des actionnistes viennois et qu'il effectue régulièrement des voyages entre Vienne et Paris. A ce titre, il est fort probable qu'il ait échangé avec Nitsch sur les conceptions théâtrales d'Artaud³¹⁷.

Par ailleurs, la pensée d'Artaud est l'une des seules pensées libres et libératrices au sens originel et noble du terme liberté. Son œuvre n'a rien perdu de son actualité, elle est corrosive, juste et profondément incarnée. Son travail est aussi une porte d'entrée à toute la tradition peu connue de la mystique négative au XX^{ème} siècle³¹⁸ qui tend à insister sur ce que le concept de Dieu n'est pas plutôt que sur ce qu'il est.

Il est aussi celui qui introduit la notion de « passion des corps »³¹⁹ dans les

³¹⁶ Conférence donnée par Hermann Nitsch au Centre Pompidou le 28 juin 2013 dans le cadre des rencontres *In Vivo*.

³¹⁷ J'ai posé à plusieurs reprises, lors de nos discussions, la question à Nitsch de sa connaissance d'Artaud avant la mise en place du *Theater*. Il m'a toujours répondu qu'il ne l'avait découvert qu'en 1970 avec les traductions en allemand. Je n'ai pas de preuves concrètes pour l'affirmer mais il semble toutefois évident que Nitsch a eu connaissance du contenu de la pensée d'Artaud avant cette date tant les aspirations entre les deux sont importantes.

³¹⁸ PARISSÉ L., *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Classique Garnier, coll. « Rencontres », 2012.

³¹⁹ POULAIN A., *Passion des corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq,

dramaturgies contemporaines, réunies sous la bannière du « postdramatique »³²⁰. En s'intéressant au corps comme matériau spécifique, comme présence, ces nouvelles dramaturgies le libéreraient de sa soumission au drame. En effet, autrefois instrument de l'action dramatique, le corps reprendrait à présent ses droits sur scène. Il se donne à voir vulnérable, désirant, traversé d'intensité et de flux énergétiques, corps en devenir et toujours habité par l'échéance de sa propre mort : « Si le corps dramatique était bel et bien porteur de l'*agon* (scène de débat ou de combat), le corps postdramatique élabore l'image de son *agonie* »³²¹. Le terme de « passion » s'étend ici à son sens étymologique de « souffrance ». Les « passions des corps » désignent ainsi tout ce qui porte atteinte à l'intégrité du corps, tous les flux, forces ou émotions qui, dans les nouvelles formes théâtrales auxquelles appartient le *Theater* de Nitsch, travaillent le corps, l'écartent de lui-même, l'arrachent à la fiction de l'identité entendue comme pure intériorité. Un travail sur le désir, la mort, le morcellement, la recomposition du corps et la projection hors de lui-même – extase – .

Par ailleurs, le terme « passion » fait évidemment référence au paradigme christique et à la Passion comme force dramaturgique. Longtemps occultée par la tradition aristotélicienne, la dramaturgie de la Passion fait son retour dans le théâtre occidental depuis le début du XX^{ème} siècle. Les dramaturgies contemporaines s'intéressent plus particulièrement au moment iconique de l'agonie du Christ sur la croix. Là où le théâtre de tradition aristotélicienne tend à occulter le corps en l'instrumentalisant au service et comme support du *logos*, le théâtre de la Passion est lui tout entier tourné vers la monstration du corps souffrant et ouvert. Le passage de la vie à la mort, expérience par essence insaisissable, devient la matière théâtrale par excellence et les nouvelles pratiques, à la suite d'Artaud, font retour, vers un théâtre sacrificiel, renouant ainsi avec les origines culturelles du théâtre.

Presse universitaire du Septentrion, 2011, p. 9.

³²⁰ Formule contestée dans les études théâtrales. Voir : LEHMANN H.-T., *Le théâtre postdramatique* [1999], Paris, L'Arche, 2002, p. 264.

³²¹ POULAIN A., *Passion des corps dans les dramaturgies contemporaines*, op. cit., p. 9.

On constate ainsi, d'ores et déjà qu'Hermann Nitsch avec l'OMT, s'inscrit dans cette tendance du théâtre postdramatique dans la tradition de la pensée d'Antonin Artaud.

Claude Karnoouh³²² a écrit un court article sur Artaud que nous souhaitons retranscrire ici en partie car il résume avec précision l'impact et le legs immenses qu'il a laissé derrière lui :

« En écoutant les textes d'Artaud criés ou murmurés [car Artaud criait réellement], je me suis soudain senti emporté par un vent de révolte balayant la vacuité de cette culture-loisir-argent que l'on nous sert comme autant d'humanisme bienfaiteur. Opposant la monotone violence d'une réalité humaine banale et cruelle à la faiblesse du corps, au basculement de l'esprit lorsqu'il côtoie l'évasion dans la folie, à la vanité de l'amour, à la fausseté des relations sociales, aux tromperies des amitiés bureaucratiques et des solidarités institutionnelles - j'y entendais ma propre misère [d'intellectuel]. Artaud nous prend par le bras et nous fait approcher nos douleurs irrémédiables, nos hémorroïdes, nos fistules, nos eczéma, nos purulences multiples que nous masquons, tant bien que mal, sous le vernis craquelé des bonnes manières qui corrompent l'âme - symptôme de nos fausses pudeurs.

Artaud, le véritable libertaire, rejoint par l'irrépressible force de son verbe - qui est la traduction d'une expérience de vie sans cesse mise en péril - la faiblesse essentielle de l'homme, celle que savait entendre l'ordre ancien, l'ordre d'une société qui ne dissimulait pas, derrière la confusion entre démocratie de masse et vérité du pouvoir, la faiblesse du pouvoir mondain, fût-il omnipotent. Le temps où les hommes connaissaient encore le sens de la pénitence. Tout, hormis le transcendant relevait du précaire. C'est cela que le dire d'Artaud rappelle sans le nommer. Que fait-il sinon crier la précarité humaine dans sa propre précarité ? Voilà pourquoi il demeure si fort et si récupérable. Notre époque, celle qui suit les fameuses danses macabres des deux guerres mondiales, refuse avec une angoisse puérile le précaire et s'offre, comme une demi-mondaine, aux charmes délétères d'une terrible illusion : la pérennité des bienfaits du progrès, lesquels ne sont plus qu'un culte voué à l'innovation technico-scientifique que des foules ébahies,

³²² KARNOUOH C., « Antonin Artaud ou l'épreuve de la vie », in revue Krisis « Société ? », n°4, 1989, p. 52-56.

Claude Karnoouh est né le 4 mars 1940 à Paris. Il est anthropologue et philosophe, spécialiste de l'anthropologie politique et culturelle. Il a travaillé au CNRS et enseigné à Paris X, IV et à l'INaLCO.

hébétéés et hagardes contemplent, comme la proie hypnotisée son prédateur, abandonnée de toute volonté. La précarité, et donc son incarnation suprême et inexorable, la mort, n'est plus pensable comme cette présence quotidienne, immédiate et exigeante, que pendant des siècles les hommes s'épuisèrent à pacifier dans de somptueux rites pour lui trouver un sens absolu. Aujourd'hui, la mort n'est plus acceptée que dans la causalité d'un hasard. Ainsi se dévoile l'étrange paradoxe de notre temps : vouloir l'éternité dans le temps d'une vie terrestre qui quoiqu'on fasse ne peut échapper à sa limite fixée par la mort. C'est le tribut payé par l'homme moderne et « post-moderne » pour avoir remplacé le transcendant – quel qu'il soit –, immuable dans sa nomination inaugurale, par le progrès, lequel n'est en son essence que l'incarnation du nihilisme fondateur de l'esprit scientifique, de sa fille, la technique. [...]

Artaud tente de redonner vie à cette méditation sur le paradoxe de la vie interrogative de l'homme qui nous vient de la Grèce. Comment tant de beauté a-t-elle pu, et peut-elle sourdre, de cette usine à merde, à douleur et à mort ? [...]

Hurlant sans répit la corruption du corps et de la mort, Artaud écrase tous les faux-semblants et ramène l'homme à son unique finalité »³²³.

Artaud affirme la dimension sacrée de la vie par la voix de la destruction et de la cruauté et par le biais de l'écriture poétique venant prendre vie dans l'espace du théâtre qui devient alors l'espace de révélation de la sacralité moderne :

« Sans élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » nous dit Artaud³²⁴.

C'est par le corps, donc d'abord par l'expérience immanente que celle de la transcendance devient possible : c'est précisément ce qui se passe dans l'OMT. Les actions successives, en ce qu'elles proposent une expérience spirituelle qui passe par le corps sont d'abord dans un rapport à l'immanence. C'est notamment ce qui différencie l'approche d'Hermann Nitsch de celle de l'abstraction historique qui vient d'abord interroger l'esprit plutôt que le corps.

On utilise ici les termes de métaphysique et de transcendance sur le même

³²³ *Ibid.*

³²⁴ ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Paris, Folio/Gallimard, 1964, p.

plan car sans être des synonymes, ils portent en eux des visées communes. En effet, la transcendance est, nous le rappelons, ce qui se situe au delà d'un domaine pris comme référence, ce qui est au dessus et d'une autre nature. La métaphysique quant à elle consiste en la partie fondamentale de la réflexion philosophique qui porte sur la recherche des causes des premiers principes. Dans cette perspective, il faut considérer que les premiers principes de la philosophie se logent dans des conceptions transcendantales dans la mesure où ils appartiennent à un niveau d'une nature autre que celle exclusivement de l'humain.

Dans le *Manifeste en langage clair*, Antonin Artaud déclare :

« Je ne crois ni au Mal ni au Bien, [...] je me sens de telles disposition à détruire. Je détruis parce que chez moi tout ce qui vient de la raison ne tient pas. [...] Et c'est ainsi que j'assiste à la formation d'un concept qui porte en lui la fulguration même des choses, qui arrive sur moi avec un bruit de création.

[...] C'est pour moi comme une réorganisation souveraine où seules les lois de l'Illogique participent, et où triomphe la découverte d'un Nouveau Sens. Ce Sens perdu dans le désordre des drogues et qui donne la figure d'une intelligence profonde aux phantasmes contradictoires du sommeil. Ce Sens est une conquête de l'esprit sur lui-même, et, bien qu'irréductible par la raison, il existe, mais seulement à l'intérieur de l'esprit. Il est l'ordre, il est l'intelligence, il est la signification du chaos. Mais ce chaos, il ne l'accepte pas tel quel, il l'interprète, et comme il l'interprète, il le perd. Il est la logique de l'Illogique. Et c'est tout dire »³²⁵.

Artaud reviendra plus tard sur les termes de ce manifeste qui se veut être le programme d'un itinéraire poétique sur lequel il se lance et auquel le reste de son œuvre va tenter de répondre. Il décrit ainsi, dans *Le théâtre et son double*, sa poursuite comme la « recherche [qui permet de] renouer avec les sources sacrées de la vie »³²⁶.

D'une part, il mentionne un concept en « formation » et qui « porte en lui la fulguration même des choses, qui arrive sur moi avec un bruit de

³²⁵ ARTAUD A., « Manifeste en langage clair », in *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2004, p. 148.

³²⁶ ARTAUD A., *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard Folio, 1964, p. 115.

création » et de l'autre les « sources sacrées de la vie ».

Benjamin Andréo dans *Artaud et Breton face au sacré* explique qu'à partir de là on pourrait établir une équivalence entre le sacré et le Nouveau Sens du *Manifeste en langage clair*. C'est à dire qu'est sous entendu l'idée d'un sacré moderne. En outre, la question de l'origine au cœur de la notion de sacré est ici une question de l'origine de la signification ainsi que de la signification d'avant les origines puisqu'il est question d'un « sens perdu » qu'il faudrait recouvrer. Dans le binôme « sacré/Nouveau Sens », le sens répond à une pluralité et renvoie à une forme nouvelle de signifiante et d'être au monde. Force est de constater que le « concept » émane d'abord d'une forme d'échec et donc de rupture avec un avant. En effet, « renouer » avec ces sources sacrées sous-entend que le lien a été rompu et à l'identique la quête d'un « Nouveau Sens » implique l'incapacité d'un sens ancien à satisfaire pleinement à l'intelligence d'une existence. Le *Manifeste* d'Artaud opère un déplacement initial sur le plan de l'opposition et de l'inversion en répondant par une première définition de ce « Sens Nouveau » en négatif du sens « traditionnel » donc en rupture de celui-ci : il mentionne ainsi le chaos qui serait une organisation de l'Illogisme³²⁷, un sacré chaotique. Une définition basée sur des termes qu'a priori tout opposent alors qu'ils sont énoncés par Artaud comme limpides : « conquête de l'esprit [...] à l'intérieur de l'esprit », « logique de l'Illogique » qu'il clôture par un simple « Et c'est tout dire ». Il n'y a rien à ajouter mais dire ce paradoxe, c'est davantage tout dire en tenant le sacré dans un indicible³²⁸. Une fois les conditions des enjeux de sa poétique posées dans le *Manifeste*, Artaud commence la rédaction du *Pèse Nerfs* qui est à considérer comme la traduction pratique de cette rupture. On y lit :

« J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, pour donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était encore qu'en puissance, à toute une germination virtuelle, et qui devait naître, aspirée par la place

³²⁷ ANDRÉO B., *Artaud et Breton face au sacré*, Paris, Hermann Editeurs, 2011, p. 11-14.

³²⁸ On note à nouveau la parallèle linguistique et conceptuel entre le sacré et l'objet (a) lacanien.

qui s'offrait »³²⁹.

Andréo soulève ainsi un point important : le « devoir » qu'évoque Artaud est à saisir dans son sens plein puisqu'il y est question « d'avancer », en progressant physiquement et en jetant les bases d'un questionnement pour donner la place à un espace. Le rapport de cet espace à la germination « en puissance » et le thème général du passage (la rupture faisant place à une création d'un espace nouveau) autorisent de fait le rapprochement entre cet « espace impossible » et le concept de sacré.

Il nous semble en revanche que, contrairement à ce que dit Andréo dans ses conclusions, ce n'est pas l'écriture ni l'expérience de celle-ci qui devient, pour Artaud, le lieu d'existence de nouvel espace de l'indicible mais c'est bien le théâtre à qui revient cette charge.

Dans le second manifeste du *Théâtre de la cruauté* en 1938 (année de naissance d'Hermann Nitsch), Artaud indique que :

« Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, la drogue, la guerre ou l'insurrection.

Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer.

Cette cruauté, qui sera, quand il la faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer.

1. AU POINT DE VUE DU FOND

C'est-à-dire des sujets et des thèmes traités :

Le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque.

Il le fera d'une manière qui lui soit propre, c'est-à-dire par opposition avec le glissement économique, utilitaire et technique du monde, il remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé.

³²⁹ ANDRÉO B., *Artaud et Breton face au sacré, op cit.*, p. 15.

Ces thèmes seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, etc.

Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera.

Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie.

[...]

Et de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité »³³⁰.

Lorsque l'on compare ce texte d'Artaud avec le manifeste et l'entièreté du *Theater* de Nitsch, il est difficile de croire que ce dernier n'ait jamais lu Artaud avant 1962 ou du moins ne connaissait pas le contenu de *Le théâtre et son double* tant les similitudes de formes et de contenus sont évidentes. Ceci nous amène à nous interroger sur le caractère invariant des préoccupations humaines et artistiques dont le sacré est une composante fondamentale.

On sait aussi que pour Nitsch comme pour Artaud, la philosophie de Friedrich Nietzsche constitue une assise théorique déterminante à leurs travaux dont on retrouve fréquemment l'empreinte.

Quand Artaud parle « d'un état transcendant de vie » on est dans l'affirmation de l'art et la vie confondus. En effet, en plaçant la vie dans un champ « extra humain », il affirme la nécessité de son intensité pour quelle soit totale et satisfaisante.

Hermann Nitsch quant à lui lorsqu'il écrit dans son manifeste de 1962 :

« Les actions seront un moyen d'obtenir et d'accéder aux symboles les plus profonds et les plus sacrés à travers le blasphème et la profanation. La stimulation blasphématoire est une compréhension de l'être. C'est un moyen d'atteindre un point de vue anthropologique de l'existence »³³¹,

³³⁰ ARTAUD A., *Le théâtre et son double* [1938], *op. cit.*, p. 189-195.

³³¹ NITSCH H., *Eloge de la vie*, cat. expo., Beaumontpublicluxembourg, 2007, sans

affirme lui aussi la nécessité à créer des situations dans lesquelles l'intensité révèle la fulgurance de la vie.

Nitsch en présentant des sujets extrêmement forts comme ceux de la mort et de la sexualité au moyen de mises en scène de sacrifices et de pénétrations non simulées le tout héritées des textes et mythes antiques, s'inscrit exactement dans le programme décrit par Antonin Artaud.

Mais c'est bien dans la philosophie de Nietzsche que le *Theater* puise toute sa force théorique. La description de l'action 100, les *Sechs Tages Spiel* de 1998 va nous permettre de mieux saisir ces liens.

Toutefois, ce n'est pas parce que la critique existante est incomplète et qu'elle vient illustrer des propos bien souvent étrangers à l'œuvre de Nitsch tant en termes de processus de création qu'en termes de significations qu'il n'est pas pour autant possible de formuler une critique du *Theater*.

En effet, nous avons constaté³³² que les écrits de Nitsch n'ont aucune portée théoriques et sont plutôt obscurs. Ils consistent en une suite peu cohérentes de déclarations, non didactiques, qui rendent le tout abstrait et fumeux. D'autre part, le programme de l'OMT est annoncé de manière brutale dans des formulations peu claires empreintes parfois d'irrationalité et d'arrogance.

C'est notamment le cas lorsqu'il déclare (dans le désordre) dans son manifeste :

« L'art se transforme en direction de son devoir le plus intime, il devient le centre de toute exaltation de la vie (méditation, prière, liturgie de synthèse), devient matière à s'émerveiller plus en avant dans la vie, et doit augmenter jusqu'à l'exhibitionnisme honteux qui demande le sacrifice non égoïste.

[...]

La réalisation de l'action du Théâtre des Orgies et des Mystères dans les vignobles de Prinzendorf sur la Zaya, doit

pagination.

³³² Je renvoie ici à l'introduction ainsi qu'à l'annexe n° X qui retranscrit le Manifeste du *Theater*.

devenir de la plus haute importance pour chacun.
On devrait fermer de Burgtheater et utiliser le BUDGET
FEDERAL pour la construction du Théâtre.
Je veux libérer l'humanité du bestial »³³³.

Même s'il nous est possible de comprendre l'idée générale contenue derrière le texte, on remarque aussi aisément qu'outre l'abstraction, ces déclarations n'ont ni de portée poétique ni philosophique et on du mal à faire sens. On constate qu'il n'a pas su se dégager de ses lectures au sein de ses propres écrits comme s'il y avait une défaillance d'assimilation des concepts qui l'ont pourtant inspiré.

Cependant, ces derniers recoupés avec une étude scrupuleuse de l'OMT, de ses inspirations philosophiques et à l'appui de plusieurs entretiens avec l'artiste il est possible d'organiser les ambitions de Nitsch.

Tous ses écrits, y compris les plus récents se présentent sous cette forme et sur ce ton que l'on peut qualifier de dommageable dans la mesure où cela dessert la richesse plastique et théorique de l'œuvre en elle-même. Ce sont ces mêmes déclarations qui poussent certains critiques à apparenter Nitsch à un gourou et le *Theater* à une forme de dérive sectaire. Ce point particulier a constitué un réel nœud méthodologique dans l'analyse. En effet, comment tenir un propos construit à partir des propos incohérents de l'artiste ? Quelle critique apporter ?

Nous avons donc décidé de prendre de la distance par rapport aux écrits de Nitsch³³⁴ pour porter notre attention principalement sur ses productions, sur les processus de créations ainsi que sur les modes opératoires de ces derniers.

La connaissance de l'OMT ainsi que mon expérience personnelle, pour avoir assisté à plusieurs des actions de l'artiste (lors des fêtes de la Pentecôte - *Pfingstfest* - dans son château), nous conduise à affirmer le contraire et à conclure qu'il s'agit plutôt d'une posture maladroite de Nitsch induite par sa totale implication dans son travail auquel il dédie sa

³³³ NITSCH H., *Eloge de la vie*, cat.expo., Beaumontpublicluxembourg, op. cit.

³³⁴ C'est la raison pour laquelle on retrouve peu de citations de ce dernier tout au long du présent travail. En effet, elles échappent la plupart du temps à toute possibilité d'analyse scientifique.

vie. On peut dire de Nitsch qu'il est un artiste surinvesti dans son travail au point qu'il considère le *Theater* d'ordre de nécessité publique tant il est convaincu des effets positifs de celui-ci sur les gens. Une implication par ailleurs empreinte de mysticisme et il

En effet, lors de ses actions il adopte plutôt une attitude silencieuse, de retrait, indiquant de temps à autre ce qu'il faut mettre en place en terme d'enchaînement des événements. Mais, il laisse les participants totalement libres de suivre ou de ne pas suivre le programme selon l'ordre qu'ils choisissent. C'est d'ailleurs sur cette liberté que se fonde le caractère unique de l'expérience proposée par les actions du *Theater*.

Aussi, malgré les écrits que l'on peut qualifier de décevants, l'œuvre existe indépendamment de ces derniers et des déclarations de l'artiste. Nous avons pu observer, à la fois d'après les documents vidéographiques, les témoignages existants (y compris provenant d'historiens de l'art avertis) mais aussi d'après notre propre expérience *in situ* que le mode opératoire de l'OMT fonctionne sur le spectateur. Il se retrouve incontestablement au cœur d'une expérience multi sensorielle totale dans laquelle le rapport à l'autre et au monde se trouve modifié le temps de l'action. Cette expérience psychologique, différente du quotidien ordinaire, conduit de fait à une re-mise en question individuelle de l'entière existence ainsi que des lois qui régissent les rapports entre les individus.

Aussi, pouvons-nous dire que ce n'est pas parce que Nitsch ne semble pas détenir le savoir qui marche à côté de son travail qu'il ne détient pas la connaissance. C'est-à-dire que l'on peut avancer le fait qu'il y a une part d'instinctif dans sa démarche initiale, son geste de départ qui est, nous le rappelons, celui d'un jeune homme âgé de dix-neuf ans. En effet, si les termes de savoir et de connaissance sont souvent traités comme des synonymes, ils disposent pourtant d'une légère distinction. Etymologiquement, savoir provient du verbe latin *sapio* qui signifie « goûter ». Autrement dit, c'est en goûtant, en faisant l'expérience de quelque chose que l'on sait et ainsi chaque personne ayant fait une même expérience de la plus simple à la plus complexe, pratique ou psychologique partage un même savoir.

La connaissance quant à elle, signifie « savoir avec » – *cognoscere* – et non « naître avec » comme aiment à le mentionner certains théologiens³³⁵. Que signifie alors ce « avec » de « savoir avec ». Ce dernier pourrait être entendu comme « savoir avec soi », ce qui provient de soi et uniquement de soi car la connaissance est intérieure à l'individu et à ce titre n'est pas stockable. Elle est un mécanisme de l'esprit et est singulière. Aucun manuel ne peut référencer des connaissances. Ainsi chacun dispose de connaissances différentes même si un même savoir est abordé. Là où le savoir est lié à une communauté qui a « goûté », la connaissance l'est à un individu. L'un est un acquis alors que l'autre sous-tend une part d'inné et c'est bien de cela dont il s'agit dans le cas d'Hermann Nitsch : ce qu'il connaît, il souhaite le faire savoir. Nous pouvons donc avancer que le *Theater* malgré ses lacunes théoriques dispose d'une efficacité significative qui vient faire effet par l'expérience corporelle et sensorielle car le travail de Nitsch est de toute façon plus empirique que réflexif.

L'héritage d'Antonin Artaud et l'inscription de l'OMT dans son orientation aux dramaturgies postdramatiques ainsi précisés, il est temps d'observer dans le détail l'action 100 – les *Sechs Tages Spiel* – qui est la mise en acte totale du concept général du *Theater*.

Pour mémoire, toutes les productions de Nitsch sont le *Theater* mais ne sont que des parties incomplètes du projet global.

³³⁵ En effet, nombres d'études pour justifier l'aspect « inné » de certaines données vont transformer l'étymologie du verbe connaître en « naître avec ». Or, il s'agit bien de deux verbes provenant d'étymologies différentes :

Connaître : « *cognoscere* »

Naître : « « *nascere* »

4. Aktion. 100, les Sechs Tages Spiel – les six jours de jeux –, du 3 au 9 août 1998.

La pièce d'août 1998 a marqué à la fois la centième représentation de l'OMT et les soixante ans de l'artiste.

En juin 2017³³⁶, Nitsch a donné cent soixante-trois actions distinctes dans le cadre du projet global de l'OMT.

En 1957, peu après avoir obtenu son diplôme (option peinture) à l'école des arts graphiques et photographiques de Vienne, il a écrit la pièce des six jours comme un moyen de développer une dramaturgie plus large « d'expérience immédiate » et « d'événements réels »³³⁷. « Inspiré par les œuvres dramatico-musicales de Richard Wagner, la tragédie grecque et poussée sans doute par l'impétuosité juvénile », Nitsch voulait que son *Theater* représente « l'histoire entière de l'humanité, pas son histoire superficielle mais son vrai processus historique et dramatique : le développement de notre psyché et de notre conscience »³³⁸. Les premières ébauches d'actions qu'il a écrites demandaient aux acteurs qu'ils exécutent des tâches physiques simples destinées à offrir une expérience directe au public.

Cela impliquait, par exemple, le déversement de liquides « avec une odeur tranchée » comme le vinaigre, le vin et le sang sur la scène et sur les spectateurs dans le but de les confronter à une expérience multi-sensorielle qui viendrait envahir tous les sens en même temps, ne laissant aucun répit ni place vide à l'esprit, pour reprendre Antonin Artaud. Ces engagements constituaient la formulation initiale de l'idée de Nitsch « de pièces d'abréactions », et les modalités descriptives qu'il avait adoptées pour son projet de *Theater* autour des termes de « pièce », « théâtre » et « acteurs » comme autant de signes de ses sources d'inspiration dans les traditions narratives de l'opéra, du théâtre et de la poésie lyrique. Cette

³³⁶ Il s'agit ici de la dernière actualisation des données récentes concernant les actions de Nitsch. Juin 2017 correspond à la dernière *Pfingstfest* en date.

³³⁷ NITSCH H., « Vorwort zur ersten Wortdichtung 1957-1962 », in *Das Orgien Mysterien Theater : Das Wortdichtung*, Wien, 1996, p. 13-14.

³³⁸ *Ibid.*

provenance dirige vers une généalogie alternative du travail de Nitsch qui dévie de l'histoire traditionnelle de l'art action, qui situe son développement historique dans les arts visuels pour commencer par la performance futuriste au début du XX^{ème} siècle et son développement conceptuel dans la réception critique de la peinture d'action américaine des années 1950.

En 1998, les *Sechs Tage Spiel* furent plus relatés par la presse que le festival de Salzburg. Les titres des journaux sont clairs : « Vous ne mangerez plus jamais », « Comment font ses charlatans et leurs expositions sanglantes pour s'en tirer sans être puni », « Une boucherie pour une affligeante parodie de l'art ». Brigitte Bardot accorda même des interviews aux journaux locaux déclamant que : « Monsieur Nitsch est un barbare ! ». De nombreux manifestants s'étaient déplacés pour s'opposer à la réalisation de l'action clamant des slogans tels que : « Tuer n'est pas de l'art » ou encore « La liberté de l'art est précieuse, la vie aussi ». Nitsch reçut également de nombreux courriers anonymes dans lesquels il se faisait ouvertement insulter : « Au boucher Nitsch, salaud d'artiste ! » (fig.40). Ces faits sont exemplaires de l'ambiguïté sociopolitique de l'Autriche évoquée précédemment. Il s'agit, en effet, de la même nation qui, cinquante ans plus tôt, a collaboré activement aux crimes de la Seconde Guerre mondiale, tout en se construisant *a posteriori* autour du mythe national de la première victime du national-socialisme. L'indignation qu'a pu provoquer, à ce moment là, l'action de Nitsch est selon nous symptomatique de cette schizophrénie. L'artiste rappelle par ailleurs qu'aucun animal n'était tué cruellement et qu'il donnait simplement à voir des animaux mourir, animaux qui, de toute façon, étaient destinés à l'abatage. On peut en effet lire dans les statuts de son manifeste : « Aucun animal ne doit mourir à cause de moi. Dans le *Theater*, on emploie que des animaux morts, en âge avancé ou ceux devant être abattus d'urgence qui sont alors dépecés et vidés »³³⁹. En ce sens et au regard des pratiques exercées par l'industrie agro alimentaire en termes d'élevage et d'abatage

³³⁹ NITSCH H., *Eloge de la vie*, cat. expo., Beaumontpublicluxembourg, op. cit.

des animaux dans nos sociétés, on ne peut qu'être médusés par des réactions si virulentes.

D'autre part, il s'étonne que ses actions suscitent de telles réactions car l'individu est confronté tous les jours à la mort via le médium télévisuel : tueries, guerres, etc. Mais l'écran semble être une barrière autorisant l'indifférence et la banalisation de tels événements. Son ambition est de mettre l'individu face à la réalité de la mort car la violence, fait-il remarquer, a toujours été au cœur de l'art. Il n'y a pas, ajoute-t-il, de tragédie sans violence et sans cruauté³⁴⁰. Celles-ci, pour lui, sont constitutives de la vie. La plus grande tragédie n'étant autre que la société sauf, qu'étrangement lorsqu'elle est montrée en dehors de la sphère médiatique aseptisée, elle devient soudainement, pour quelques-uns, insupportable.

Nitsch avant le début de la grande action des six jours, prononce un discours durant lequel il explique pourquoi il a choisi Prinzendorf an der Zaya³⁴¹ comme place et lieu à l'exécution du *Theater*.

Sa tante et son oncle maternels étaient des paysans de ce village et à ce titre, il avait coutume de s'y rendre régulièrement lorsqu'il était enfant et qu'après plusieurs années sans y avoir été, ce n'est qu'à l'âge de dix-sept ans qu'il y retourne. Ce retour a été pour Nitsch une révélation. Il explique que c'était le printemps et que les paysages renaissants l'ont fait se sentir être en harmonie avec le monde. Il dit s'être alors totalement identifié avec le mouvement et la force de la création. S'être senti envahi par l'intensité des émotions, au point d'aller au delà de son propre vocabulaire philosophique et de sa propre compréhension de lui-même. En d'autres termes, il s'est trouvé confronté à une expérience mystique et c'est celle là même qui l'a ensuite motivé pour mettre en place son *Theater*. Notons ici une donnée essentielle, l'expérience mystique relève d'un au-delà du langage, d'un indicible. Il semble que ce soit la raison pour laquelle Nitsch

³⁴⁰LUC V., RANCINAN G., *L'art à mort*, Paris, Ed. Léo Sheer, 2002.

³⁴¹ Prinzendorf an der Zaya est un petit village viticole situé à 70km de Vienne et proche de la frontière avec la République Tchèque.

a autant de mal à mettre en mot et à théoriser l'OMT d'où l'importance de le mettre en scène et en acte.

Il relate que plus tard il retournait à Prinzendorf pour les fêtes de la Toussaint afin de déposer des fleurs sur la tombe de ses aïeux en même temps que l'on fêtait les vins nouveaux dans les caves viticoles du village. A chaque fois qu'il se rendait dans celles-ci, dit-il, il finissait complètement ivre, ivre mais heureux. Il quittait alors les caves et le village se révélait alors à lui sous l'emprise de l'alcool, tel qu'il l'était dans ses premières heures fantasmées et que cette idée lui faisait oublier le siècle dans lequel il vivait. Il ajoute que « comme un beau symbole noir », le château de Prinzendorf se dressait dans la nuit d'ivresse et que c'est dans ce dernier et dans ses jardins que l'OMT devrait se jouer.

Il déclare :

« Chers amis, ce que je veux vraiment faire avec mon travail que le drame devienne une célébration. Je veux dessiner la plus belle célébration de l'humanité qui ne soit rien d'autre que la célébration de la vie elle-même. Je veux que nous comprenions que nous sommes et que notre existence devienne une célébration. Je veux glorifier la vie, ramener la connaissance de la célébration dans la création qui devient l'existence. La vie est plus qu'une obligation, c'est la joie, l'exubérance, l'extravagance, cette augmentation pour devenir orgie. L'art comme propagande pour la vie car ETRE est une fête. La métaphysique se débloque par l'affirmation positive de l'existence.

Etre, de la méditation à l'extase sera expérimenté. L'OMT ne connaît pas de scène. L'événement sera étendu à une réelle expérience. L'objet du jeu est de se mettre en place dans la conscience de l'environnement. La beauté des paysages inclus. La nuit, le bruit de la nuit, le chant des oiseaux, les étoiles, le surgissement de la vie.

Expérimenter la vie, entrer dans une condition mystique et extatique, être intoxiqué par l'existence est le but de la célébration. Cette fête devra s'expérimenter en dehors du jeu, durant la vie normale du quotidien. Comme Scriabine³⁴², je veux

³⁴² Alexander Scriabine est un pianiste et compositeur russe né en 1872 et mort en 1915. Il est une personnalité singulière par le symbolisme flamboyant de son langage musical et atypique par le refus de toute référence au folklore national, il n'en demeure pas moins un compositeur marquant de la musique russe de la fin XIX^{ème} siècle. Longtemps incompris des critiques et du public, ce mystique de l'extase influencé par la théosophie et la synesthésie laisse une œuvre profondément originale d'où se détachent son imposant corpus de dix sonates pour piano, son *Poème de l'extase* pour grand orchestre et

créer une condition similaire à l'intoxication mystique et que cela mène à de nouvelles opportunités pour le plaisir et le bonheur »³⁴³.

On remarque ici le style nébuleux évoqué plus tôt, qu'emprunte Nitsch pour décrire ses ambitions. En termes de critique de fond on est véritablement dans ce constat d'une forte lacune théorique ce qui n'était pas le cas de Muehl et Brus qui eux ont été de vrais théoriciens de la pratique artistique. Néanmoins l'ambition du *Theater* est contenue dans ces quelques phrases et n'a pas d'autres fins en soi :

« L'art comme propagande pour la vie car ETRE est une fête. [...] Etre, de la méditation à l'extase sera expérimenté ».

On remarque aussi de nouveau dans cette incursion l'empreinte de la philosophie nietzschéenne. Cette dernière est fondamentale dans la construction du *Theater* en tant que grande fête de la vie, notamment car Nitsch voit dans le philosophe une figure religieuse :

« Il y a eu Bouddha, Jésus Christ, il y aussi eu Nietzsche ; il était aussi une figure religieuse. [...] Ce que je veux dire, c'est qu'il était aussi un mystique au sens traditionnel du terme. Il a dit « oui » à tout ce qui fait la vie et c'est une forme de mysticisme. Zarathushtra était un mystique »³⁴⁴.

Nous allons donc reprendre ici plus en détail la philosophie de Nietzsche tant elle a d'importance dans l'élaboration de l'*OMT*.

Nietzsche, de 1858 à 1864 entreprend des études de théologie et de philosophie. Il se passionne pour l'histoire des civilisations mais très vite c'est la philosophie qui prend pour lui une plus grande importance et le mène vers une interrogation liée à la condition humaine. La mort précoce de son père le marque en profondeur au point d'être obsédé pour lui-même par le sentiment de la fragilité humaine. Une conscience à la fois hédoniste et tragique produit en lui le rejet de l'ascétisme religieux et de tout dénigrement de la vie. Au cours de ses recherches, Nietzsche découvre

son *Prométhée ou le Poème du feu*.

³⁴³ Documents donnés à l'auteur par Hermann Nitsch en juin 2012.

³⁴⁴ Traduction libre de l'anglais. Interview entre Hermann Nitsch et Alexandros Stavrakas. Donnée à l'auteur par Nitsch en juin 2012.

la pensée indienne et les philosophies liées au bouddhisme. Il s'en inspirera pour imaginer une sagesse de la vie accomplie, affranchie de tout ressentiment. Hermann Nitsch s'inspire lui aussi du bouddhisme zen qu'il semble avoir découvert à travers ses lectures du philosophe. L'artiste voit dans la méditation l'intensité du repli sur soi. Tout chez lui repose sur cette question de l'intensité y compris dans le silence. Admirateur de l'antiquité grecque, Nietzsche inaugure son œuvre de philosophe par un hommage à la tragédie d'Eschyle et de Sophocle. Pour rappel, dans *La Naissance de la tragédie*, il mobilise les dieux grecs Dionysos et Apollon pour illustrer la dialectique de deux principes : le jaillissement créateur immanent à la vie et l'individuation mesurée des formes qui organisent chaque monde. La conjugaison des deux divinités illustre la dialectique d'un devenir créateur et destructeur, source et horizon de toute vie singulière. L'éternel retour (la répétition) du cycle vital est ainsi la terre natale de l'humanité qui joue et qui crée. La vie jaillit et déborde mais aussi délimite et construit. La démesure de l'ivresse dionysiaque se conjugue périodiquement avec l'art de la forme apollinienne. Ce mixte d'outrance et d'ordre, de débordement et de retenue dit quelque chose d'essentiel : la condition humaine s'y découvre dans sa nudité ontologique, à rebours des fantasmes religieux qui éludent la blessure de la conscience tragique. Cette blessure, il faut au contraire l'assumer pour le plaidoyer de l'art comme jaillissement des formes, au plus près d'une conscience tragique et joyeuse de la richesse créatrice du réel.

Il y a chez Nitsch, au cours des six jours de jeu, des alternances entre des temps calmes et des moments de fureur qu'il met en relation avec les énergies de la nature qui sont pour lui les conditions de l'existence. Il opère un parallèle entre les énergies de l'homme et celles du monde. Par exemple, il va opposer les fleurs qui poussent comme instant de calme végétatif au volcan qui explose comme instant de fureur. Dans le *Theater*, ce sont les processions méditatives qui vont alors incarner ces instants de calme quand les malaxations énergiques d'organes ensanglantés au sein de carcasses évidées vont elles venir syncrétiser les instants de fureur dans cette logique d'opposition entre les principes dionysiaques et apolliniens.

Nietzsche reproche à Socrate d'avoir brisé l'élan de l'art tragique en cultivant une raison désincarnée. Un moment fasciné par la musique de Wagner, il croit y retrouver l'esprit du drame dionysiaque comme œuvre d'art total mais il rompra avec celui-ci en 1878 car il ne supporte pas son nationalisme pangermanique.

Dans les œuvres ultérieures du philosophe, Dionysos ne sera plus opposé à Apollon mais au Crucifié qui va devenir l'expression de la vie qui s'affirme et déborde en de multiples assouvissements. Une vie qui se fait art à travers l'esthétique de l'héroïsme. En exaltant le fait de jouir de la puissance accomplie comme force joyeuse, Nietzsche à ne pas s'y méprendre ne fera pas l'apologie de la guerre mais l'éloge du courage des héros grecs qui en présence de la mort la regarde sans pour autant mépriser la vie.

C'est exactement ce qui est à l'œuvre chez Nitsch : la mise en parallèle permanente des représentations de la crucifixion et des rituels dionysiaques pour regarder la mort et la cruauté telles qu'elles sont pour prendre la pleine mesure de la vie et lui dire oui.

L'art, mieux que la philosophie incarne et rend présent le conflit des ténèbres et de la lumière, du chaos primitif et de la forme advenue.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la forme aboutie du *Theater*, les *Sechs Tage Spiel*, durent six jours et six nuits consécutives. Il reprend en effet, le cycle judéo chrétien de la création du monde relaté par la Genèse dans le but de recréer un monde nouveau au moyen d'une société nouvelle qui se sera régénérée par l'expérience de l'OMT en passant des ténèbres à la lumière pour se retrouver « tel un nouveau né au monde ».

Apollon, dieu de la belle apparence incarne le principe d'individuation par la mesure harmonieuse et Dionysos lui, incarne, ce qui ne peut se dire en toute clarté – les mystères – de façon accessible à la raison humaine. Dieu qui danse et s'enivre de musique, il assume l'obscurité des forces vitales hébergées par la nuit et le chaos primitif : désir sexuel, ivresse démiurgique, indistinction première, démesure. L'aventure historique de l'art dont le *Theater* fait partie tout en étant l'héritier, met en jeu ces deux figures. La vie de la nature et la vie humaine également. Telle est la

nouvelle métaphysique affirmée par Nietzsche, en rupture avec les dualismes de l'ancienne.

L'art et le jeu, l'amour des belles apparences et le courage tragique de dire oui à la vie malgré les souffrances qu'elle héberge, dessinent une nouvelle façon d'appréhender le monde mais aussi une nouvelle sagesse. Joindre l'affirmation sans complexes du goût de vivre à la démystification des ascétismes supposés vertueux, c'est refonder la philosophie et remettre en question la religion par une critique d'une radicalité et d'un modernisme inédits. L'originalité de Nietzsche est là et elle est assortie d'une réhabilitation de l'art comme autocréation de l'humanité, à l'instar de la vie foisonnante de la nature. Loin d'accomplir la métaphysique traditionnelle, comme le fait Heidegger, il la déconstruit et ouvre la voie à une critique très actuelle de la modernité. Il philosophe dans des registres diversifiés : poésie, aphorismes, dissertations, empruntant à la culture des ressources d'une expression originale, soucieuse de libérer la pensée de tout carcan.

Regardons la thèse centrale de sa philosophie de la vie.

Il faut accepter l'alternance entre douleurs et plaisirs, souffrances et jouissances : une alternance dite tragique. La volonté de vivre doit assumer le devenir comme temporalité vécue, succession de formes qui se créent puis disparaissent. A rebours des attitudes réactives qui disqualifient la vie, l'art, comme le jeu de l'enfant qui découvre, se fait métaphore de l'aventure existentielle. C'est cela qu'évoque Hermann Nitsch quand il compare le *Theater* à un « processus d'auto découverte ».

Création puis effacement des êtres, disparition et renaissance scandent le monde humain comme celui de la nature.

De l'indifférenciation originelle à l'émergence de formes où la vie s'équilibre, de ces formes vives que le grand tout du devenir déconstruit puis absorbe par un retour à l'indifférenciation originelle, un cycle s'accomplit et une métaphysique originale se dessine.

Comment définir un art de vivre et une sagesse qui réponde à cela ? Nietzsche propose une nouvelle approche de ce qui importe. Oser vivre, c'est avant tout, accepter l'alternance des joies et des peines, des formes

qui s'accomplissent et leur effacement graduel.

Vivre, c'est devenir.

Et mourir aussi.

Le jaillissement est aussi fusion finale : il crée et recrée, dissout et résorbe.

La forme se construit comme mesure et belle apparence, masque provisoire et illusion vitale. Elle s'efface dans le flux des choses et des individus. Une telle pensée rappelle la philosophie présocratique non moralisante d'Héraclite notamment, penseur du devenir essentiel, à rebours des visions qui ne rassurent qu'en refoulant le tragique, dimension pourtant inhérente à la vie.

Comment une telle réorientation de l'histoire humaine peut-elle advenir ?

Nietzsche nous le raconte dans son livre prophétique *Ainsi parlait Zarathoustra*. Ce récit vaut pour l'humanité en son devenir collectif, mais aussi pour chaque individu. Il s'agit d'une parabole qui fait imaginer en même temps qu'elle fait concevoir. Trois métamorphoses se succèdent quand l'homme prend la mesure de sa condition historique et décide d'en assumer le poids, d'en briser la servitude, d'en provoquer le dépassement par une renaissance³⁴⁵. Le récit se termine et ouvre sur l'enfance du regard

³⁴⁵ L'homme est tour à tour chameau, lion et enfant. Tel est le cycle de l'humanité qui supporte et endure, se révolte pour briser les carcans et enfin redécouvre la joie native d'accueillir la vie délivrée. Le premier moment est celui de l'endurance au fardeau qu'il faut porter patiemment. Il y a du chameau dans l'homme, si l'on veut comprendre l'aptitude à supporter, longtemps et fermement. Ce courage est néanmoins ambigu car il peut être simple résignation. Ce n'est pas la vie comme telle qui est un fardeau, mais le poids de ce qui la contrarie. Le dénigrement de la force joyeuse et des jouissances éphémères, la superstition de l'abstinence et l'insistance sur la finitude, conduisent à voir la vie comme un fardeau. La souffrance est alors supposée vertueuse alors qu'elle n'a aucun rapport avec les dispositions morales. La vie s'anesthésie elle-même en faisant du renoncement une nécessité et de la nécessité une vertu. La soumission se convertit en devoir et la servitude ordinaire devient volontaire, triste routine sans qu'on y prenne vraiment garde. Ainsi, la longue patience du chameau dans le désert doit prendre fin pour laisser place à la puissance de la révolte. Il faut alors être lion, pour briser, non pas l'endurance mais son dévoiement dans la résignation de l'inacceptable. La rage de détruire est à la mesure de l'endurance à supporter de naguère. Elle transfigure la patience en impatience et le repli en conquête. Par la révolte du lion, la vie s'annonce légère et libérée. Mais elle est lourde encore de ce qui l'obsède : la mémoire des luttes encore proches. La menace réitérée du ressentiment manifeste l'incapacité à s'affirmer simplement, sans posture réactive, d'une façon directe car délivrée de tout complexe. Ici réside la tentation de dénigrer la vie. Après le chameau qui supporte patiemment, le lion qui affranchit par sa révolte destructrice, il faut désormais que l'humanité de l'homme opère un retour à soi, dans la figure native de l'ouverture innocente à la vie, pure de tout ressentiment car libre de tout contentieux. Une aventure nouvelle s'esquisse : la renaissance. Voilà l'enfant. Alors la vie peut s'affirmer, joyeuse et douce, triste et

et de la vie, renaissance accomplie en une vraie liberté. L'enfant n'est pas hanté par les souffrances et les luttes passées. Il est pure affirmation de la vie, sans mélange de ressentiment ou d'attitudes réactives.

Aussi, quand Hermann Nitsch déclare qu'avec l'OMT les gens « devaient ressentir le choc de se retrouver soudain comme un nouveau né au monde » c'est de toute évidence en référence à la métaphore de l'enfant nietzschéen. La volonté de puissance est là, mais nullement comme soif de pouvoir et de domination mais simplement comme affirmation de la vie et accomplissement de soi. Elle s'exprime dans un débordement d'énergie vitale, symptôme de la joie de vivre où l'individu coïncide avec lui-même et avec le monde par pur plaisir d'exister. « Deviens ce que tu es » : la maxime chère à Nietzsche fait ainsi de lui le véritable père de l'existentialisme.

Quelle est la nature de la force dont parle Nietzsche ?

Il s'agit de la grandeur d'âme qui correspond au courage de vivre de façon créatrice, en laissant s'exprimer en soi la puissance de la vie. En ce sens, l'idée de l'art et de la vie confondus est réaffirmée par le philosophe. On pense, au delà du *Theater* de Nitsch qui nous occupe ici, à tous les artistes qui ont mis comme nécessité absolue et non négociable le fait de vivre de façon créatrice. Plus particulièrement à ceux de l'Internationale Situationniste de Guy Debord qui dans le *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action situationniste internationale*³⁴⁶ exprime la volonté éthérée du mouvement de changer le monde tant sur le plan artistique que sur le plan social et politique. Le besoin d'un renouveau s'impose comme vital :

« Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure ».

Debord, et plus généralement tous les situationnistes, se sont acharnés à dénoncer l'aliénation de la vie par sa mise en spectacle, à critiquer tout

blessante, tragique et belle mais déliée de toute rancœur. Elle jaillit et sans tourments inutiles, toutes choses sont disponibles. Les trois métamorphoses décrivent le cycle idéal de l'émancipation humaine.

³⁴⁶ Publié en juin 1960 dans le numéro 4 de la revue *Internationale Situationniste*.

discours et l'art dès lors qu'ils ne se réalisent pas dans la *praxis* – les moments de situations – et l'accomplissement subversif de la vie quotidienne. Guy Debord dans le *Rapport* propose précisément une critique radicale de cette vie quotidienne que le capitalisme moderne a organisé en système « spectaculaire » d'illusions. Autrement dit, l'action subversive et la création libre de moments de situations constituent l'unique moyen pouvant détruire l'aliénation des individus expulsés de leur propre existence par le spectacle qui s'offre à eux comme, finalement, seul substitut possible³⁴⁷. Quant aux intellectuels, ils ne s'emploient selon lui, qu'à diffuser une idéologie de la survie dans la consommation du vide, interdisant de la sorte l'usage de la vie librement réinventée. Cette révolution culturelle, sociale et politique des mœurs proposées par Debord consiste à :

« Elargir la part non médiocre de la vie, d'en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls. On peut donc en parler comme d'une entreprise d'augmentation quantitative de la vie humaine, plus sérieuse que les procédés biologiques étudiés actuellement [...] Mais l'application de cette volonté de création ludique doit s'étendre à toutes les formes connues des rapports humains, et par exemple influencer l'évolution historique de sentiments comme l'amitié et l'amour »³⁴⁸.

L'OMT de Nitsch, à l'instar des moments de situations de Debord, tous deux dans la droite lignée de la philosophie nietzschéenne, se pose donc comme une méthode de réappropriation libre et totale du quotidien dans une dynamique de transformation qualitative et quantitative de ce dernier au sein de sociétés vidées de sens.

Le nom que choisit Nietzsche pour qualifier cette libre expression de la vie dans ce qu'elle a de plus intense est la *volonté de puissance*, qu'il faut comprendre, entendons-nous bien, non comme volonté de domination ou de pouvoir mais comme vie intense de l'être qui se sait et se fait élan

³⁴⁷ NB : Stratégie mise en place dans le contexte de la reconstruction post Seconde Guerre mondiale déjà décrite dans le chapitre 2 sur « *Le deuil impossible* ».

³⁴⁸ MASELLI B., *Pour une pratique théorique : une interprétation de la revue The Situationist Times (1962-1967)*, Mémoire de Master 2, soutenu à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne en 2010, p. 21-22.

créateur. La notion d'éternel retour a aussi une valeur théorique essentielle dans la pensée du philosophe, c'est le retour de la vie créatrice qui n'en finit pas de produire les accomplissements vitaux, qu'ils soient douloureux ou joyeux. Vouloir ces accomplissements avec force, c'est leur conférer une densité ontologique essentielle : la joie de faire et d'être est si forte que son éternel retour est souhaité. A la culpabilisation induite par une faute imaginaire de l'humanité dès son origine, le retour éternel du même - la répétition à l'œuvre chez Nitsch dans le *Theater* - oppose l'affirmation de « *l'innocence du devenir* », de la *volonté de puissance*.³⁴⁹

L'ancrage théorico-philosophique du *Theater* ainsi circonscrit, examinons maintenant d'un point de vue pratique, le programme des six jours ainsi que la description des moments forts.

Toutes les actions ont valeur de rituels.

Je précise que pour toutes les descriptions d'actions il convient de prendre en compte le fait que chacune d'elles se déroulent en musique. Ces dernières sont tirées tantôt du folklore autrichien jouées par un orchestre et tantôt les compositions de Nitsch. La musique qu'il crée est surprenante, extrêmement sonore, bruyante et construite autour des axiomes de cri et de bruit.

Pour mémoires, ses partitions sont construites sur une base récurrente (fig.40bis) : toujours sur papier millimétré, trois minutes de musique par pages, les différents instruments répertoriés par des barres verticales qui sont structurées autour du chiffre sept³⁵⁰. Les instruments prédominants

³⁴⁹ Nietzsche a été, à son insu, récupéré au service du nazisme alors même qu'il a toujours été clair sur sa détestation du pangermanisme et de l'antisémitisme. Sa sœur, mettant à profit le naufrage mental de Nietzsche falsifia *La volonté de puissance* dans un sens contraire à celui entendu par le philosophe. Elle voulu en effet, en faire un bréviaire pour le régime nazi. Pourtant, la vigoureuse critique du judaïsme pratiquée par Nietzsche n'a jamais eu un sens antisémite. Le fait de rejeter une religion n'a rien à voir avec celui de rejeter un peuple. Comme Marx, son image historique a souffert d'un amalgame : il ne fut pas plus responsable du nazisme que Marx du stalinisme et sa philosophie reste d'une modernité incontestable et sa lecture indispensable.

³⁵⁰ Je tiens ici à relater ici une expérience :

J'ai assisté en 2011, alors que je venais de débiter ma thèse et n'avais encore que des connaissances superficielles sur le *Theater*, à l'action. 136, *Pfingstfest*, à Prinzendorf avec ma mère. Lors de cette action nous avons assisté à un « concert » des partitions musicales de Nitsch d'environ une heure au milieu de ses peintures-actions rougeoyantes et

sont le violon et la trompette et la musique vient participer à l'expérience multi sensorielle totale qu'est le *Theater*. Elle s'accompagne des sons de sifflets, cloches et gong incessants³⁵¹. Elle génère une ambiance inquiétante que Nitsch qualifie « de musique d'avant le langage ». Au sens lexicologique, il s'agit précisément d'une tentative inquiétante, c'est-à-dire, pourvoyeuse d'interrogations.

Par ailleurs, dans le cadre de son projet qui se veut être un théâtre sans scène, au sens artaldien, les actions d'une même journée se déroulent fréquemment de manière simultanée. Par exemple, une action de malaxation d'organes peut avoir lieu dans un espace pendant qu'une action sensorielle se déroule dans une dépendance du château. Les participants sont ainsi libres d'expérimenter les différentes temporalités et intensités de l'OMT selon leurs envies. Mais cela permet aussi de mettre l'accent sur la dimension empirique de l'OMT qui plonge le participant dans une réalité différente, où il se perd d'abord pour cesser d'intellectualiser au profit de la seule expérience.

C'est pourquoi elles sont présentées ci-après sans ordre particulier.

Toutefois, lors de chaque repas - action banquet -, pendant les processions et la grande action principale journalière (matérialisée par un « # » dans la

monumentales. Ma mère, au demeurant étrangère au milieu de l'art et à ses problématiques mais amatrice de musique, et moi-même avons vécu une expérience forte en émotions car nous avons été aspirés par l'intensité de la musique. On a constaté une progression significative de plusieurs temps forts que j'avais relaté dans une petite note comme suit:

- Expression d'un monde tumultueux et tourmenté. Expression de la mort, la haine, la vengeance et la violence.
- Expression du monde de l'amélioration.
- Temps de l'espoir et de la reconstruction (moment où il y a eu le plus de musique).
- Temps de la paix et de la vie.

Cette expérience première est plutôt déroutante quand on sait rétrospectivement que les six jours du *Theater* sont fondés précisément sur cette progression - mort/renaissance - mais qu'à ce moment précis je l'ignorais encore. Nitsch devait me l'a confirmé quelques jours plus tard lors de notre première entrevue. C'est pourquoi, je tiens à souligner le caractère opérant, d'une manière ou d'une autre, du processus de Nitsch.

³⁵¹ A titre personnel, je peux témoigner que ces sons/bruits sont perturbants et réellement inquiétants. On ne s'entend plus et ils génèrent des palpitations cardiaques. Avant même d'être confronté visuellement à quoique se soit l'expérience corporelle est déjà en marche.

Pour saisir au plus près la description des *Sechs Tage Spiel*, je renvoie au DVD, *Das aktiontheater des Hermann Nitsch zwischen herkunft und zukunft*, Edition Kröthenhayn, 2006.

description ci-dessous), toutes les autres actions étaient interrompues. Enfin, on rencontre partout des fleurs, roses et pivoines, dans les pièces du château, ses dépendances et la cour. De même, dans toutes les expositions de l'artiste, on retrouve, placés devant les tableaux, de gros bouquets de pivoines. Les oies, les poules et les paons circulent également librement dans la cour du château. Enfin, le vin coule à flot nuit et jour pendant les six jours du *Theater*, l'ivresse étant une composante essentielle de l'expérience.

5. Description des Six jours

- Jour 1 (fig.41 à 45)

- Introduction générale

Introduction aux actions d'éviscérations qui vont se répéter continuellement durant les six jours.

- Actions sensorielles : toucher/goût/odorat

Les participants³⁵² sont invités à sentir, toucher et goûter différentes choses sur des tréteaux recouverts d'un linge blanc. Parmi les différents éléments à découvrir, on trouvait : des poissons, des cervelles, de l'eau oxygénée, de l'eau tiède, du sang, du vinaigre, du vin, de l'éther, des pigments de peinture. Tous ces éléments sont constitutifs de l'appareil sensoriel opératoire du *Theater* que l'on retrouve dans toutes les actions.

« Toutes les actions des six jours de jeu sont connectées aux sensations de goût et d'odeur »³⁵³.

- Sacrifice #

Le premier jour de l'OMT, s'ouvre sur le sacrifice d'un taureau qui est vidé de son sang sur le son bruyant des instruments de musique, des sifflets, des cloches et des gongs. L'animal est ensuite dépecé, vidé de ses entrailles et exposé devant un drap blanc.

- Crucifixion

Un homme en croix sur une planche, les yeux bandés et vêtu de blanc, est amené devant l'animal désormais viande. Plusieurs participants eux aussi vêtus du même blanc, s'affairent autour de lui malaxant (action de malaxation) entrailles et organes du taureau le tout arrosé d'un mélange composé de sang, d'éther, d'eau tiède, d'eau oxygénée et de vinaigre. Le

³⁵² Je rappelle que Nitsch ne distingue pas les acteurs des spectateurs du *Theater* considérant que tous forment un tout. Il parle de « participants au jeu » (*Spielteilnehmer*).

³⁵³ Interview réalisée par l'auteur.

breuvage est ensuite offert au jeune homme, il coule de la bouche au sexe, maculant ainsi le vêtement blanc.

Plusieurs crucifixions sont opérées tout au long de la journée, hommes et femmes confondus. Les participants toujours vêtus de blanc ou nus ingèrent systématiquement le breuvage rouge.

Dans le *Theater*, les crucifiés ont toujours les yeux bandés avec de la gaze et ils simulent l'ingestion du breuvage sanguin³⁵⁴. Nitsch reprend ainsi le thème de l'aveuglement et plus particulièrement celui mythique d'Œdipe.

— Malaktion

Le taureau tué au début de la journée est exposé devant une immense toile de lin brut. Il est écartelé puis soulevé par une poulie jusqu'à l'aplomb d'une fenêtre du deuxième étage. Un seau contenant à nouveau le mélange sanguin est vidé à travers la carcasse. Est ainsi créée une *action painting* version actionniste reprenant les constantes de la pratique picturale de Nitsch.

— Malaxation

Pendant toute la journée se déroulent des scènes de malaxation d'organes. La carcasse d'un animal est soit attachée verticalement par les pattes soit allongée sur le dos sur une planche. Les participants malaxent alors des organes dans cette carcasse pendant que d'autres arrosent le tout du mélange sanguin.

Ces actions se déroulent de manière très énergique. On constate que les participants sont en plein défoulement, il y a quelque chose de frénétique dans les gestes qu'ils prennent plaisir à exécuter.

— Piétinement

Dans la cour du château se trouve une grande cuve bétonnée. À l'intérieur de celle-ci sont jetées des quantités importantes de tomates. Les participants se tiennent les uns les autres par les épaules, à la manière

³⁵⁴ En effet, le breuvage est versé au bord des lèvres et les participants régurgitent le liquide au fur et à mesure pour ne pas l'avaler.

d'une mêlée de rugby. Formant ainsi un cercle, ils se mettent à piétiner avec frénésie les tomates tout en tournant.

De plus en plus de participants accourent et intègrent la mêlée.

— Banquet

Tous les participants partagent ensemble un grand barbecue. Nous le mentionnons pour le premier jour seulement mais ces repas se répètent tous les jours midi et soir.

— Action nocturne

Les participants se retrouvent dans les sous-sols du château à la lumière de flambeaux où une pièce musicale est jouée devant la carcasse d'un animal crucifié devant un drap blanc tendu.

Tous les draps et teeshirts utilisés par l'artiste et les participants sont récupérés. Nitsch les intègre ensuite dans ses peintures (présentées en croix sur un châssis de bois) ou comme toile de fond à ses dessins d'architecture du *Theater* qu'il sérigraphie dessus.

Il s'agit pour lui d'affirmer la présence du corps : « les blouses blanches que j'utilisent avec mes assistants sont de meilleures peintures que celles que je réalise. Elles sont l'affirmation du corps sur la toile »³⁵⁵.

On se retrouve face à une reconstitution du corps sur la surface du tableau.

Il faut bien comprendre que lors d'une journée telle que celle que nous venons de présenter et qui va chaque jour se répéter à quelques nuances prêt tous les jours, une tension sensorielle intense s'exprime car tous les sens sont intensément sollicités sur fond de violence : visuelle, sonore, tactile et olfactive provoquant une forme de réaction hybride entre dégoût profond et envoiement.

³⁵⁵ Interview juin 2012. Voir annexes.

- **Jour 2** (fig.46 à 48)

Le deuxième jour s'ouvre par une grande *Malaktion* – action peinture # – déjà évoquée et que l'historienne de l'art Susan Jarosi comparait à un grand massacre.

En effet, dans cette action, tous les murs et le sol sont recouverts de toile tendue. Nitsch ainsi que plusieurs participants projettent alors sur celles-ci du sang mélangé à du pigment rouge.

L'artiste pense ce jour comme la mise en œuvre de la théorie de l'abréaction de l'OMT. Les actions sont, dit-il « les paraphrases des mythes de la création et de la chute des hommes »³⁵⁶. On est face à une volonté de destruction et on note à nouveau la parenté avec Artaud.

Chaque journée suit une dynamique allant de la destruction à la reconstruction et plus les jours passent plus cela devient évident en terme d'expérience.

On retrouve toutes les actions de malaxations et crucifixions toujours baignées de la même intensité sensorielle. Les actions de malaxations occasionnent de nombreuses projections de sang et les participants sont rapidement recouverts de substance sur les vêtements, le visage et les cheveux.

Une crucifixion plus particulièrement retient néanmoins l'attention :

Trois grandes toiles blanches s'étendent sur un pan de mur dans la cour du château. Devant chacune d'elles, se trouve des carcasses écartelées dans lesquelles ont lieu des malaxations.

Ensuite, est amenée devant la carcasse centrale un homme en croix, les yeux bandés. Deux autres participants crucifiés sont installés de part et d'autre de l'homme au centre, eux aussi devant les carcasses éviscérées, créant ainsi un triptyque rappelant l'iconographie religieuse de la crucifixion du Christ entouré des deux larrons.

Au sein d'une carcasse sont mélangés et malaxés par plusieurs personnes

³⁵⁶*General Concept* du *Theater* traduit en anglais et donné par Nitsch à l'auteur. Feuilletts dactylographiés format A4. Annexe. 5.

et avec la plus grande vigueur, des organes, du raisin et le mélange sanguin : tout le monde est ainsi recouvert de sang.

Enfin, un homme aux yeux bandés est amené nu devant un tréteau recouvert d'un linge blanc sur lequel est posé une coupelle remplie de cervelles et de sang. L'homme plonge son sexe dans la coupelle et le malaxe aux cervelles³⁵⁷.

Nitsch reprend la peinture action du matin en projetant à nouveau de la peinture rouge par dessus le sang séché partout sur les murs et le sol de la pièce. Une carcasse est amenée devant l'un des pans de toile tendue et du sang est déversé à l'intérieur de celle-ci. Le tout toujours en musique sur le son grave des trompettes évoquant celles de l'Apocalypse.

³⁵⁷ Cette image rappelle la symbolique de l'arbre Séfirotique de la Kabbale juive. Cette dernière est très complexe à aborder et nous n'avons pas mené d'étude spécifique sur la question. Cependant, il semble y avoir une analogie entre le sexe et le cerveau réunis comme lieu ultime de la connaissance et de l'éveil. Aussi approfondir cette question autour de ce motif qui revient de manière récurrente dans les actions de Nitsch depuis 1962 serait tout à fait pertinent.

- **Jour 3 : la liturgie de Dionysos** (fig.49 à 53)

Nitsch parle de l'activation du dionysiaque et de la découverte des instincts pour ce troisième jour du *Theater*. L'artiste lit des textes théoriques sur l'essence du mythe et des rituels dionysiaques. Il considère Dionysos comme le dieu de l'abréaction.

Il s'agit de la journée la plus intense des *Six jours* qui comporte des actions de cris créant une atmosphère générale perturbante : les participants hurlent par dessus les bruits des sifflets, des gongs et des trompettes et des violons de l'orchestre pendant que le mélange sanguin vient tout recouvrir sur son passage.

Comme les jours précédents, on trouve des actions de :

- Malaxations
- Sacrifice d'un taureau
- Crucifixions
- Procession à la nuit tombée sur des airs folkloriques autrichiens
- Ecartèlements des carcasses et crucifixions dans les carcasses
- Mêlée entre les participants, piétinement de tomates et de raisins.

L'une de ces actions de mêlée est particulièrement révélatrice de l'intensité de la journée. En effet, au dessus de la mêlée est projeté en l'air du raisin, de l'eau tiède et le mélange sanguin recouvrant et trempant intégralement les participants de couleur rouge.

On constate lors des visionnages des vidéos retraçant les *Six jours* que les participants, lors de cette action, étaient entrés dans un état proche de la transe.

La journée s'achève par un banquet.

Nous rappelons que durant chaque journée, le vin coule à flot et que l'effet de l'ivresse est programmé par Nitsch, toujours dans l'idée que le *Theater* est pensé comme un lieu autre – une hétérotopie – dans une temporalité différente de celle du quotidien habituel, une quête de sens, et ce, dans le

but de recréer un monde nouveau.

- **Jour 4** (fig.54)

Le quatrième jour de l'OMT ressemble en tous points aux autres avec les actions itératives de : malaxations, crucifixions et piétinements.

Cependant, l'une d'entre elles s'en dégage plus particulièrement :

Douze participants, hommes et femmes confondus, sont assis sur un banc pieds nus. Puis, un autre se présente à eux, et tour à tour, leur lave les pieds. Cette action rappelle immédiatement l'iconographie chrétienne du lavement des pieds des disciples par Jésus juste avant la Pâque juive moment de la crucifixion de ce dernier :

« Ensuite il versa de l'eau dans un bassin, et il se mit à laver les pieds des disciples, et à les essuyer avec le linge dont il était ceint. Il vint donc à Simon Pierre ; et Pierre lui dit : Toi, Seigneur, tu me laves les pieds ! Jésus lui répondit : Ce que je fais, tu ne le comprends pas maintenant, mais tu le comprendras bientôt. Pierre lui dit : Non, jamais tu ne me laveras les pieds. Jésus lui répondit : Si je ne te lave, tu n'auras point de part avec moi. Simon Pierre lui dit : Seigneur, non seulement les pieds, mais encore les mains et la tête. Jésus lui dit : Celui qui est lavé n'a besoin que de se laver les pieds pour être entièrement pur ».

Évangile de Jean, chapitre 13 : 6-10

C'est une action de purification mais aussi d'humilité dans laquelle la frontière entre le maître et les disciples est annihilée.

- **Jour 5** (fig.55)

Le cinquième jour du *Theater* s'ouvre sur la grande action où chars d'assauts tanks roulent sur des carcasses et des entrailles, déjà abordée au chapitre 3 (#). (fig. 33&34)

Ensuite, nous retrouvons à nouveau des actions de :

- Malaxations
- Le sacrifice d'un taureau
- Crucifixions

Nitsch réalise encore un grand triptyque devant un drap blanc (#). Au centre est installée une carcasse ouverte crucifiée et de part et d'autre de celle-ci, se trouvent deux participants également crucifiés ingèrent le mélange sanguin selon le rituel mis en place par Nitsch.

Au dessus du drap blanc, d'autres versent le sang le long du drap, reprenant le processus de création des peintures de Nitsch : la *Rinnbild*³⁵⁸.

³⁵⁸ Pour rappel, les *Rinnbild* sont les peintures qui coulent.

- **Jour 6** (fig.56 à 57) (#)

Nitsch nomme ce dernier temps le *Festival Folk* qui clôture les cinq jours de fête intense qui viennent de s'écouler. C'est une journée plus calme et introspective pendant laquelle les participants sont invités à faire le bilan de leur expérience du *Theater*.

On retrouve des crucifixions et une grande procession dans la campagne environnant le château.

L'artiste et sa femme Rita remercient les participants, des pétales de fleurs sont jetées dans les airs et tous se prennent dans les bras. On assiste alors à un grand rassemblement.

On ressent, toujours depuis la vidéo, une grande émotion entre les personnes et il apparaît manifeste que quelque chose de fort a été vécu pendant ces *Six jours*.

- **Les dessins de Nitsch comme architecture du Theater**

Herman Nitsch dans le cadre de son projet d'œuvre d'art totale conçoit outre les actions, les peintures actions, les installations et les partitions musicales, des dessins qui correspondent aux plans d'architectures du Theater.

C'est en 1969 qu'il rédige le manifeste sur l'architecture de l'OMT dans lequel il exprime ses motivations à la conception d'une architecture spécifique, souterraine, à son projet :

« L'Orgien Mysterien Theater sera construit à Prinzenforf an der Zaya, en plein cœur du vignoble de basse Autriche. Les vignes, les vergers, les prés, les champs et l'odeur délicate des caves à vin aux alentours de Prinzenforf sont un cadre idéal pour les processions et les actions de l'Orgien Mysterien Theater. Le paysage idyllique de ce domaine viticole a empreint mon travail de manière décisive. L'étendue à perte de vue de ces terres représente la scène des festivités du théâtre, tandis que le château de Prinzenforf en constitue le point d'ancrage. La construction du théâtre ne doit en rien dénaturer la région de Prinzenforf.

Architecture sous terre

Je ne peux plus supporter l'architecture moderne : elle m'ennuie et me dégoûte. Notre société est dans un état si déplorable que même les constructions actuelles d'utilité publique sont d'une laideur repoussante. Parce que je ne veux pas défigurer davantage notre monde, et avant tout parce que notre monde ne doit pas être pollué par d'autres constructions contemporaines immondes, j'ai décidé de construire l'Orgien Mysterien Theater sous terre. Il y a toute la place que l'on veut sous terre. Creuser des galeries dans le royaume souterrain permet de s'éloigner par la construction du manque d'intensité des actions de l'homme. Le végétatif végétal qui imite ces galeries de manière volontairement vulgaire et métaphorique, est là pour nous rappeler que nous vivons dans un monde qui dépend des facteurs biologiques et qui doit être considéré avec plus de respect de ces facteurs biologiques »³⁵⁹.

³⁵⁹ NITSCH H., « L'architecture de l'Orgien Mysterien Theater », in HEGYI L., *Dessin*

On constate tout d'abord dans ce nouveau manifeste, la volonté très tôt affirmée par Nitsch et ce, bien avant l'acquisition du château de Prinzenhof, de vouloir mettre en œuvre le *Theater* dans ce lieu.

Depuis Antonin Artaud et avec l'essor du théâtre post dramatique, le « nouveau » théâtre a fait sauter toutes les frontières : il n'a notamment plus besoin d'une scène, d'un décor, de comédiens et le spectateur devient acteur. Malgré ce constat et en écho à l'idée de *Gesamtkunstwerk*, Nitsch a souhaité imaginer la construction d'un immense complexe théâtral voire même la conception de villes souterraines pouvant accueillir ce type de manifestations. Il déclare : « J'ai toujours voulu construire des complexes théâtraux qui rendraient hommage au faste sensuel du théâtre d'action »³⁶⁰.

Vers le milieu des années 1960 alors que son système de partitions se développait pour aboutir à l'élaboration de sa propre notation musicale, il a commencé à dessiner des esquisses architecturales. Comme il détestait les constructions de l'époque, il eu l'idée d'implanter et d'édifier la sienne sous terre pour s'enfouir dans les entrailles de cette dernière.

Il a ainsi commencé à concevoir lui-même les pièces dans lesquelles les *Six jours* se dérouleraient. Dans ce théâtre souterrain se tiendraient toutes les actions qui n'auraient pas lieu en plein air ou dans les pièces du château. Il confesse que « l'obscurité urétérale de ces lieux, à l'image de la vie végétative cachée dans le sein obscur, de la terre mère, exerce sur lui une grande fascination »³⁶¹.

La descente analytique vers des domaines végétatifs inconscients, à laquelle aspirent ses actions, trouve ainsi une traduction concrète par le biais de réalités spatiales architectoniques. Dans les faits, les participants descendent dans des grottes et dans les souterrains du château lors de plusieurs actions nocturnes. C'est en dessinant les plans de son complexe théâtral, qu'il s'est rendu compte qu'ils existait une corrélation entre

comme architecture de l'Orgien *Mysterien Theater*, cat. expo., Atelier Hermann Nitsch, Nitsch Foundation, VBK Vienne, 2010, p. 29.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁶¹ *Ibid.*

l'action et l'architecture. En effet, la nature spécifique des actions nécessite un agencement particulier des pièces et inversement, différentes pièces et différents couloirs impliquent des actions bien précises.

L'architecture et l'action sont deux médiums qui s'influencent et se défient mutuellement.

Les actions de Nitsch mettent l'accent sur l'idée de la sensualité de la matière. En effet, même si un dégoût certain se dégage principalement des actions de malaxation, celles-ci comportent malgré tout dans le toucher chaud et mou quelque chose d'éminemment sensuel. Le déplacement de l'intérieur du corps vers l'extérieur de réalités psychiques et corporelles constitue le leitmotiv du *Theater* et c'est la raison pour laquelle la contemplation d'organes internes est permanente. Les tripes et les boyaux sont libérés, c'est pourquoi il introduit des formes organiques dans ses dessins architecturaux. « Le tout, à savoir les différents stades d'évolution de l'événement naturel qu'est l'homme, doit s'inscrire métaphoriquement dans cette architecture proliférante »³⁶² d'où l'occurrence permanente de structures et de formes intestinales, rénales et hépatiques.

Nitsch souhaite avec ses dessins solliciter l'imagination du spectateur, qu'il imagine que les actions se déroulent dans une architecture qui transforme en espace les différents organes mais également l'intégralité du corps humain. L'utilisation de prime abord (fig.58) relativement abstraite de motifs ressemblants à des organes l'a conduit peu à peu à concevoir désormais des structures architectoniques qui reproduisent matériellement le corps entier ou s'en inspirent (fig.59).

Des dessins comme *La Cène* (1976-1979) (fig.60) ou *La conquête de Jérusalem* (1971) (fig.61) s'inspirent précisément du corps humain dans son entièreté. En raison des coups élevés que nécessiterait un tel projet, l'artiste a décidé de garder ses planches de dessins d'architecture à l'état de concept. Néanmoins, il continue de dessiner des plans de complexes théâtraux souterrains dans lesquels s'effectue un retour à la terre nourricière - un

³⁶² *Ibid.*, p. 29.

Au risque d'insister, on remarque à nouveau les problèmes de rhétorique à s'exprimer clairement sur son travail et ses ambitions.

ensevelissement – et à travers un espace souterrain et organique qui lui-même est une mise en abîme du corps.

Comme nous venons de le voir, tant sur la plan théorique que factuel, le *Theater* constitue bien une œuvre d'art totale comme en témoignent notamment l'usage de multiples médiums mais surtout parce que l'expérience de l'OMT est à la fois physique et psychique.

En somme, que fait Hermann Nitsch et que se passe-t-il durant les *Sechs Tages Spiel* ?

On l'a vu, il se fonde sur le négatif³⁶³, met en scène à l'aide de rituels

³⁶³ On peut ici rapprocher la démarche de Nitsch de celle de l'alchimie. A l'origine, ce travail proposait d'analyser exclusivement la dimension alchimique de l'œuvre que nous avons remarqué d'emblée. C'est-à-dire que le rituel initiatique que propose l'artiste durant les *Six jours* trouve une correspondance avec le processus de métamorphose alchimique. L'alchimie est souvent accablée de sarcasmes, ou au mieux d'une indulgente commisération par les esprits positifs qui voient en elle un stade pré-scientifique de la pensée. Elle ne se remet guère de l'exécution qu'en a faite le scientisme au 19^{ème} siècle. Gaston Bachelard fut un des premiers à lui redonner une place de choix dans ses études sur l'imaginaire.

En tant qu'expression de la tradition hermétique, l'alchimie n'a jamais cessé d'exister. Sous sa double forme, spirituelle et opérative, l'alchimie est l'expression d'une tradition qui remonte à Hermès Trismégiste, et qui, à travers Babylone, l'Égypte et le monde arabe, s'est répandue en Occident, constituant une des voies de l'ésotérisme. En Orient, on trouve aussi cette tradition en Chine, notamment dans le taoïsme. Chaque adepte se propose de régénérer la matière en accélérant l'évolution des métaux et en les purifiant jusqu'à l'obtention de la Pierre Philosophale (ou elixir de jouvence) ; cette transmutation met en jeu les quatre éléments, trois principes (Soufre, Mercure, Sel) et l'énergie cosmique tout entière. L'alchimiste cherche à parachever le travail de la Nature, en respectant et en admirant le travail du Créateur.

Jung et sa psychologie des profondeurs (que Nitsch connaît très bien et de laquelle il s'est largement inspiré) met en évidence que l'homme éprouve un sentiment d'incomplétude, de nostalgie d'une origine, d'une Totalité vers laquelle il tend de tout son être, et à travers de multiples transformations, tout au long de son existence. Le moi, qui permet une prise de conscience de sa réalité psychique en se séparant de son lien d'origine (inconscient), doit progressivement s'ouvrir pour intégrer, par des étapes successives, les contenus de l'inconscient en élargissant le siège de la conscience. Ce processus est nommé par Jung individuation (de in-divis, celui qui n'est pas divisé, celui qui est en processus de re-conjonction des opposés séparés.) Dans ce périple, le voyageur doit d'abord rencontrer son ombre, et apprendre à vivre avec cet aspect de lui-même qui est souvent terrifiant : il n'y a pas de totalité sans reconnaissance des opposés.

Il rencontre aussi les archétypes de l'inconscient collectif et affronte le risque de succomber à leur étrange fascination. S'il n'est ni terrifié, ni fasciné, il finit par trouver « le trésor difficile à atteindre », le corps de diamant, la Fleur d'or, le lapis, ou tout autre nom ou forme choisis pour désigner l'archétype de la totalité, le Soi.

Le Soi est le Centre / Totalité / Finalité de la vie psychique, l'être véritable.

reprenant ainsi la symbolique des anciennes traditions, le répugnant et le repoussant. Dans un premier temps, c'est le dégoût qui domine. A cela, s'ajoute les bruits d'une ambiance oppressante et inquiétante. C'est le temps où il convient de choquer les participants, et plus tard ceux qui visionneront les vidéos et les photographies. Il faut que ces mises en scènes « prennent aux tripes » en même temps qu'elles excitent par leur intensité. C'est cette dernière qui doit tendre à annihiler la frontière entre ce qui est du domaine de la mise en scène et le réel, entre l'art et la vie. En somme, Nitsch opère sur ceux qui regardent une sorte de purge qui a valeur de mort symbolique.

Une fois cela accompli, une fois le corps libéré de ses contraintes sociales, des tabous, le *Theater* ouvre un second temps, celui de l'esprit. C'est l'heure de la renaissance.

Contrairement aux psychanalystes qui dialoguent et soumettent des images symboliques au patient par la parole, Nitsch va véritablement acter avec les participants, s'inscrire en tant que médiateur et ce, par l'usage du symbole se rapprochant ainsi des techniques de réalisation mises en oeuvre par Marguerite Sechehaye. Cette dernière, explique Claude Lévi-Strauss, constatant que le discours aussi symbolique qu'il puisse être, se heurtait encore à la barrière du conscient, compris que seuls les actes

Dans cette dialectique du Moi et de l'inconscient, la réconciliation des contraires est le principe qui va gouverner chacune des étapes du processus.

Les 4 étapes du processus d'individuation sont marquées par la rencontre du Moi avec 4 grands archétypes :

- L'ombre
- L'archétype sexuel (Anima - Animus)
- L'archétype lumière
- Le Soi

De même, les phases classiques du travail alchimique sont au nombre de quatre. Elles sont en rapport avec le cycle archétypal « mort et résurrection » incarné par le cycle des saisons.

Sur le plan alchimique, elles se distinguent par la couleur que prend la matière au fur et à mesure des différentes phases opératives : calcination (noir), lessivage (blanc), sublimation (jaune), pour obtenir l'incandescence (rouge).

La tradition alchimique s'appuie sur une conception tripartite de l'homme : Esprit/Ame/ Corps ou respectivement Soufre/Mercure/ Sel. Chez celui qui commence le processus alchimique, tout est encore en potentialité et mélangé dans ce que les Alchimistes appellent la *Materia Prima*, image symbolique de l'inconscient. L'objectif du processus alchimique, à l'instar du *Theater* de Nitsch est de réunir l'esprit, l'âme et le corps afin d'en finir avec l'antagonisme entre immanence et transcendance.

pouvaient atteindre les complexes les plus profondément enfouis³⁶⁴. Aussi, c'est la charge symbolique d'actes, tels que ceux proposés par Nitsch : la mort, l'aveuglement, la crucifixion, l'enfouissement, la malaxation d'organes, le sang mais aussi l'ivresse, qui rend ceux-ci propre à constituer un langage, véhiculé non pas par la parole mais par des opérations concrètes, des rituels qui traversent l'obstacle de la raison et qui s'adressent directement à l'inconscient.

Le langage symbolique dont use Hermann Nitsch est destiné, rappelons-le, à « en finir avec la séparation entre immanence et transcendance »³⁶⁵ en accord avec l'étymologie du mot « symbole » : réunir ce qui est épars. Notons que le propre de celui-ci est d'être un élément double : le premier ordre du symbole relève de la réalité, de l'expérience concrète et a trait à la connaissance matérielle des choses. Le second, quant à lui, est contenu ailleurs et appartient à un au-delà du quotidien, inaccessible et invisible au premier abord. Le symbole, par un processus phénoménologique d'absence et de présence, met alors en évidence la correspondance existant entre réalité matérielle et réalité immatérielle que l'homme spirituel recherche et peut atteindre à travers le rituel dans le but d'accéder au sacré et à renouer avec l'unité. D'autre part, le psychanalyste Charles Sasse dans son article *Symbole et métaphore* reprenant *Totem et Tabou* de Freud souligne que la société est organisée selon un pacte symbolique. Ce pacte organisateur du social « en ce qu'il ne résulte pas d'un quelconque effet instinctuel ou génétique, caractérise l'Humanité, et cet aspect du pacte se retrouve dans le symbole ». Il poursuit sur le symbole en indiquant que :

« A l'origine, une pièce était brisée en deux, la réunion des parties permettant ensuite aux deux possesseurs de se reconnaître. Mais la réunion des deux parties de la pièce ne la ramenait pourtant pas dans son état premier. Dès sa coupure, l'objet initial était irrémédiablement modifié dans son essence. Outre son utilité qui n'était plus la même, l'objet brisé même réunifié par la suite, portait en lui la trace d'un pacte

³⁶⁴ LEVI STRAUSS C., « L'efficacité symbolique », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 135, n°1, 1949, p. 22.

³⁶⁵ *Das aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen herkunft und zukunft* DVD, Berlin, Edition Kröthenhayn, 2006

symbolique établissant la reconnaissance mutuelle d'êtres humains. Bien plus que le signal indiqué par la possession d'une partie de la pièce, c'est la volonté de se reconnaître qui transforme l'objet en symbole. Ceci souligne que dans la rencontre entre humains, l'essentiel n'est pas l'enjeu de la vérité, mais bien l'échange qui se produit »³⁶⁶.

Ainsi, la compréhension du sens réunifié du symbole, la quête de l'homme spirituel, ne serait pas, sans pour autant l'exclure, uniquement la connaissance mais avant tout l'expérience qui se joue dans la rencontre de l'altérité. Et c'est précisément cette dimension de l'altérité qui en jeu chez Hermann Nitsch dans le *Theater* : la rencontre de l'autre dans le partage d'une même expérience autour de symboles concourant à la quête spirituelle.

C'est donc, dans cette perspective que nous allons maintenant analyser les différents symboles à l'œuvre dans le *Theater* et étudier en quoi leur appréhension permet d'atteindre cet objectif.

³⁶⁶ SASSE C., « Symbole et métaphore », in *Journal Psychoanalytische Perspektiven*, 2004, n°22, 3-4, p. 369.

CHAPITRE 4 :

VERS UNE SPIRITUALITÉ ANTHROPOLOGIQUE DU THEATER :

ENTRE CONTEMPORANÉITÉ ET INVARIANCE DU SACRÉ

- «- La peinture est l'état d'absence des mots.
- Mais alors est-ce que les mots peuvent amener à la peinture ?
- Voilà. Ils y amènent, mais restent sur le bord. Ils sont impuissants à en pénétrer les pouvoirs. Les mots sont des béquilles qui permettent de faire un petit bout de chemin en direction de l'œuvre. Dans un premier temps, ils peuvent servir à ouvrir les yeux enlisés dans les habitudes, montrer que l'on voit davantage avec ce que l'on a dans la tête que devant les yeux. Mais la plus grande partie du chemin reste hors de leur portée, puisque l'art, justement, est au-delà ».

SOULAGES P., *Outrenoir, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2012, p. 13-14.

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, IV, 1857.

Le *Theater* de Nitsch est, comme l'exprime Soulages dans un au-delà des mots³⁶⁷ et dans un mouvement de correspondances symboliques qu'il est important d'étudier en ces termes.

Nous l'avons vu, le travail de l'artiste est un jeu constant de tensions entre l'idée de vie et celle de mort mis en place au moyen d'un langage visuel recourant aux symboles des mythes principalement christiques et dionysiaques. L'artiste mentionne en ce sens que la motivation première de son *Theater* est la confrontation entre d'une part le dionysiaque et d'autre part la crucifixion³⁶⁸. En effet, son travail repose sur un langage iconographique entre ces deux termes et les significations que chacune de ces images véhicule. Cependant, Nitsch s'écarte de la vision de Nietzsche qui opposait directement le crucifié au Dionysos Zagreus. En effet, s'il part d'une opposition semblable, il souhaite toutefois opérer une synthèse – une union – entre les deux : toute son entreprise est fondée sur la volonté de parvenir à des états dionysiaques, ces « fêtes sacrées de la vie et de l'être ».

Il pense son *OMT* comme une grande fête de la vie, du *Dasein*, citant notamment dans ce contexte l'*Hyperion* d'Hölderlin³⁶⁹ : « être un avec tout ce qui vit ». On retrouve ici l'ambition première de Nitsch énoncée dès le début de ce travail à savoir, la volonté de rompre avec l'antagonisme immanence et transcendance, matériel et spirituel. Il s'agit d'une réelle recherche d'unité qui se loge dans l'expérience d'un sacré moderne et immanent. Autrement dit, d'un sacré renouvelé.

En effet, Nitsch pense et exprime son *Dasein* dans ce que l'on nomme un

³⁶⁷ C'est entre autre pour cette raison qu'Hermann Nitsch communique peu sur son travail.

³⁶⁸ Entretien avec Hermann Nitsch réalisé par l'auteur en juin 2011 (non publié). Voir annexe.

³⁶⁹ Hölderlin (1770-1843) est un poète et un philosophe allemand fasciné par la civilisation hellénistique. *Hyperion* paru en 1797 est un roman épistolaire où deux jeunes Grecs, Hypérion et Bellamin, rêvent de libérer leur pays du joug de l'ennemi et de rendre le monde meilleur.

« Hypérion », célèbre la nature, la ferveur, « le dieu qui est en nous et au cœur de la jeunesse », et l'amour, « l'alliance des esprits ». Heidegger trouve dans Hölderlin la poésie à l'épreuve de la vérité de l'être qui commande à toute réflexion métaphysique. Nietzsche quant à lui, réhabilitera l'œuvre du poète dans ses écrits. On retrouve donc, à nouveau, le socle d'influences théoriques dont use Nitsch dans son *Theater*.

sacré de transgression, s'exprimant précisément dans le numineux dionysiaque tel que l'a théorisé Rudolf Otto et d'autres à sa suite comme consistant en la transgression, l'excitation physique, l'exaltation du moi, la violence et l'extase³⁷⁰. Le numineux est, selon Otto et Carl Gustav Jung, ce qui saisit l'individu, ce qui venant « d'ailleurs », lui donne le sentiment d'être dépendant à l'égard d'un « tout autre ». C'est « un sentiment de présence absolue » et Jung, dans le cadre de la psychologie analytique, rattache le numineux aux archétypes, formes symboliques innées et constitutives de l'inconscient collectif. Bien que passionnante à bien des égards, il est encore délicat aujourd'hui de se servir de la psychologie jungienne comme d'un outil théorique unique à la lumière duquel tout pourrait finalement trouver une explication.

Ceci étant, c'est à travers l'analyse des éléments fondamentaux du *Theater* qui fonctionnent comme des symboles archétypaux au sens où le conçoit Jung, que nous allons tenter de comprendre comment le sacré se révèle à travers une pratique rituelle.

Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord à la marche très présente dans les actions de Nitsch. Nous regarderons ensuite l'acte et le motif du sacrifice. Puis, nous nous pencherons plus en détail sur celui du sang et de ses avatars, le pigment rouge et le vin. Nous poursuivrons avec l'image de la crucifixion et ce qu'elle préfigure, la résurrection. Nous continuerons avec la notion de fête et de jeu puisque Nitsch, lorsqu'il s'exprime sur l'OMT évoque sans relâche l'idée d'une grande fête de et à la vie. D'ailleurs, l'action qui synthétise le concept s'intitule, et ce n'est pas un hasard, les *Six jours de jeu*. Le jeu ici fait référence directement au théâtre, pour lequel on joue des scènes, sur une scène. En effet, l'OMT est une mise en scène qui se joue et se regarde.

Enfin, nous étudierons la notion d'extase, stade ultime de la démarche de Nitsch

Il y a chez l'artiste un anachronisme des images avéré par lequel il opère

³⁷⁰ OTTO R., *Le sacré*, Paris, Payot, 1969.

une superposition des mémoires entre micro et macrohistoire. C'est une œuvre qui prend toute sa mesure à la lumière des études et des théories anthropologiques de l'imaginaire et du symbolisme. L'étude qui s'ensuit est symboliste d'abord car l'OMT est une œuvre éminemment symbolique et anthropologique ensuite parce que la portée du *Theater* se loge bien au-delà de l'art au sens strict du terme mais bien dans une approche qui se veut englobante. C'est-à-dire une approche qui aborde la diversité des cultures dans l'unité de l'homme.

L'artiste danois Asger Jorn imageait en des termes très sensés l'analyse tronquée de H-C Jaffé sur le mouvement Cobra et que l'on peut appliquer au *Theater* de Nitsch. Il disait :

« Son explication [à Jaffé] est seulement incomplète. Je pense à un iceberg qui flotte dans la mer. On peut décrire facilement ce qui est à voir au dessus de la surface de l'eau, mais cela n'empêche pas que les 7/8^{ème} de la masse de l'iceberg restent en dessous de l'eau et échappent à toute description superficielle »³⁷¹.

Ce que décrit ici Jorn c'est précisément le propre du symbole. En effet, comme déjà évoqué, ce dernier, à l'instar de l'iceberg et du *Theater*, est un élément double. Une partie est visible et compréhensible d'emblée et l'autre ne l'est pas, en tout cas de prime abord. Il correspond à un au delà de la réalité ordinaire qui s'appréhende à travers des rituels initiatiques. Ces derniers permettent de passer d'un stade profane (la réalité ordinaire) à un stade sacré (le tout autre). A nouveau, nous retrouvons l'intention originelle de Nitsch : en finir avec la séparation entre immanence et transcendance dans le sens où il n'y a pas pour lui de séparation entre le matériel et le spirituel. C'est la raison pour laquelle il adopte une approche symboliste pour tenter d'annihiler cette dé-union.

Chez Nitsch, on peut par exemple regarder le sacrifice pour ce qu'il représente *stricto sensu*, un acte barbare, violent et choquant au XX^{ème} siècle. Autrement dit, la face émergée de l'iceberg, celle qui laisse libre court aux interprétations avortées commentées dans le chapitre précédent.

³⁷¹ Citation issue de l'entretien entre Asger Jorn et Walter Korun le 29 mars 1956. In BERREBY G., *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p. 56.

Ou alors, on peut aller plus loin, dépasser ce premier stade et s'interroger sur la face immergée de l'iceberg. C'est ce questionnement que nous avons tenté de mener dans ce travail : réunir les deux parties des symboles mis en scène par Hermann Nitsch dans le *Theater*. Aussi, c'est bien à une interprétation que le lecteur est confronté désormais car il nous a semblé que l'approche du symbolisme et l'étude des rituels ont été trop longtemps isolées de l'histoire des idées et des comportements et traitées dans une optique dogmatique. Le symbolisme ne présente aucun intérêt s'il est perçu comme un système particulier à un groupe. Son intérêt réside, au contraire, dans le fait qu'il contient des clefs pour étudier les symboles et les mythes en général.

Par ailleurs, la propriété principale de l'approche symboliste est qu'elle repose principalement sur le principe d'analogie. A ce propos, il nous semble essentiel avant d'aller plus avant de nous interroger sur ce point :

Qu'est ce que l'analogie ?

L'analogie est un rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison. Raisonner par analogie est une méthode qui consiste à passer d'une relation donnée à une relation partiellement semblable et partiellement différente. Au sens large, il s'agit d'une opération mentale consistant à conclure d'une ressemblance à une autre ressemblance.

Même si nous ne partageons pas le point de vue de Michel Foucault sur la mort de l'homme et la fin de l'humanisme (« le rôle de l'homme sera à présent de savoir que l'homme est mort »³⁷²) dans *Les mots et les choses*, c'est dans cet ouvrage qu'il développe la notion d'analogie. Ce texte présente une situation ethnologique du savoir avec pour objectif la découverte ce qu'il y a d'inconscient dans l'épaisseur même de ce que nous pensons. En effet, pour Foucault, il existe des réseaux anonymes du savoir. Voici ce qu'il écrit sur l'analogie :

³⁷² FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

« Elle assure le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace ; mais elle parle d'ajustements, de liens et de jointure. Son pouvoir est immense car les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes ; il suffit que se soient les ressemblances plus subtiles des rapports. Ainsi allégée, elle peut tendre, à partir d'un même point, un nombre indéfini de parenté. [...] La vieille analogie de la plante à l'animal (le végétal est une bête qui se tient la tête en bas, la bouche - ou les racines - enfoncée dans la terre), Césalpin ne le critique ni ne l'efface ; il la renforce au contraire, il la multiplie par elle-même, lorsqu'il découvre que la plante, c'est un animal debout, dont les principes nutritifs montent du bas vers le sommet, tout au long d'une tige qui s'étend comme un corps et s'achève par une tête, - bouquet, fleurs, feuille : rapport inverse, mais non contradictoire, avec l'analogie première, qui place « la racine à la partie inférieure de la plante, la tige à la partie supérieure, car chez les animaux, le réseau veineux commence aussi à la partie inférieure du ventre et la veine principale monte vers le cœur et la tête » [Foucault cite le *De plantis libri* de Césalpin].

Cette réversibilité, comme cette polyvalence, donne à l'analogie un champ universel d'application. Par elle, toutes les figures du monde peuvent se rapprocher »³⁷³.

L'analogie chez Foucault est donc un moyen d'atteindre à une connaissance inachevée. Cependant, elle lui sert principalement à décrire le système de pensée du XVI^{ème} siècle et c'est la raison pour laquelle la définition qu'il en donne doit être appréhendée avec prudence car elle ne permet pas de lire le XX^{ème} siècle.

Le fait d'associer comme le fait Hermann Nitsch le corps et l'esprit en affirmant qu'il n'y a pas de séparation entre immanence et transcendance, se fonde sur une vision générale du monde unitaire, dans la perspective de laquelle tout ce qui existe est soumis aux mêmes lois.

La tradition enseigne que l'évolution est cyclique : une « explosion » symbolique provoque la différenciation, puis les « objets » différenciés et dispersés se rejoignent dans l'unité. C'est ce que souhaite entreprendre Hermann Nitsch dans le *Theater*, renouer autant que possible avec l'unité dans le but d'ouvrir l'individu au sacré. Pour ce faire, il met en place un

³⁷³ FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34-36.

certaines nombres de rituels faisant de l'OMT une œuvre autant artistique qu'initiatique et c'est désormais à ce second aspect que nous allons nous intéresser.

Il s'avère que la pensée analogique est l'outil fondamental de la pédagogie initiatique. Pour cerner au mieux cette notion, prenons par exemple l'étude de l'homme. Si l'on observe les organes : ce sont des objets d'études qui se voient, qu'il est relativement facile de différencier et d'en établir la nomenclature. A partir d'un certain nombre d'observations, il devient possible de former des constatations qui rendent compte de leur fonctionnement et de leur utilité. Le type de raisonnement qui permet de passer ainsi des faits à la connaissance s'appelle l'induction.

Puis, l'étude anatomique et physique de l'homme conduit à l'étude de la vie, des conditions nécessaires à la vie. Les lois établies à partir du raisonnement inductif sont alors confrontés aux faits et à l'expérience.

La réflexion sur cette dernière procède d'un type de raisonnement qu'il est convenu d'appeler déductif. Il conduit du principe à la conséquence.

L'induction et la déduction se confortent réciproquement et toutes les recherches dans les domaines de réflexions s'appuient nécessairement sur l'une et sur l'autre.

La pensée analogique réunit le raisonnement inductif et le raisonnement déductif dans le but précis de découvrir le rapport existant entre l'organe et la fonction, ou entre deux organes, ou entre deux fonctions. Ainsi, on apprend par la physiologie que le poumon transforme l'air qu'il reçoit du milieu ambiant. De même que l'estomac transforme les aliments qu'il reçoit du dehors.

L'analogie nous permet de rapprocher l'estomac et le poumon et de les situer tous deux dans l'ensemble des choses qui transforment ce qu'ils reçoivent de l'extérieur. Ce qui est analogue, on le voit, peut ne pas être semblable.

Cette démarche déconcerte l'homme de science formé à l'école rationaliste, laquelle écarte systématiquement l'imagination et l'intuition au niveau d'une démonstration. Pourtant, dans les années 1950, le docteur Paul Nogier par exemple a eu l'idée de comparer l'oreille interne avec un

foetus³⁷⁴. De ce rapprochement analogique est né l'auriculothérapie que pratiquent depuis de nombreux kinésithérapeutes et acupuncteurs.

Le raisonnement analogique permet ainsi d'avancer dans le champ de la connaissance en mettant en évidence, par induction et déduction, des correspondances entre toutes choses tout comme l'explique Foucault.

Ce type de raisonnement est privilégié par les mystiques car il stimule la perception unitaire du monde.

Ce chapitre souhaite d'ailleurs proposer une réponse à la question : pourquoi est-il, selon nous toujours, important d'avoir une perception unitaire du monde ?

Dans une perspective analogique, le macrocosme est analogique au microcosme. Ce qui en l'un est en l'autre, l'homme étant perçu comme le résumé de l'univers. Il faut ajouter au terme « perçu » celui de « vécu » car, toujours dans la perspective traditionnelle le « vécu » et le « perçu » sont consubstantiellement liés. En effet, le comportement, l'expérience sont analogiques à la pensée.

La « constitution » de cette pensée en Occident est fondée sur la Table d'Émeraude – *Tabella smaragdina* – texte apparu au Moyen-âge et qui est attribué au personnage mythique Hermès Trismégiste³⁷⁵ – Trois fois grand -. Elle contient les préceptes de la science hermétique et elle condense la méthode alchimique :

« Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ; par ces choses se font le miracle d'une seule chose. Et comme toutes les choses sont et proviennent d'Un, par la médiation d'un, ainsi toutes les choses sont créées de cette chose unique par adaptation ».

Nous avons dit plus haut que la pensée analogique avait la faveur des

³⁷⁴ L'oreille interne et un fœtus des premières semaines ont la même forme.

³⁷⁵ La Table d'émeraude est un des textes les plus célèbres de la littérature alchimiste et hermétique. Il s'agit d'un texte très court composé d'une douzaine de formules allégoriques dont la fameuse correspondance entre le microcosme et le macrocosme. Selon la légende, elle présente l'enseignement de Hermès Trismégiste, fondateur mythique de l'alchimie, et aurait été retrouvée dans son tombeau, gravée sur une tablette d'émeraude. La plus ancienne version connue se trouve en appendice d'un traité arabe du VI^{ème} siècle.

mystiques parce qu'elle stimule et affine la perception de l'unité. Toutefois, il serait faux d'en déduire que cette forme de pensée est étrangère à ce que l'on convient d'appeler la « pensée scientifique » et qu'elle n'apporte rien à la connaissance objective du monde. Certes, dans notre perspective analogique et traditionnelle, la séparation : homme/sujet et monde/objet n'existe pas. L'homme est une part du monde, et sa pensée apparaît comme une part de la pensée du monde. Penser, c'est être à l'écoute de la pensée du monde. Cette manière de vivre la pensée privilégie l'intuition et développe la sensibilité, mais pourtant, l'historien des idées le plus étroitement « rationaliste » est contraint de reconnaître qu'elle est en partie à l'origine des progrès de la connaissance objective.

En effet, c'est une réflexion fondée sur les principes inscrits dans la Table d'émeraude qui a permis d'énoncer la proposition selon laquelle les mêmes causes produisent les mêmes effets, sans laquelle de nombreuses recherches scientifiques n'auraient été concevables.

Ce sont les philosophes hermétistes qui ont conservé et développé, en Occident, la philosophie traditionnelle à l'époque où les docteurs de la Sorbonne la réduisaient à la condition de servante de la théologie. Ce sont les mêmes philosophes hermétistes qui ont, les premiers, affirmé l'unité fondamentale de la matière. Cette vérité a été redécouverte par la science seulement au XIX^{ème} siècle, lorsque à la suite des recherches sur l'atome, décomposé en électrons gravitant autour d'un noyau, il a été établi que la différence entre les atomes des divers corps simples classés par Mendeleïef est d'ordre quantitatif et non qualitatif.

Ce sont également les philosophes hermétistes qui ont eu l'idée de disséquer des cadavres pour chercher dans le corps de l'homme les causes de ses maladies, à l'époque où les docteurs de l'officielle Sorbonne pensaient les soigner par la récitation servile de textes anciens.

Et cette idée que le poison et le remède sont de même nature, qu'un produit peut faire le bien ou provoquer le mal, idée qui est à l'origine du vaccin, se présente comme le reflet d'une vision générale du monde unitaire, opposée au dualisme par lequel le bien et le mal sont différents

par nature.

Cette idée a été le guide de ceux qui savaient soigner par les plantes, de ceux qui savaient tirer partie des ressources de la nature car ils considéraient qu'elle était capable de tout nous procurer, bref, de tous ceux que l'on envoyait au bûcher, et que plus tard, les sectateurs de la science expérimentale érigée en contre-Eglise, devaient envoyer en prison.

La pensée analogique est à l'écart des prises de position qui se réclament du spiritualisme ou du matérialisme. Pour elle, et c'est ce que Nitsch met en évidence par la monstration de symboles choisis avec précision, le visible et l'invisible sont analogues et la fonction du sacré est d'établir un pont de l'un à l'autre. C'est d'ailleurs ce qu'il s'efforce de mettre en place dans l'OMT :

Élaboration de rituels par le biais de symboles ancestraux (visée initiatique) ayant pour ambition l'expérience du sacré et pour objectif ultime de recouvrer l'unité.

La matière et l'esprit dans la pensée analogique comme dans le *Theater* (cf : il n'y a pas pour Nitsch de séparation entre immanence et transcendance) sont consubstantiellement associés, perçus comme tels et étudiés comme tels.

Il convient d'observer à ce propos que la vision dualiste du monde est aliénante, parce qu'elle maintient l'homme prisonnier d'un vocabulaire créé pour les besoins de la perception immédiate et que la vision analogique du monde est libératrice parce qu'elle brise le carcan des contradictions apparentes.

C'est donc faire un contresens que d'associer l'hermétisme à l'obscurantisme. Au contraire, les valeurs éternelles qui témoignent pour la dignité de l'homme ont été cultivées dans des cercles fermés et marginaux. Par ailleurs, il convient de remarquer que la formule « réunir ce qui est épars » - définition du terme symbole - traduit dans la perspective analogique la finalité même de la science. En effet, le progrès scientifique consiste à établir des relations entre des phénomènes sans liens entre eux, à les rassembler à l'intérieur d'une même causalité, autrement dit, à unifier. Newton a unifié la chute des pommes et le

mouvement des astres. Maxwell a réuni le magnétisme et l'électricité. Bref, la science n'a pas d'autre objet que de réunir ce qui est éparé. L'appétit de l'unité motive la connaissance.

Enfin, et plus précisément dans le cas du *Theater*, ce qui est vrai pour l'esprit l'est aussi pour le cœur. L'amour est analogue à l'intelligence. Il réunit les hommes dans une même fraternité car l'humanité est une. Ce qui sépare les hommes c'est l'ignorance et la bêtise.

L'humanité est une mais les hommes sont divers et porteurs de contradictions. Vouloir les réunir à l'intérieur d'une même croyance est aussi vain et dangereux que d'expliquer l'univers par une théorie préconçue. La vie est mouvement et le mouvement se nourrit des contradictions. Ainsi, les dogmatismes relèvent d'une fausse conception de la spiritualité. Ils séparent au lieu de réunir, conduisent au fanatisme et à la mort.

Le sociologue Luc Racine a publié en 1988 un article intitulé « Symbolisme et analogie »³⁷⁶ dans lequel il présente l'approche que nous développons par ailleurs dans ce travail partant du même constat idéologique et théorique sur la question du symbolisme :

Il est victime d'une mauvaise presse car taxé justement d'obscurantisme.

A l'heure où se développent toujours davantage les intelligences artificielles qui fonctionnent précisément par analogie, structure élémentaire de la pensée humaine, il semble pertinent de s'interroger sur la portée de cette méthode d'analyse.

Luc Racine explique qu'en sciences humaines, la méthode structuraliste fut caractérisée par une double approche réductionniste, affirmant du même coup le primat des relations sur les termes et celui de la différence sur la ressemblance. En particulier, la notion d'analogie ou d'homologie structurale connut ainsi un grand succès dans l'analyse du symbolisme magico-religieux, où l'on prit pour modèle une structure obéissant à la règle suivante : si A est à B ce que C est à D, cela exclut d'habitude qu'il

³⁷⁶ RACINE L., « Symbolisme et analogie », in *Aspects du sacré, formes de l'imaginaire*, Cahiers du FRISQ, n°2, Cahier de recherche n°5, automne 1988, p. 51-82.

existe quoi que ce soit de commun entre A et C ou entre B et D, la seule ressemblance portant sur la relation existant entre A et B et entre C et D. Or, dans le domaine symbolique, ceci est faux la plupart du temps car l'homologation des termes et celle des relations s'y impliquent mutuellement. Contrairement à ce qui se passe lorsque la pensée analogique se borne à jouer un rôle heuristique, en sciences ou en philosophie, la ressemblance entre les termes est aussi importante que celle existant entre les relations qui lient ces termes. C'est faute d'avoir saisi cela qu'une transposition trop littérale du modèle de la phonologie structurale dans le domaine du symbolisme magico-religieux a conduit un anthropologue aussi averti que Claude Lévi-Strauss à élaborer une conception de la structure trop restreinte pour pouvoir rendre compte de façon satisfaisante de ce qui fait la spécificité de la pensée « sauvage » face à la pensée scientifique³⁷⁷.

« L'analogie est la fonction la plus haute de l'imagination, car elle conjugue l'analyse et la synthèse, la traduction et la création. Elle est connaissance en même temps que transmutation de la réalité. D'une part, c'est un lien qui rassemble des époques et des civilisations différentes ; de l'autre, un pont lancé entre des langages divers »³⁷⁸.

Dans son essai dont le thème principal concerne l'évolution de la poésie occidentale du modernisme au post-modernisme, Octavio Paz remarque que la croyance en l'existence de correspondances universelles entre les êtres est antérieure au christianisme, qu'elle lui a survécu comme elle survivra aussi probablement au culte de la technique, de la raison et de la science³⁷⁹. Plus encore, selon le poète mexicain, la croyance en la correspondance universelle est sans doute présente dans toutes les sociétés ; pour rendre le monde habitable, l'analogie remplace partout la contingence par la régularité, la différence par la ressemblance³⁸⁰.

³⁷⁷ RACINE L., « Symbolisme et analogie », in *Aspects du sacré, formes de l'imaginaire*, op. cit., p. 51-82.

³⁷⁸ PAZ O., *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 96.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

L'analogie se présente alors comme science des correspondances : elle est du domaine du « comme », « pont verbal qui, sans les supprimer, réconcilie les différences et les oppositions »³⁸¹. La ressemblance s'établit ainsi sur un fond de différences, deux choses étant toujours semblables d'un certain point de vue et différentes d'un autre : le pont ou la médiation d'une chose à une autre se fait par un jeu de ressemblances servant à rendre les différences acceptables³⁸². Si métaphore et analogie ne peuvent opérer que sur un fond de différences, toutefois, c'est :

« Précisément parce que ceci n'est pas cela. Le pont est le mot comme ou le mot est : ceci est comme cela, ceci est cela. Le pont ne supprime pas la distinction : c'est une médiation ; il n'annule pas non plus les différences : il établit une relation entre termes distincts. L'analogie est la métaphore où l'altérité se rêve unité et où la différence se projette illusoirement comme identité »³⁸³.

Ainsi, l'analogie devient le point de rencontre entre l'altérité et l'unité comme lieu et place d'une nouvelle identité.

Pour René Alleau, l'analogie représente « la clef de la symbolique générale »³⁸⁴. Définissant l'analogie comme un traitement de similitudes et de dissemblances susceptibles de couvrir tous les degrés entre la différence absolue et l'identité totale, Alleau lui confère ainsi un statut primordial pour l'étude du symbolisme : « déterminer et distinguer clairement *les diverses opérations du processus analogique du symbolisme* peut ainsi nous permettre de dégager une classification cohérente des signes divers de la similitude, c'est-à-dire *de l'ensemble des symboles* »³⁸⁵. Cette démarche offre le grand avantage de *désubstantifier* le symbole : on ne le considère plus comme un substrat, un en-soi ou un produit, on adopte une perspective plus dynamique prenant en considération la « réalité dialectique » des opérations du symbolisme³⁸⁶. De l'étude des symboles comme objets, on passe ainsi à celle du processus symbolique lui-même :

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*, p. 104.

³⁸³ *Ibid.*, p. 103.

³⁸⁴ ALLEAU R., *La science des symboles*, Paris, Payot, 1982, p. 14.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

« c'est la logique de l'analogie, le *processus analogique* lui-même, que je considère comme la base principale de la symbolique générale, et non pas le symbole, de même que c'est la logique de l'identité, le *processus tautologique* lui-même et non pas le nombre, qui est à la base de la mathématique et de l'axiomatique »³⁸⁷.

Cette dernière distinction est capitale. Tandis qu'en mathématiques, on peut opérer de façon non contradictoire sur la « cohérence du même », au plan symbolique on opère avec les « correspondances du *semblable* », ce qui interdit toute réduction à l'identité pure³⁸⁸. La connaissance reposerait ainsi sur deux logiques, et non sur une seule. D'une part, la logique de l'identité dont le processus est la tautologie opérant sur le nombre, la quantité, d'autre part, la logique analogique opérant sur les ressemblances et les dissemblances. Reconnaître la parfaite complémentarité de ces deux domaines, tout en renonçant à les hiérarchiser, permettra de fonder une véritable symbolique générale, science interdisciplinaire sans doute vouée à devenir « la *métascience* du siècle prochain »³⁸⁹ Mais il ne faut pas croire que, par une telle approche de la symbolique générale, Alleau tende à réduire la démarche symbolique à la seule logique. Bien sûr, l'analogie suppose une certaine logique, mais celle-ci diffère considérablement de la logique rationaliste qui règne en mathématiques, et que, le structuralisme lévi-straussien a voulu constituer en modèle pour toute pensée. Jeu des similitudes et des différences, l'analogie est une logique de la vie, elle en possède toute la fluidité et la souplesse, elle sait intégrer l'aspect affectif et moteur aussi bien que le strict aspect intellectuel. Très généralement, en effet, l'analogie représente un processus d'assimilation, où les choses et les êtres semblables deviennent, d'un certain point de vue, *substituables* les uns aux autres. Cela nous renvoie à un niveau fort archaïque, celui d'une origine « expérientielle et existentielle » du symbolisme, où « tous les êtres vivants, et non seulement l'homme, appliquent dans leur comportement la

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁹ *Ibid.*

logique de *l'assimilation*, c'est-à-dire celle de *l'analogie*, ce qui en fait non pas une langue particulière mais le langage universel de la nature »³⁹⁰.

Enfin, analogie et homologie, convergence, métaphore, tous ces termes renvoient d'une façon ou de l'autre à une même science des correspondances conçue comme jeu des différences et des ressemblances. Mais il est maintenant nécessaire de préciser ce vocabulaire. À cette fin, nous nous inspirerons largement du structuralisme figuratif de Gilbert Durand, qui, contrairement à celui de Lévi-Strauss, évite de fuir le sens en affirmant qu'il se trouve tout entier au seul niveau des relations³⁹¹. Pour l'étude du symbolisme, qui ne se réduit ni à un code univoque ni à une mathématique intellectualisante, il est essentiel de considérer l'homologie des images plutôt que la seule analogie de position, toute centrée sur l'homologation des relations entre les termes plutôt que sur l'homologation des termes eux-mêmes : « tout structuralisme pour être heuristique se doit « être figuratif et traiter l'homologie des images plutôt que l'analogie positionnelle »³⁹². Dans l'analyse des symboles, la structure se présente comme « un système de tensions antagonistes », mettant en jeu un processus de réduction des différences tout autant qu'un processus complémentaire de réduction des ressemblances³⁹³, et ce, même si la réduction des différences passe souvent au premier plan :

« Le symbole est le vecteur sémantique de base dans lequel le symbolisant figure le symbolisé. Et le figure adéquatement, c'est-à-dire non par analogie, mais par homologie, ou mieux (pour ne pas confondre homologue et homogène) disons par homologie différentielle »³⁹⁴.

Comme on le voit, et ce contrairement à Paz ou à Alleau, Durand insiste sur la distinction entre homologie et analogie. Même si nous ne la

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

³⁹¹ DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg, 1979, p. 42.

³⁹² DURAND G., *L'âme tigrée*, Paris, Denoël, 1980, p. 149.

³⁹³ DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 72.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

reprendrons pas telle quelle, il est essentiel de bien comprendre la portée de cette distinction, au-delà des variations terminologiques.

Selon Durand, l'analogie est du domaine de la ressemblance fonctionnelle, tandis que l'homologie s'attache à l'équivalence des formes : « le concept heuristique d'homologie indique une « équivalence morphologique » tandis que celui d'analogie indique une équivalence des fonctions »³⁹⁵. D'un côté, la ressemblance porte sur les termes (homologie), de l'autre, elle porte sur les rapports entre ces termes (analogie) : « l'analogie procède par reconnaissance de similitudes entre des rapports différents quant à leurs termes, alors que la convergence retrouve des constellations d'images semblables terme à terme dans des domaines différents de pensée. La convergence est une homologie plutôt qu'une analogie »³⁹⁶. La convergence souligne ainsi une « matérialité « éléments semblables »³⁹⁷ permettant de dégager et de comprendre *l'archée*, l'essence commune, la ou les qualités que partagent les éléments homologués³⁹⁸. Qu'un même rapport relie A à B et C à D n'implique nullement qu'il existe, intrinsèquement, quelque chose de commun à A et à C, ou à B et à D : comme nous l'avons remarqué, le fait qu'un soit à deux ce que, par exemple, quatre est à huit n'entraîne aucune similitude intéressante entre un et quatre (ou entre deux et huit). Par contre, dire que l'enfance est à la vieillesse ce que le matin est au soir permet d'homologuer l'enfance et le matin : dans les deux domaines différents que représentent la vie humaine et le cycle circadien, ces termes ont en commun d'être des commencements, de renvoyer au principe (tout comme la vieillesse et le soir renvoient au terme), et cela implique l'homologation des relations liant les termes de chaque paire, l'enfance précédant la vieillesse comme le matin précède le soir.

On saisit alors aisément pourquoi l'analyse des symboles ne peut s'attacher à la seule homologation des relations. Les métaphores

³⁹⁵ DURAND G., *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg, 1979, p. 179 & DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 41.

³⁹⁶ DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 40.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁸ DURAND G., *Science de l'homme et tradition*, *op. cit.*, p. 165-168.

représentent en effet la « sémantité » qui est à la base de tout symbolisme »³⁹⁹. Et ce qui permet les métaphores, c'est justement que deux termes, en des domaines différents, partagent une même *archée* : l'enfance est le matin de la vie, la vieillesse est le crépuscule de l'âge, etc. Abstraction faite de la distinction entre les domaines comparés, par réduction des différences, il devient possible de dire que l'enfance est un matin, ou d'assimiler la vieillesse au couchant. En *ceci* voir cela, selon l'expression de Paz, c'est-à-dire dégager *l'archée* faisant converger ceci et cela. Synthèse des différences et des ressemblances : l'enfant est un matin puisque tous deux évoquent un commencement ; l'enfance n'est pas un matin puisque ce commencement n'est pas le même dans les deux cas. Dire que l'enfance est un matin, c'est réduire les différences, faire converger, homogénéiser ; dire que l'enfance n'est pas un matin, c'est réduire les ressemblances, faire diverger, hétérogénéiser.

Il ne saurait évidemment être question dans ce travail de discuter de la nature ou de l'existence d'un domaine de l'être transcendant les lois connues de la science occidentale moderne. Il nous suffira ici de prendre en considération le fait indéniable que les cultures où domine le symbolique que nous allons étudier posent, pour elles-mêmes si ce n'est pour nous, l'existence d'une réalité religieuse archétypale, source du monde et fondement de la condition humaine. Dans un tel contexte, le symbolisme religieux revêt une importance existentielle dont il faut à tout prix tenir compte, sous peine de s'exposer à ne rien comprendre de ce que l'on étudie, à en perdre la spécificité à cause d'une sorte de réduction préalable à des « lois de fonctionnement de l'esprit humain », si générales et si vides.

Le propos n'étant pas de traiter de la pensée symbolique ou de l'analogie en général, mais d'une forme particulière de symbolisme religieux (on se souvient de la définition du terme religion), il nous faut donc insister, à la suite de Mircea Eliade, sur :

³⁹⁹ DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 41.

« La valeur existentielle du symbolisme religieux, c'est-à-dire le fait qu'un symbole vise toujours une réalité ou une situation qui engage l'existence humaine. C'est surtout cette dimension existentielle qui distingue et sépare les symboles des concepts. Les symboles gardent encore le contact avec les sources profondes de la vie ; ils expriment, peut-on dire, le spirituel « vécu ». C'est la raison pour laquelle les symboles ont comme une aura « numineuse » : ils révèlent que les modalités de l'Esprit sont en même temps des manifestations de la Vie, et par conséquent, ils engagent directement l'existence humaine. Le symbole religieux ne dévoile pas seulement une structure du réel ou une dimension de l'existence, il apporte en même temps une signification à l'existence humaine »⁴⁰⁰.

Reconnaître cela ne revient pas, comme on voudrait trop souvent le faire croire, à adopter une perspective « mystique » sur le symbolisme, ni à endosser les croyances étudiées, en général ou dans le détail. Nous verrons que ces croyances ont leur cohérence propre et affichent souvent un caractère de système, qui n'a toutefois que peu à voir avec les conceptions que la plupart des sciences et des philosophies de l'Occident moderne se font de la raison, de l'intellect ou de l'esprit humain. Constaté le fondement « existentiel » d'une semblable cohérence nous semble représenter une attitude plus respectueuse, et à la limite plus « objective », que de considérer les cultures à dominante magico-religieuse comme si celles-ci étaient en proie à un délire aussi fantasmagorique que pseudo-scientifique.

Bien évidemment, on peut remettre en question une telle approche qui se place en marge des études communément menées en sciences humaines mais aussi en histoire de l'art dans le paysage français des vingt dernières années⁴⁰¹.

C'est pourquoi, après l'analyse des symboles et des significations de ces derniers dans le *Theater*, nous justifierons celle-ci à l'aide des études récentes et moins récentes en matière de spiritualité et

⁴⁰⁰ ELIADE M., *Méhistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 304.

⁴⁰¹ Georges Didi-Huberman mis à part, on ne peut pas affirmer qu'il y ait des historiens de l'art français qui appréhendent sérieusement l'art d'après une lecture anthropologique tout en s'attachant à la valeur symbolique et « survivante » des motifs étudiés.

d'imaginaire au XX^{ème} et XXI^{ème} siècle.

Nous tenons à rappeler qu'il est nécessaire pour bien saisir le propos à venir de se poser en dehors des questions liées aux dogmes et à la foi religieuse. Certaines analyses auront recours à la symbolique chrétienne mais c'est bien aux significations prises dans un système qu'il faut porter attention et non aux croyances institutionnelles qui sont reliées à tel ou tel motifs.

« *L'homme parle, mais c'est parce que le symbole l'a fait homme* »

Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » [1956],
in Ecrits, Paris, Seuil, 1966, p. 276.

L'OMT, une expérience de la méditation à l'extase

1. La marche

La marche tient une place importante dans le *Theater* puisque toutes les actions sont ponctuées par une longue procession dans la campagne environnant le château de Prinzendorf et sans hiérarchisation au sein du groupe que forme les participants. D'ailleurs cette absence de hiérarchie rompt avec la tradition des processions qui respectaient un certain ordre social dans celui d'apparition du cortège. C'est parce que les marches nitschéennes ne sont pas de simples promenades de santé et qu'elles ont quelque chose d'éminemment solennel que nous les rapprochons davantage du pèlerinage. En effet, elles sont organisées dans un but précis, celui de faire le sacrifice de soi-même, d'abandonner la réalité ordinaire sur le chemin pour accéder à une expérience du tout autre. Chez Nitsch, tout concoure au dépouillement pour présider à une renaissance.

Ces marches sont entrecoupées d'étapes durant lesquelles sont servis de l'eau, du vin et du pain (fig.62). Elles correspondent à la phase méditative du *Theater*. Au moment du départ, on ne sait ni combien de temps la marche va durer ni quel est le point d'arrivée créant chez les participants une forme de désorientation qui laisse ensuite place au lâcher prise et à l'abandon.

Outre son rapport à la pratique artistique la marche est un geste rituel élémentaire constitutif de l'individu. De nombreuses personnes s'engagent dans des marches plus ou moins longues, des pèlerinages. Même si ces entreprises sont rattachées à des démarches religieuses elles restent universelles : on les rencontre tout au long de l'histoire humaine, dans toutes les religions et sur tous les continents. En effet, devenant un étranger, quittant son monde familial, perdant son statut social et ses références hiérarchiques, le pèlerin prend conscience de lui-même, de ses limites et apprend parfois à les dépasser.

Tout pèlerinage, toute marche, nous rappelle que sur terre, nous sommes de passage. Il s'agit d'un engagement total du corps et de l'esprit. Emportant l'essentiel sur le dos, on se désencombe de l'inutile et du superflu. On goûte le silence, la paix et la beauté de ce qui nous entoure. La marche est également une école de la patience. Image de notre propre existence, dans laquelle il s'agit d'avancer jour après jour avec courage. Le pèlerinage est aussi une école d'égalité: riche ou pauvre, savant ou non, il s'agit strictement d'avancer patiemment et humblement.

Dans le champ de l'art contemporain, les artistes ont largement repris à leur compte la pratique de la marche.

Depuis la révolution industrielle, le développement accéléré des villes tend à organiser un réseau de circulation interrompu et régulé sans zone de pression ou de dépression, bref, un réseau discipliné où la cartographie urbaine de type haussmannien avec son tracé rectiligne et géométrique agence l'espace de la façon la plus claire possible jusque dans les parcs et les jardins.

A la lisière des mondes (naturels, industriels, intérieur, etc.) l'acte participatif de la marche tend à repousser les limites, que ce soient les limites du propre corps de l'homme ou celles de l'urbanisme.

Dans le corpus iconographique contemporain les figures de la marche abondent et Nitsch est loin d'être un cas isolé. En effet, la période 1950-1990 (les dérives situationnistes, Stanley Brown, Richard Long, Hamish Fulton, Günter Brus ou encore Joseph Beuys) foisonne d'exemples d'artistes pratiquant la marche dans leurs travaux. La marche, est une preuve d'activation du corps, une sortie de la place conquise et un désir d'accession à l'ailleurs.

Frédérique Seyral déclare qu'« à la fois perdu et à la fois soumis à une organisation invisible l'homme urbain n'a guère le temps d'interroger l'espace »⁴⁰². La marche dit-elle est le déplacement humain d'un point de départ, un ici vers un là-bas à atteindre, suivant une direction plus ou

⁴⁰² SEYRAL F., « Figures de la marche dans l'art contemporain : de l'hypermobilité au suspens », in *Synergies, pays riverains de la Baltique*, n°4, 2007, p. 115-128.

moins établie et avec une certaine vitesse. Le rapport à l'espace (parcouru) et au temps (du déplacement à une vitesse humaine) est à la mesure du corps⁴⁰³.

Déambuler, c'est se projeter : même dans l'errance, le promeneur se projette vers un inconnu. L'acte participatif de la marche est, à ce titre, interrogé par les artistes contemporains comme vecteur d'un rythme autre, d'une mobilité soumise à un espace différent.

Richard Long arpente inlassablement les recoins de la Terre qu'ils soient proches ou lointains. Les confins du monde, comme l'Himalaya, l'interpellent, et c'est en solitaire qu'il va à leur rencontre, traçant les signes de son passage dans le paysage avec un profond respect pour l'environnement. La trace est toujours légère et provisoire, qu'elle soit faite de l'usure du sol par ses pas, de végétaux ou de minéraux organisés en motif géométriques simples. La marche est l'instant où la pensée peut surgir, où la réflexion sur le monde et la nature peut s'élaborer au travers du retour aux origines de la vie, loin de l'hypermobilité. C'est un moment où le corps prend le temps de s'insérer dans le paysage, de le ressentir, de s'en imprégner loin de la furie et de la mécanisation du monde. Dans le chemin qui n'existe pas, mais qui se fait en marchant, il y a toujours le risque de la perte, perte des repères spatio-temporels, perte de son historicité, de son appartenance à la civilisation, perte de soi, dépossession, etc.

Bref le risque du dénuement est bien réel mais c'est aussi une condition *sine qua non* à l'expérience du sacré.

Chez Long, la marche est à la lisière, lisière du monde et de soi, langage du corps dans le paysage. Elle est un rythme autre, volontairement plus lent. Comme le fait remarquer Ann Hindy:

« L'art continue, effectivement, dans la civilisation occidentale dont Long se réclame, à représenter en quelque sorte la seule possibilité d'une communication non verbale des sentiments et des idées. Long veut sans doute lui aussi retrouver cette capacité

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 120.

d'expliquer les choses par analogie entre l'homme et la nature dont Lévy-Strauss nous rappelle que nous l'avons perdue par l'écriture. Sa longue marche serait une façon de remonter aux origines du savoir par une appréhension plus morphologique du tout que constitue la vie »⁴⁰⁴.

On retrouve ici la pensée et la démarche analogique chère à Hermann Nitsch et présentée plus haut. Dans le *Theater* la nature et l'individu participent d'un même tout.

L'art de Long, écrit Gilles Tiberghien, est un art de l'instant vécu comme purification, une :

« Epuration du temps. La sensation de l'écoulement du temps, et de ses variations, est un des effets les plus puissants de la marche. Dans ses randonnées, l'artiste est le corps même de l'œuvre, à la fois acteur et spectateur, création et chose créée, limite de soi et limite du monde. Cet art de l'instant, aux frontières de lui-même, enregistre, pas après pas, le comput du temps »⁴⁰⁵.

Nietzsche, promeneur et voyageur invétéré qui aime réfléchir en marchant, invente Zarathoustra, marcheur et danseur dionysiaque. Ce dernier parcourant la terre, y imprime le rythme saccadé de ses pas et parvient même à voler tant ce rythme est puissant. Marcher, pour Nietzsche, c'est réduire la danse à son essence, à sa cadence minimale, sans qu'elle perde pour autant son caractère dionysiaque. Car c'est dans la joie qu'il faut marcher, bercé par le chant intérieur des forces instinctives :

« En refoulant l'esprit dionysiaque des danses européennes paysannes, [explique la psychanalyste France Schott-Billmann], nos autorités politiques et religieuses ont jugé bon de réprimer la subversion de la transe. [...] Nietzsche n'a nul besoin d'apprendre l'arabesque pour être saisi par l'esprit de la danse. Il lui suffit de se soumettre au mécanisme élémentaire le plus répandu, au plus petit dénominateur commun des danses, la marche, qui reproduit certains processus vitaux: la pulsation des pieds fait écho au battement du cœur, le balancement du corps

⁴⁰⁴ HINDY A., « La légèreté de l'être selon Richard Long », in *La sculpture à l'anglaise*, Artstudio, n°10, Paris, automne 1988.

⁴⁰⁵ TIBERGHIE G., *Le land art*, Paris, Carré, 1993, p. 136.

rappelle le va et vient respiratoire, les boucles des gestes répétitifs qui réveillent l'énergie pulsionnelle »⁴⁰⁶.

La marche, tout comme la danse, se trouve du côté du corps, un corps instinctif qui se révèle dans le mouvement et la dynamique. Les artistes du Land art, Richard Long, Walter de Maria, ou encore Fulton, Andy Goldworthy et bien d'autres, expérimentent la marche dans sa dimension d'indétermination à travers la proposition qu'elle fait d'un contre-modèle rythmique qui va à l'envers de l'hypermobilité compulsive et névrotique du monde contemporain.

Le corps qui marche est un corps qui refuse l'hypermobilité tout comme l'immobilité. Il est une ouverture vers les possibilités des cheminements du monde, l'horizon devient un possible, un lieu à atteindre. La marche inclut le passé et l'avenir comme déplacement vers deux espaces, celui d'où l'on vient et celui où l'on va. Mais c'est véritablement l'entre-deux spatio-temporel qui constitue la substance de la marche. Ainsi, note Raphaël Célis :

« La présence, avec ses horizons de ce qui a été [présent] et de ce qui sera [présent], est moins, en elle-même, un lieu propre, qu'un entre-deux, celui des cheminements possibles du sens, et qui incluent en eux leur passé et leur avenir (ce que Husserl nommait rétentions et protentions⁴⁰⁷), entre les pôles éclatés originellement d'un passé originaire, transcendantal, et d'un futur, pareillement originaire, transcendantal »⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ SCHOTT-BILLMANN F., « Danser pour lire le symbole des plus hautes choses », in *Hors série spécial Nietzsche*, Nouvel Obs, Paris, sept/oct 2002.

⁴⁰⁷ Pour Husserl, le fil du temps est une continuité d'instant qui s'excluent les uns les autres. Mais une intentionalité immanente et spécifique retient ou anticipe (pro-tient) à chaque instant, en raccourci, l'ensemble de la sensation. C'est la conscience même du temps, le sentir de la sensation. Chaque impression (perception) est originelle, absolument neuve, est à chaque fois présente, ou retenue, ou pressentie, et pressent l'imminence de sa propre retraite. Par ces écarts, le flux du vécu devient conscience du temps.

Le temps ne surgit ni d'un point intemporel, ni d'un temps préexistant, il effectue un retour sur lui-même, une itération fondamentale. Visée, événement, pensée et conscience coïncident. La conscience du temps est la temporalisation même. La rétention et la protention ne sont pas constatées après-coup, elles sont la façon même du flux. Husserl appelle ce flux subjectivité absolue, plus profonde que l'intentionnalité objectivante et antérieure au langage. Cette intentionalité première coïncide avec l'œuvre même du temps.

⁴⁰⁸ CELIS R., « De la ville marchande à l'espace temps marchandise », in *Le temps et l'espace*, Bruxelles, Oussia, 1992, p. 151.

Alors que la société contemporaine nous propose une hypermobilité permanente, certains artistes nous rappellent que le mouvement, le voyage, le déplacement sont aussi d'ordre intenses :

« C'est que tout voyage est intense et se fait dans des seuils d'intensité où il évolue, ou bien qu'il franchit. C'est par l'intensité qu'on voyage, et les déplacements, les figures de l'espace, dépendent de seuils intenses de déterritorialisation nomade, donc de rapports différentiels, qui fixent en même temps les déterritorialisations sédentaires et complémentaires »⁴⁰⁹.

Entre hypermobilité et immobilité, les artistes explorent ainsi les figures de la marche. Avec la marche en équilibre, le corps est mis en suspens, tout comme l'est notre souffle coupé de spectateur inquiet et fasciné. La figure du corps en suspens, récurrente dans l'art contemporain, est un état d'entre deux, entre ciel et terre ou entre ciel et eau. Le corps en suspens est un corps qui s'abandonne à sa condition physique, un corps aérien dans l'instant du déséquilibre, libéré du sol, pris dans un mouvement lent et inexorable. Un corps qui figure le flux et le déplacement, jamais immobile, qui est un rythme, un *punctum* mouvant en transformation dans l'espace, apaisé par le ralenti, bref, un corps iconique privé d'affect. Le spectateur, à travers la figure du corps en suspens, contemple la lenteur de la métamorphose. Dans l'installation vidéo *Five Angels for the Millennium*, Bill Viola filme des corps plongeant dans l'eau au ralenti. Différents cycles s'enchaînent, à l'endroit ou à l'envers dans l'espace et dans le temps :

« L'homme fait l'expérience de la désorganisation organisée par les hommes eux-mêmes, l'expérience radicale d'un déracinement et d'une mobilité sans fin et sans objet. [...] Devenu nomade ou voyageur au cœur même d'un monde urbanisé, il vit une perte radicale de tout point de vue sur son monde: à la fois celle d'un point de vue extérieur global qui n'est plus arrêté par aucune forme et celle d'un point de vue intérieur partiel perdu dans un chaos sans limite »⁴¹⁰, constate ainsi Raphaël Célis.

⁴⁰⁹ DELEUZE G., & GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Edition de Minuit, 2001, p. 71.

⁴¹⁰ CELIS R., « De la ville marchande à l'espace temps marchandise », in *Le temps et*

L'art contemporain, sous diverses formes, dont nous avons juste abordé quelques pistes, s'interroge sur la place du corps dans la société mais aussi dans son rapport à l'autre et au temps. A travers les figures de la marche, il propose d'autres connexions au monde, d'autres rythmes, d'autres façons d'explorer les lieux, lointains ou proches, qui nous entourent. Face à l'hypermobilité, vecteur du pire comme du meilleur, l'art contemporain propose des voyages intensifs car l'on peut faire de grands voyages, même sur place, Nietzsche ne nous dit pas autre chose lorsqu'il écrit:

« Je suis un voyageur, un grimpeur de montagnes, disait-il à son cœur. Je n'aime pas les plaines parce que, à ce qu'il me semble, je ne peux pas rester longtemps tranquillement assis. Quoi qu'il puisse encore m'arriver comme destin à vivre, il y aura toujours là-dedans un voyage et une ascension. On ne vit finalement encore que soi-même. Le temps est passé où je pouvais encore rencontrer des hasards. Et qu'est-ce qui maintenant pourrait encore m'échoir en partage qui ne soit déjà mien? »⁴¹¹.

Toujours emprunt de la philosophie nietzschéenne, le *Theater* de Nitsch reprend les constantes décrites de la marche et tente de proposer un « voyage » intensif aux participants. En effet, que ce soit lors des *six jours de jeux* ou lors des fêtes annuelles de la Pentecôte, la marche est à l'œuvre partout.

Nous allons ici présenter la marche lors de ces dernières fêtes car nous avons pu y participer en 2011 et en 2012.

Elles font partie intégrante du *Theater* puisque elles ont pour fonction de réactiver annuellement les constantes des *Six jours* soit par répétition exacte soit par évocation indirecte.

Au cours de la seconde journée les participants sonnent les cloches et les gongs dans la cour centrale du château tandis que l'orchestre folklorique fait résonner les trompettes. Ce bruit général très sonore interrompt alors les autres activités⁴¹² et regroupe tous les participants dans la cour centrale

l'espace, op. cit, p. 120.

⁴¹¹ NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Folio Essais, 2004, p. 11.

⁴¹² Je rappelle que pendant les journées du *Theater*, toutes les pièces du château (hors les

du château. C'est l'annonce du départ d'une longue procession dans la campagne environnante.

Lors de la première participation au *Theater*, on ne sait absolument pas à quoi s'attendre en termes de distance et de temps c'est pourquoi, petit à petit on se laisse porter par le calme et le silence (fig.63). La place est laissée à une forme d'abandon et de lâcher prise aussi intense qu'introspectif. La marche dure environ trois heures on ne croise absolument personne, seule la nature nous entoure. Durant le premier kilomètre les participants forment un groupe homogène mais rapidement ils se retrouvent relativement seuls distancés des autres par plusieurs centaines de mètres. Cette marche est ponctuée par de petits stands de ravitaillement sur lesquels sont proposés strictement de l'eau, du vin et du pain (fig.62).

Ces éléments sont des symboles primitifs et dans la perspective judéo-chrétienne adoptée par Hermann Nitsch, ils rappellent les symboles fondamentaux du dernier repas du Christ ainsi que du rituel eucharistique pratiqué par les chrétiens du monde entier. En effet, l'eau y est mélangée au vin conformément dernières indications du Christ.

« Le peu d'eau que le prêtre ajoute au vin, quand il prépare le calice pour la messe, correspond à l'habitude juive de couper le vin, dans ces repas de fête qui ont été le cadre de l'institution eucharistique. Plusieurs significations symboliques de ce geste ont été données : il rappelle l'union des deux natures - divine et humaine - dans la personne du Verbe incarné ; il évoque l'eau et le sang sortis du côté du Christ après sa mort sur la Croix ; enfin, il exprime l'association des fidèles au sacrifice et à la vie du Christ rédempteur »⁴¹³.

Il y a des questions que l'on ne se pose pas souvent et notamment celle de savoir pour quelles raisons les chrétiens utilisent du pain et du vin dans leurs célébrations. En effet, on peut soupçonner que le Christ n'a pas agi par hasard ou *all'improvviso*, en prenant simplement ce qui « traînait » sur

parties de vie privée de Nitsch) sont ouvertes et qu'à ce titre chacun assiste ou participe à des choses différentes.

⁴¹³ LE GALL D-R., *Dictionnaire de liturgie*, Edition C.L.D., 1983.

la table, si vous me passez l'expression et c'est pourquoi il est légitime de se demander : pourquoi du pain et du vin ?

On peut commencer par dire qu'il a utilisé des nourritures déjà lourdes de symboles. Depuis que le blé et la vigne sont entrés dans la vie et la culture des hommes, ils ont toujours eu un sens religieux. Parce que le blé est devenu la base de la nourriture, et parce que son cycle contient une phase de mort et une phase de renaissance, parce que le vin est couleur de sang et procure l'ivresse, de nombreux mythes sont liés à l'un comme à l'autre. On peut citer pour les plus connus, Osiris, Déméter et Proserpine (Perséphone pour les hellénistes).

Chez les Juifs en particulier, la symbolique de ces deux nourritures est fort riche. Le pain est ainsi le don de Dieu par excellence, via le don de la manne au désert pendant l'Exode, et le Christ se présente comme la nouvelle manne qui nourrit définitivement, de sorte qu'on « n'ait plus jamais faim ». Par ailleurs, le pain qu'il choisit est le pain azyme de la Pâque, rappelant le miracle de Dieu qui fit sortir son peuple d'Égypte, et s'offrant lui-même comme le nouvel et véritable agneau pascal. Quant au vin, il est le fruit de la vigne du Seigneur que chantent nombre de psaumes et de paraboles, dans lesquels le Christ se présente comme la Vigne par excellence⁴¹⁴.

Tous les deux sont aussi le signe d'une stabilité, puisque seuls des peuples sédentaires sont en mesure d'en produire et c'est particulièrement vrai pour le vin.

Ainsi, il semble que tous les sens traditionnels soient bien présents dans le choix du pain et du vin par le Christ, mais on peut aussi y trouver un sens plus proprement chrétien, christique et eschatologique.

Voici un petit rappel des paroles prononcées par l'officiant lors de la consécration du pain et du vin :

« --- Tu es béni, Dieu de l'univers, Toi qui nous donnes ce pain,
fruit de la terre et du travail des hommes ;

⁴¹⁴ Pour ne pas alourdir le propos, je ne cite pas les psaumes en question mais il suffit d'ouvrir la Bible à la partie des psaumes pour trouver de nombreuses métaphores qui viennent comparer la vigne à Jésus.

nous Te le présentons : il deviendra le Pain de la Vie.

--- Béni soit Dieu, maintenant et toujours.

--- Tu es béni, Dieu de l'univers, Toi qui nous donnes ce vin,
fruit de la vigne et du travail des hommes ;
nous Te le présentons : il deviendra le Vin du Royaume éternel.

--- Béni soit Dieu, maintenant et toujours.

--- Humbles et pauvres, nous Te supplions, Seigneur, accueille-
nous;
que notre sacrifice, en ce jour, trouve grâce devant Toi »⁴¹⁵.

Ce qui est frappant dans ces quelques mots, c'est la formule «fruit de la terre et du travail des hommes». En effet, elle aide à comprendre pourquoi le Christ a pris du pain et du vin, plutôt qu'autre chose. Il ne s'agit pas seulement de dire qu'il a choisi les nourritures de base de ses contemporains. Certes, on l'imagine mal prenant des langues de poulet grillées mais il est intéressant que ce ne soit ni des fruits ni du poisson (présents lors de la multiplication des pains et symbole iconographique du Christ), ni l'agneau du repas traditionnel de Pessah.

Le pain et le vin ne sont pas les aliments les plus simples du monde, et surtout, ils sont issus d'un processus de transformation. Ils sont le fruit d'un travail, et c'est ce point que la liturgie souligne. Le Christ a voulu du vin, une boisson de fête, qui « réjouit le cœur de l'homme », une boisson d'ivresse, et une boisson qui s'obtient par le broyage du fruit de la vigne suivi d'une longue fermentation. De même, il a choisi du pain, un aliment non naturel, qui suppose lui aussi du travail, la mort du grain planté et le broyage du grain récolté. Dans le pain et le vin, comme beaucoup de civilisations l'ont remarqué, la mort est bel et bien présente. De plus, c'est une mort prévue, organisée, et exécutée par les hommes. Le pain et le vin sont des produits humains, de même que le Christ est mort de la main des hommes. Ainsi, il se livre entre les mains de l'humanité et cette dernière l'envoie à la mort, mais c'est aussi et surtout dans cette mort, ce sacrifice,

⁴¹⁵ Liturgie de la messe catholique, *Missel du dimanche*, 2007.

qu'il offre la rédemption.

Le pain et le vin portent donc en eux, du fait de leur processus de fabrication, cette dimension du salut.

On peut approfondir autrement le sens de la formule « fruit de la terre et du travail des hommes ». En effet, le choix du pain et du vin, c'est aussi le refus du retour au Paradis terrestre. Adam et Ève ne connaissent ni l'un ni l'autre, se nourrissant exclusivement de fruits et ne buvant que de l'eau. Le pain et le vin sont des aliments d'après la chute, ils font partie de la vie des hommes pécheurs. Ils sont donc le signe que le Christ n'est « pas venu pour les justes, mais pour les pécheurs ». N'oublions pas d'ailleurs leur contexte d'apparition dans l'Écriture : le pain est cité par Dieu comme la nourriture de l'homme déchu, qui la gagne « à la sueur de son front », puisqu'il n'a plus droit aux fruits de l'arbre de la Vie. Le vin est lui inventé par Noé qui s'enivre, ce qui occasionne la disgrâce de Cham pour avoir vu la nudité de son père. C'est donc bien l'homme pécheur qui est concerné par de telles denrées. En les choisissant, le Christ montre qu'il n'efface pas le péché en sauvant les hommes, mais qu'il les rachète en les prenant sur lui. Il ouvre ainsi les portes d'un monde nouveau sans retour en arrière : il s'agit de devenir une humanité nouvelle libérée de ses erreurs.

A l'occasion de son exposition *L'Ultima Cena* au Palazzo Stelline de Milan en 2000, Nitsch déclarait en ce sens :

« Le pain et le vin, aliments de base de l'homme, sont les substances divines de la compréhension panthéistes du monde. Nous participons au monde extérieur en buvant et en mangeant. La division entre le monde intérieur et extérieur est supprimée. Le métabolisme est la pénétration de la vie et de la mort dans le but d'un plus grand renouvellement »⁴¹⁶.

Ainsi, en alliant la marche et les symboles de l'eucharistie chrétienne, Nitsch envoie un message fort tant aux participants de l'OMT qui éprouvent *in situ* l'action, qu'aux spectateurs qui, par les différentes sources documentaires peuvent imaginer les sensations émotionnelles que procure ce type d'expérience.

⁴¹⁶ Documents non référencés donnés par l'artiste à l'auteur en juin 2012.

On se retrouve dans un temps autre, en suspens, durant lequel on peut se pencher sur soi et son entière existence car la marche (sur le chemin parcouru) permet, autant qu'elle est, une réflexion sur l'Être. Alain Delaunay explique d'ailleurs que :

« Dans toute tradition religieuse ou métaphysique, l'image du chemin est un symbole de la quête de l'Être. Il s'agit probablement d'une des images les plus sacrées – ce qu'exprime bien [à nouveau] la parole du Christ : « Je suis le Chemin, la Vérité et la Vie (Jean XIV, 6) »⁴¹⁷.

Les schèmes symboliques qui manifestent cette marche de l'être humain vers l'inconditionné peuvent se décrypter derrière toute expérience spirituelle, que celle-ci soit d'ordre esthétique, philosophique, gnostique ou mystique.

Le chemin ajoute Delaunay est d'abord une traversée de la « nuit », des ténèbres de l'ignorance et du doute. Il signifie pour l'humain la conscience de son inachèvement, de la distance qui lui dérobe l'Être, de la multiplicité qui le constitue et qui lui occulte l'Un.

« Là où réside la pure simplicité, comment pourrait-on cheminer ? » (Plotin, *Ennéades*, V, 3-17). Le chemin représente ainsi un appel, un rappel de la nécessité qui incombe à l'humain d'expérimenter cette distance, cette opacité intérieure avec lesquelles il doit composer⁴¹⁸.

En ce sens, le chemin est un parcours initiatique, si l'on donne à initiation le sens « d'orientation ». Comme l'a souligné Gilbert Durand, entre les deux erreurs de la philosophie occidentale, à savoir la volonté de fonder le connaître soit sur la raison et l'entendement, soit sur la perception et les sensations, il convient de retrouver au cœur de la réalité humaine « la nécessité d'un chemin de l'âme »⁴¹⁹. Mais la marche n'est pas que cela chez

⁴¹⁷ Alain Delaunay est chercheur au Collège international de philosophie. Alain DELAUNAY, « CHEMIN, symbolisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/chemin-symbolisme/>

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ DURAND G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 21.

Nitsch puisqu'elle est interrompue par plusieurs haltes qui ont trois fonctions :

Les deux premières sont fonctionnelles. En effet, elles permettent tout d'abord aux participants de ne pas se perdre et de garder même de manière lointaine quelqu'un en visuel et ensuite de permettre aux moins sportifs du groupe de s'hydrater durant la marche. Mais ces deux points ne sont que factuels et c'est la troisième fonction qui nous interpelle davantage.

Cette dernière est symbolique. En utilisant le vin, le pain et l'eau dans un héritage des symboles chrétiens du rituel eucharistique, Nitsch rappelle que l'erreur ne s'efface pas mais qu'elle peut être rachetée par le biais d'une humanité nouvelle. Dans le contexte historique d'apparition du *Theater* ceci prend tout son sens. Nul ne pourra effacer le drame civilisationnel que constitue l'Holocauste mais pour autant la possibilité d'un changement émergeant sur une humanité renouvelée, débarrassée des constructions sociales, politiques et religieuses dogmatiques et liberticides ouverte au « chemin de l'âme », à l'initiation aux mystères et à ce qui réunit plutôt qu'à ce qui désunit est rendue possible. En ce sens, le *Theater* veut être une expérience initiatique, en accéléré, permettant l'ouverture sur la redécouverte des mystères de la connaissance ce qui le rend finalement trop lourd et trop chargé. Il est vrai que le *Theater* présente simultanément une quantité importante de motifs et même si l'idée de départ est de perdre le spectateur pour qu'il abandonne ses automatismes cognitifs habituels, il n'est pas aisé ensuite de tout remettre dans le bon ordre.

Encore une fois, ce trop est une double réponse au traumatisme d'une part (ce ne sera jamais plus que ce à quoi on est déjà exposé) et à l'urgence d'agir dans une direction plus humaniste.

2. Les corps ouverts : Le sacrifice

Pour la grande majorité et dans son acception moderne, le sacrifice renvoie à des pratiques « archaïques » et représente, pour les sociétés occidentales, un acte sanglant, inutilement cruel et celui qui s'y livre un boucher doublé d'un psychopathe. Georges Bataille rappelle très justement qu'« aujourd'hui, le sacrifice sort du champ de notre expérience, [...] nous ne pouvons ignorer la réaction liée aux éléments du spectacle qu'il offrait : la nausée »⁴²⁰. Les réactions de protestations qu'ont générées les *Six jours* attestent que si le sacrifice a pu être, à une époque, un acte socialement accepté, aujourd'hui il dérange. L'abattage ou le dépeçage du bétail écœurent l'homme d'aujourd'hui : rien ne doit d'ailleurs lui rappeler ces actes dans les plats qu'ils consomment. L'usage du sacrifice, même dans le cadre d'une pratique artistique, perturbe.

Pourtant, faire acte de sacrifice selon l'étymologie du verbe sacrifier c'est « faire ce qui est sacré » : *sacrificare* du latin *sacrum*, neutre de *sacer* « ce qui est sacré » et *facere* « faire ». Il s'ancre ainsi dans une pratique rituelle liée au fait religieux. Par conséquent et dans ce cadre, il ne s'agit pas d'un usage gratuit de la cruauté comme les nombreux détracteurs de l'OMT le laissent d'ordinaire entendre. Par ailleurs, il est important de noter au passage qu'en tout et pour tout Hermann Nitsch n'y a eu recours que seulement quatre fois. Dans la plupart des cas, il se procure simplement des animaux déjà abattus sous forme de carcasses et entame ses actions en l'état. Autrement dit, le sacrifice chez Nitsch est davantage un prétexte, une image, qu'un but à atteindre et une fin en soi.

On se souvient que le premier jour des *Sechs Tages Spiel* (cf.fig.42) débute par le sacrifice d'un taureau et que cet acte est ensuite réitéré le troisième et le cinquième jour.

Le sacrifice ici se pose comme le symbole « archétypal » du renoncement aux liens terrestres au profit de l'esprit. A ce propos, la pensée de Carl Gustav Jung à laquelle Hermann Nitsch voue un intérêt particulier interprète le sacrifice du taureau, à la manière de certains rites

⁴²⁰ BATAILLE G., *L'érotisme, op.cit.*, p. 97-98

dionysiaques, comme un symbole de la victoire de la nature spirituelle de l'individu sur son animalité⁴²¹. Il s'érige ainsi comme l'image même du passage entre immanence et transcendance tel qu'il est appréhendé par Nitsch. D'autre part, dans le mystère mithriaque, le héros du culte combat avec le taureau qu'il transporte dans une caverne où il le tue. De cette mort résulte l'origine de la vie car c'est de son sang que provient toute fécondité et toute fertilité. Le taureau, attribut de Mithra divinité solaire, symbolise aussi le dieu de la mort et du ressuscité. On note ici l'importante analogie entre le mystère de Mithra et l'OMT d'un point de vue de la symbolique du sacrifice du taureau. Mais ce n'est pas la seule : un culte d'Asie mineure, introduit au II^{ème} siècle de notre ère, enrichit le culte de Cybèle (Mère de toute vie), d'une pratique jusqu'alors inconnue à Rome : le taurobole. C'est une initiation par un baptême de sang. Le dévot qui souhaitait en bénéficier descendait dans une fosse spécialement creusée à cet effet qui était recouverte d'un plafond percé de trous. On égorgeait au dessus de lui un taureau dont le sang fumant ruisselait à travers ces derniers sur tout son corps. Celui qui se soumettait à cette aspersion sanglante était *renatus in aeternum*, né à une nouvelle vie pour l'éternité. L'énergie vitale de l'animal réputé être le plus vigoureux avec le lion, régénérerait non seulement le corps mais aussi l'âme de l'officiant. Le sang du taureau ruisselant alors sur l'initié était censé communiquer à celui-ci, par un double symbole, la puissance biologique du taureau et surtout l'accession, sous sa forme la plus haute, à la vie spirituelle.

Lorsque l'on superpose ce rituel ancien à celui inaugural du premier jour du *Theater*, on ne peut que constater les ressemblances existantes entre les deux pratiques.

En effet, les participants sont aspergés puis recouverts en partie ou totalement par le sang animal (fig.64)

Dans le contexte de l'OMT, ce dernier est donné en breuvage aux crucifiés mais aussi aspergé et répandu sur d'autres participants lors des malaxations ou des *malaktion* et est l'agent de la régénération. Il lave le

⁴²¹ JUNG C-G, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le livre de Poche, 2009, p. 562.

corps et l'âme du passé trouble et douloureux autrichien lié à la Shoah⁴²² et affranchis des tabous sociaux engendrés par la société dans le but, ultérieurement, d'ouvrir le champ du spirituel.

Chez Dionysos les mondes animal, humain et divin sont liés car il procède d'une double naissance. Né de l'union entre Zeus (monde divin) et Sémélé, une mortelle (monde humain), Dionysos porte ainsi en lui une demi-part de mortalité. Le fils de Cronos foudroie Sémélé pour lui enlever l'enfant qu'elle avait en son ventre. Zeus coud alors son fils dans sa propre cuisse pour lui offrir une deuxième naissance (résurrection). L'identité de l'enfant doit toutefois rester cachée pour échapper à la colère d'Héra. C'est pour cette raison que son père le déguise en femme et, à une autre occasion, le métamorphose en chevreau (monde animal).

L'expérience dionysiaque abolit ainsi les distances qui séparent l'animalité, l'humanité et la divinité⁴²³. Dans *L'Erotisme*, Georges Bataille rappelle que l'interdit, dans la pratique du sacrifice vise à séparer l'homme de l'animal.

Bataille développe la notion d'un sacré « gauche » selon l'expression de Roger Caillois⁴²⁴ et dont l'accès est donné d'après Bataille par la transgression, qui correspondrait au « moment privilégié d'unité communielle ». L'auteur dégage cette idée dans *L'Expérience intérieure*, publiée en 1943. Pour rappel, Bataille est signataire avec d'autres intellectuels du « manifeste » à la création du Collège de Sociologie (avec notamment Caillois) qui a pour objet la fondation d'une sociologie sacrée. En effet, entre 1937 et 1939 s'amorce en France un mouvement culturel particulier émanant de personnages d'horizons différents mais animés par le même but d'étudier « l'existence sociale en toutes ses manifestations sans lesquelles se réalise la présence active du sacré ».

L'objectif pour l'auteur français est de dégager l'expérience mystique de

⁴²² Cf. Chapitre 2 : Le deuil impossible : Le *Theater* comme processus de sublimation.

⁴²³ Pour une introduction au mythe de Dionysos, voir l'ouvrage de référence de JEANMAIRE H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951 et pour ce qui se rapporte plus précisément à notre questionnement, voir DETIENNE M., *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977 et *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.

⁴²⁴ « Contrairement au sacré droit », le « sacré gauche » est impur, maléfique, composé de forces de mort et de destruction ». Voir : CAILLOIS R., *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 48-49.

ses antécédents religieux et de rendre le phénomène de l'extase (notion et image que nous aborderons en fin de chapitre) accessible à tous. Autrement dit, il développe dans une direction bien différente de Nitsch exactement la même ambition. Jean-Paul Sartre en 1947 dans *Un nouveau mystique* fera la critique de *L'Expérience Intérieure* en exprimant sur « l'ébahissement du non savoir »⁴²⁵ la chose suivante :

« Monsieur Bataille survit à la mort de Dieu. Et à cette mort, qu'il a vécu, soufferte, survécu, il apparaît dès qu'on y réfléchit, que notre époque survit toute entière.

Dieu est mort : n'entendons pas par là qu'il n'existe pas, ni même qu'il n'existe plus. Il est mort : il nous parlait et il se tait, nous ne touchons plus que son cadavre. Peut être a-t-il glissé hors du monde, ailleurs, comme l'âme d'un mort, peut-être n'était-ce qu'un rêve. Hegel a tenté de le remplacer par son système et le système a sombré ; Comte par la religion de l'humanité, et le positivisme a sombré. Vers 1880, en France d'honorables Messieurs [...] pensèrent constituer une morale laïque. Nous avons vécu quelques temps de cette morale – et puis M^r Bataille est là, avec tant d'autres, pour témoigner de sa faillite.

Dieu est mort mais l'homme n'est pas pour autant devenu athée. Ce silence du transcendant, joint à la permanence du besoin religieux chez l'homme moderne, voilà la grande affaire, aujourd'hui comme hier »⁴²⁶.

Nous croyons, à tort ou à raison, et c'est pour cela que nous avons mené cette étude sur le *Theater*, que le positivisme n'a au contraire pas sombré et qu'avoir foi en l'humanité constitue une force de résistance aux temps de plus en plus troublés que nous traversons.

Sur ce point, Bataille et Nitsch partagent tous deux des points de vue similaires.

Le sacré chez Bataille peut être considérée sous un double aspect comme « l'a-théorie » de « l'expérience intérieure » et de l'érotisme. Il définit le sacré comme étant une communication. Dans *L'Expérience intérieure* il déclare : « ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré puis

⁴²⁵ Expression de Sartre concernant le texte de Bataille dans *Un nouveau mystique* qui aboutit à la théorie du non savoir dont nous parlerons quelques lignes plus loin. Voir SARTRE J-P., *Un nouveau mystique*, Situation I, Paris, Gallimard, 1947.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 181-182.

l'extase »⁴²⁷. Ces propos témoignent de la préoccupation de l'auteur pour la question du sacré qui, nous dit-il, « se cache en [lui] comme une bête souffrant de faim »⁴²⁸.

Mais qu'entend-il par communication se demande Candy Hoffman⁴²⁹ ?

Elle souligne que contrairement à d'autres penseurs, on ne peut pas mettre exclusivement l'accent sur la communication comme déchirure sexuelle. Il est important de ne pas oublier que cette dernière est avant tout une image, fait-elle remarquer, pour rendre accessible à ses lecteurs l'idée de communication : « Communiquer devrait s'entendre ici dans le sens de fusion d'une perte de soi-même dont [...] la fusion érotique est une image »⁴³⁰.

Pour rappel, la thèse de Bataille dans *L'Érotisme* est la suivante : le tragique de l'existence provient de la *discontinuité* de l'être comme individu séparé (entre le matériel et le spirituel) et qui ne peut atteindre la *continuité* que par la mort, le sacrifice ou l'érotisme.

La continuité pour Bataille, est là « où rien n'est séparé »⁴³¹. Dans ce sens, elle fait directement échos à l'étymologie du mot symbole (réunir ce qui est épars) ainsi qu'à la pensée analogique énoncée plus tôt. Pour Bataille c'est la « communication », le sacré, qui assure la continuité entre les êtres et dans le sacrifice on se trouve lié par l'angoisse de la mise à mort.

Le rituel de mise à mort nécessite de définir la fonction de l'être sacrifié par le sacrifiant. Dans un premier temps, Bataille reconnaît que cette fonction consiste, dans la plupart des cas, à créer un intermédiaire avec les dieux, ce qui consacre l'animal et le divinise. Celui-ci incarne alors symboliquement, par le rituel, une voie de passage entre le profane et le sacré. Dans un second temps, l'auteur renverse la fonction du rituel, en posant l'animal comme espace où la violence originelle ouvre sur le sacré,

⁴²⁷ BATAILLE G., *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 97.

⁴²⁸ BATAILLE Georges, *Le Coupable*, Œuvres complètes, tome 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 507.

⁴²⁹ Candy Hoffmann a soutenu une thèse en 2014 sur le « sacré noir » chez Georges Bataille et Hubert Acquin. HOFFMANN C., « Le sacré chez Georges Bataille », in *Communication, lettres et sciences du langage*, Vol. 5, n°1, août 2011, Université de Montréal, p. 72-81.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 73. Et BATAILLE Georges, *Le Coupable*, *op.cit.*, p. 508.

⁴³¹ BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, tome 12, Paris, Gallimard, 1988, p. 48.

où la transgression expose l'homme à la divinité. La violence devient alors un espace de médiation entre ce qui relève du discontinu et du continu et le sacrifice, le moyen de reconnexion significatif entre ces deux composantes. Cette position de Georges Bataille doit être mise en parallèle avec son analyse des représentations d'Éros qui montre comment la figure de Dionysos se caractérise par la violation des interdits, liée à l'expérience du sacré⁴³². À l'image de l'expérience des bacchantes, les pulsions animales de l'individu ne peuvent s'affirmer qu'en refusant la fonction d'agent – de passeur – que remplit l'animal sacrifié. En effet, l'absence d'intermédiaire suggère plutôt une continuité entre les régimes humains et divins qui sont ici, non pas séparées mais (ré)unis par symbolisation, dans un même espace-temps. Dionysos est, dans cette perspective, l'incarnation d'un dieu libérateur. Il transgresse les oppositions entre discontinuité et continuité batailliennes, entre nature et culture et entre immanence et transcendance. Dionysos étant à la fois immanent (nature humaine et animale) et transcendant (nature divine), ses fidèles avaient de ce fait accès à la transcendance par une animalisation immanente.

C'est précisément ce que l'artiste met en scène et en acte dans le *Theater* puisqu'il s'agit de faire, à l'instar des rituels sacrificiels dionysiaques, l'expérience de la transcendance par l'immanence et donc de rompre avec cet antagonisme moderne⁴³³. Cette approche renouvelée du mythe de Dionysos tend à permettre au spectateur d'expérimenter l'*extasis* (« se trouver hors de soi-même») – « processus d'auto-découverte » – pour réaccéder à une connaissance *continue* contenue dans l'expérience du sacré.

La pièce de 1998 de *l'OMT* débuta à 04h40 du matin, environ quarante-cinq minutes avant le lever du soleil, tandis que les participants (acteurs et spectateurs) se réunissaient pour la procession inaugurale. Cette dernière achevée, des bouchers professionnels escortèrent un bœuf dans la cour. Devant une toile de fond de trois toiles vierges monumentales, l'un des bouchers plongea une pointe de métal dans le cerveau de l'animal. Ils sectionnèrent ensuite sa veine jugulaire et le saignèrent, récupérant le

⁴³² Voir BATAILLE G., *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961.

⁴³³ J'évoque ici l'avènement moderne et postmoderne du nihilisme.

sang dans des seaux pour une utilisation ultérieure. L'animal fut écorché, éviscéré et pendu à des crochets face à la toile centrale. Cette description délibérément dépassionnée reflète le caractère de l'acte lui-même, mais ne peut permettre de rendre compte de l'impact produit sur les témoins de la mort violente d'un animal de neuf cent kilos dans une telle immédiateté. Ainsi, dès ces premiers instants le *Theater* confronte ses spectateurs directement à la mort. Il a mis en scène ce massacre réel en même temps qu'il représentait le meurtre et la violence comme des tropes opérant au sein de plusieurs récits historiques, mythologiques et religieux. Les matériaux utilisés lors de cette action, en particulier les carcasses d'animaux, le sang et les entrailles ont émis une odeur inévitable et accablante et la véritable confrontation avec la mort a fonctionné simultanément comme une reconstitution mimétique de la violence. L'épistémè des actions, par conséquent, est restée insaisissable et indéterminée, oscillant entre la réalité et l'artifice.

Le sacrifice qui forme l'un des signifiants de l'OMT, a été aussi l'un des plus controversés. L'abatage public d'un animal est un acte tout à fait étranger aux conventions du spectacle de la vie contemporaine (trois bœufs ont été abattus pour la performance de 1998). C'est ce que lui reproche une partie de la critique. Il s'avère que les déclarations de Nitsch critiquent très souvent la dissimulation et le comportement inhumain de l'abatage industriel⁴³⁴. Cependant, en dépit de ces préoccupations communes, les militants pour les droits des animaux ont protesté tout au long de la performance des *Six jours* :

Maintenus par un cordon de police devant l'entrée principale de la propriété de Nitsch, ils ont organisé des manifestations quotidiennes, ont grimpés aux arbres entourant les murs de sa propriété, en scandant leur colère à travers des mégaphones.

Reconnaissant le fondement des protestations des militants et de la délicatesse de la question, Nitsch annonça que l'abatage des animaux dans toutes les performances ultérieures de l'OMT serait abandonné. Cette

⁴³⁴ Hermann Nitsch est un homme de la nature. Il cultive ses fruits et ses légumes, récolte son propre raisin pour faire du vin et possède de nombreux animaux de la ferme.

annonce est très importante quant à la compréhension de son travail car elle démontre que le sacrifice est, comme chez Bataille, une métaphore et qu'il n'a pas pour but d'avoir d'effets magiques. C'est pourquoi il y renonce car ce n'est pas son objectif.

Dans la manière dont il écartèle d'abord pour ensuite reconstituer les carcasses, Nitsch semble ré-assembler les différents éléments des corps et de l'histoire. Les occurrences à la mort avec et sans intermédiaire aucun dans l'action de 1998 ont été mis en œuvre à travers l'interprétation du déchirement dionysiaque (sacrifice animal réel, utilisation de carcasses) et du sacrifice chrétien (crucifixion) et ce sont ces associations, en particulier, qui peuvent aussi avoir implicitement contribué à la réaction des militants des droits des animaux. L'OMT a, en fait, fait remonter la trace d'une violence sauvage et originelle au cœur de ses actions, après des siècles de représentations symboliques conventionnelles. C'est grâce à un processus de traduction directe de l'icône que les actions de Nitsch raniment directement la force expérientielle de ces symboles culturels basés sur le traumatisme du spectateur contemporain.

Cette stratégie de présentation d'un réel abattage a apporté les aspects graphiques de ces anciens rituels au plus net dans la réalité immédiate du spectateur, fusionnant ainsi passé et présent à travers des actes et des images de violences traumatiques. Ces imbrications temporelles sont d'ailleurs visibles dans de multiples actions. Par exemple, le cinquième jour de l'action des *Six jours*, une carcasse de bœuf et des participants ont été placés dans des positions de crucifiés, une toile maculée de sang en arrière plan a encadré leurs corps et attirait ainsi l'attention sur les qualités esthétiques de la scène (Cf :fig.55). Cette action entrelace à la fois le symbole de la crucifixion comme sacrifice rédempteur et en même temps l'histoire de l'art. En effet, cette scène n'est pas sans rappeler la célèbre *Figure with meat* (1954) (fig.66) de Francis Bacon, présentant une image virtuose du potentiel esthétique de la carcasse animale juxtaposée à une représentation détournée du *Portrait d'Innocent X* peint par Velasquez (fig.67). Aussi, cette action de Nitsch par un double processus associatif d'images et d'histoires présente une image très esthétisante du sacrifice.

La profusion des symboles de violence réelle ou figurée, qui dominent les actions de 1998 ont par ailleurs délibérément été mis en contraste avec des moments d'extases de telle sorte que les actions débouchent sur une interprétation polysémique des extrêmes : le sacrifice et la résurrection, l'ébriété et la répulsion, l'extase et la colère, la vie et la mort.

La fluidité de ces associations est essentielle à la structure symbolique du *Theater*. Nitsch a conçu l'OMT comme un ensemble d'analogies dans lequel aucun symbole n'a été désigné ou est envisagé comme primaire ou privilégié.

Ainsi, les différents récits culturels incorporés dans les actions, dont la portée et la richesse interprétatives viennent alors à redéfinir une grande partie de l'histoire de la civilisation occidentale. Le sacrifice par exemple dont il est question ici fait office de re-création des diverses pratiques dionysiaques mais pas uniquement :

Celles entreprises par les dévots du dieu, les ménades, ainsi que dans les rites des Mystères d'Eleusis où les initiés cherchaient à atteindre un état d'extase au sein duquel les contraintes sociales conventionnelles étaient évacuées, produisant ainsi une frénésie collective aboutissant sur l'abattage, à la mutilation et à l'ingestion d'un taureau sacrificiel (cf : symbole du dieu lui-même).

Ainsi, dans les rites des Mystères la volonté était explicite de s'unir à la divinité à travers la stimulation d'états psychologiques altérés et d'atteindre par conséquent à l'expérience du sacré, métaphysique et transformatrice comme un moyen d' « introduire à l'intérieur d'un monde fondé sur la discontinuité toute la continuité dont ce monde est susceptible »⁴³⁵.

Mais dans le cas du *Theater* ce n'est pas tout, tâchons d'aller plus loin encore. Bataille parle du sacré comme d'une communication mais il s'agit plus précisément d'une communication maudite. Voici ce que nous lisons à cet égard dans *Le coupable* :

« La partie essentielle manquerait si je ne parlais pas du péché.

⁴³⁵ BATAILLE G., *L'érotisme*, op. cit., p.20.

Qui n'a vu qu'en posant le sacrifice, j'avais posé le péché ?
Le péché c'est le sacrifice⁴³⁶, la communication [le sacré] c'est le péché »⁴³⁷.

[Pour qu'il y ait communication il faut donc qu'il y ait blessure] :

« La communication demande un défaut, « une faille », elle entre comme la mort, un défaut dans la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui »⁴³⁸.

Ce péché dont parle Bataille dans cette citation est, dans le cas du *Theater*, le génocide orchestré activement ou passivement par une large population dans toute l'Europe.

A l'instar de ce que nous avons établi concernant la marche et les symboles eucharistiques présents lors de cette dernière, nous nous retrouvons à nouveau dans cette dimension où il est question du rachat du péché, de la faute commise par l'humanité contre l'humanité. La mort et le meurtre sont montrés de manière réelle pour réactiver l'événement traumatique dans le but de le dépasser et d'ouvrir sur de nouvelles perspectives.

In fine, le sacrifice a donc d'abord pour Hermann Nitsch valeur purificatoire et se pose ensuite comme une ouverture sur la « communication » dans l'altérité dans le but d'atteindre une existence « continue ».

⁴³⁶ Nous aurions pu discuter des thèses de René Girard sur la question mais il s'avère qu'il envisage les choses de manière trop différente de Nitsch. Cependant ce qu'il avance est intéressant. Dans *La violence et le sacré*, publié en 1983, il propose une nouvelle définition du sacré. Un sacré qui ne s'apparente plus au spirituel (dans sa quête) mais qui est le sacrifice. Ce qui en fait résulte du meurtre, de notre propre violence. S'il y a de cela également chez Nitsch et chez Bataille qui nous a aidé à regarder le sacrifice, il n'y a ni chez l'un ni chez l'autre la disparition de la quête spirituelle et le sacrifice participe précisément à cette quête.

⁴³⁷ BATAILLE G., *Le coupable, Œuvres Complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, 1973, p. 305.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 266.

3. Les corps en croix : Le motif de la crucifixion

Iconographiquement, la croix et la crucifixion occupent Nitsch depuis le début de sa pratique artistique. Il considère que la crucifixion du Christ est le dernier épisode mythique tragique que connaît l'histoire occidentale. A ce titre, il l'a met en perspective avec les autres mythes qu'il aborde conjointement.

Pour rappel les *Sechs Tage Spiel* ont eu lieu du 3 au 9 août 1998 et furent la première réalisation complète de son *Theater*. Il s'agit d'un festival de six jours, point d'orgue de plus de quarante ans de travail, qui s'est tenu sur l'ensemble des propriétés de l'artiste à Prinzendorf (la cour, le cellier, les vignes, les pièces atelier du château et la chapelle. Nitsch avait employé pour l'occasion cent quatre-vingt musiciens, un synthétiseur électronique pour produire un bruit constant et un son de sirène perçant. Il avait également construit spécialement un carillon de cinq cloches d'église toujours présent aujourd'hui dans la cour du château (fig. 68). Il a monté un laboratoire permanent de démonstration, dans lequel le public pouvait tester des odeurs et des goûts dont les motifs étaient liés aux actions par synesthésie. Par exemple, on retrouvait des cervelles, des pigments, du poisson, etc. Enfin, les matériaux utilisés pour cette grande action se composaient :

- 1000 litres de sang
- Trois taureaux vivants abattus par des bouchers professionnels
- Des carcasses de porcs et de moutons fournis par un abattoir
- Soixante civières et quarante dispositifs de transport (camions, tracteurs, etc.)
- 10 000 mètres de toile de tableau pour la réalisation des peintures-action
- 1000 kilos de tomates
- 1000 kilos de raisins
- 10 000 roses et pivoines
- 13 000 litres de vin

- Un bulldozer
- Deux tanks Panzer

Les événements avaient lieu chaque jour entre le lever et le coucher du soleil et comprenaient plusieurs actions multisensorielles, synchrones et thématiques entrecoupées par des pauses pour se restaurer (fig. 69). Les centaines de spectateurs qui variaient au fil des jours et des actions n'étaient donc pas astreints à suivre un programme spécifique puisque des actions étaient conduites à divers endroits simultanément, démontrant ainsi l'expérience d'un programme narratif unique à l'OMT. Il y avait également des périodes de repos, notamment après les repas, durant lesquelles aucune action n'avait lieu. `

Une à deux fois par jour, le matin et l'après-midi, une unique action occupait tous les participants (acteurs/spectateurs/musiciens). Tandis que la structure totalement flexible du *Theater* permettait au spectateur d'ajuster le rythme de sa propre expérience, les exigences des stimulations immédiates et bouleversantes des actions ont rapidement mené, après quelques jours, à l'épuisement physique et psychologique des participants. En effet, quelques uns, dont Hermann Nitsch ont atteint leurs limites expérientielles tôt dans le déroulé des événements⁴³⁹.

Une description précise d'une action est sans doute le meilleur moyen d'approcher la texture de l'ensemble ainsi que l'importance du motif de la croix qui nous occupe ici.

L'après-midi du second jour, l'action principale, c'est-à-dire celle qui mobilise l'attention de tous, se déroulait dans la cour et consistait en une série de scènes représentant conjointement des éléments de rituels religieux et de récits mythologiques. Comme le programme de l'action l'indiquait⁴⁴⁰, ces images comprenaient :

⁴³⁹ Dès le troisième jour du *Theater*, Nitsch est arrivé à épuisement physique et psychologique. Il a été submergé par l'expérience qu'il a lui-même mis au point. Cet aspect démontre qu'il ne détient pas le contrôle absolu des faits et des effets de l'OMT.

⁴⁴⁰ Voir Annexe. 5 « General Concept, Day 2 » : « The actions are paraphrases of myths about creation and about the original sin and fall of man (visions of the end of the world, prophesies of redemption) ». [Les actions sont des paraphrases des mythes de la création ainsi que du péché original et de la chute de l'homme (visions de fin du monde,

- Le rituel eucharistique
- L’aveuglement d’Œdipe
- La mort d’Orphée et d’Adonis
- L’autocastration d’Attis⁴⁴¹
- La mise à mort de Dionysos

Cette action a engagé la participation de tous les acteurs, assistants et musiciens. Nitsch orchestrait le déroulement des événements et supervisait les acteurs chargés de tâches soit « actives » soit « passives » qui servaient de métaphores pour mettre en évidence des états spécifiques (douleur, joie intense, rire, frénésie, etc.). Pour mémoire, même si Nitsch considère tout l’effectif présent durant les *Six jours* comme des participants, tous ont néanmoins un rôle à tenir pour que les effets du *Theater* soient effectifs. Les acteurs passifs restaient inertes, attachés à des croix, les yeux bandés, souvent dévêtus et sujet à des actions telles qu’être recouverts de sang et d’entrailles. Les acteurs actifs transportaient ceux attachés, versaient le sang, déchiraient les entrailles et écrasaient également énergiquement du raisin et des tomates.

Composé avec soin, l’assemblage des tableaux traçait la forme d’une croix dans l’espace de la cour, dont les axes horizontaux et verticaux eux-mêmes formaient une série de croix⁴⁴² sur lesquelles les acteurs étaient suspendus les yeux bandés à côté de carcasses dépecées. On constate ainsi l’importance que revêt l’image de la croix pour Nitsch dans le *Theater* que l’on trouve à la fois dans le plan, au sol et en élévation.

L’effet recherché était le chaos chorégraphié, produit via des actions structurées, programmées et précisément exécutées. L’orchestre à cordes, le groupe folklorique, les cloches d’église ont joué à tout rompre et les sons synthétisés ont vrombi sans discontinuer, les sirènes ont retenti, les corps ont été broyés et les animaux (poules, oies et paons) couraient dans tous

prophéties de rédemptions)

⁴⁴¹ Motif largement traité par Rudolf Schwarzkogler dans ses propres actions avant son suicide en 1969.

⁴⁴² Nous n’avons malheureusement pas de visuels exacts de cette scène. C’est l’historienne de l’art Susan Jarosi qui était sur place qui rapporte cette description. Cf : JAROSI S., « Traumatic Subjectivity and the Continuum of History : Hermann Nitsch's *Orgies Mysteries Theater* », in *Art History*, *op. cit.*

les sens. Une puanteur de sang et de viscères régnait dans l'air créant une atmosphère aussi assommante qu'écœurante.

Le motif de la croix avant d'incarner et de faire référence au Christ dans toute la tradition judéo chrétienne est d'abord le symbole de l'expression de la verticalité. Dans de nombreuses traditions anciennes, l'image du pilier, en tout cas celle d'un élément vertical placé entre la terre et le ciel revêtait un sens très précis.

Marc Girard dans *Les symboles dans la Bible* fait remarquer que même si la foi chrétienne se fonde essentiellement sur la résurrection de Jésus, la dimension symbolique de la croix n'est presque pas explicitée dans l'Écriture. Ce sont les Pères de l'Église qui ont commencé à poser les premières pierres de ce que l'on pourrait appeler une véritable théologie symbolique de la croix : assez tôt, par exemple, ils l'ont mise en rapport avec l'arbre mythique de la Genèse et certains l'ont même décrite comme un axe cosmique, c'est-à-dire une sorte de pont vertical capable de rétablir la communication entre terre et ciel⁴⁴³.

Mircea Eliade⁴⁴⁴ prend pour exemple le mythe des origines d'une tribu nomade australienne, en passe de se sédentariser, nommée Archilpa. Le chef façonna dans un tronc d'arbre un poteau auquel il mêla son sang, puis, il grimpa au sommet du pilier et disparu dans le ciel. Ce poteau représente pour les membres de cette tribu un axe cosmique, un lien communicant entre leur monde et celui où a disparu leur chef. Derrière ce mythe des temps anciens est représenté le prototype d'une image cosmologique qui par la suite connu une grande diffusion : celle des piliers cosmiques ouvrant la voie vers le monde des dieux ou encore celle de *l'axis mundi*. Les nomades australiens sont assez éloignés culturellement de nous mais, les Celtes avant leur christianisation conservaient le culte des piliers sacrés. Rodolphe de Fulda, vers 860,

⁴⁴³ GIRARD M., *Les symboles dans la Bible*, Québec, Edition Bellarmin, 1991, p. 603. Je tiens à dire ici que l'auteur est docteur en théologie et exégète. Son ouvrage est très bien documenté et comme nous, il fait régulièrement appel dans ses références à Mircea Eliade ainsi qu'aux auteurs du dictionnaire des symboles Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.

⁴⁴⁴ ELIADE M., *Le profane et le sacré*, 2008, p. 35.

précise au sujet de cette tradition : « universalis columna quasi sustinens omnia. [C'est la colonne de l'univers soutenant presque toute chose] »⁴⁴⁵.

Plus près de nous, chez les chrétiens, la croix de Jésus remplit également ce rôle et elle est de même dans beaucoup d'autres traditions car la croix est un symbole attesté dès la plus haute Antiquité en Egypte, en Chine, en Crète où une croix de marbre datant du XV^{ème} siècle avant J-C a été trouvée mais aussi en Inde, en Chine, au Mexique, au Pérou, et jusqu'en Afrique noire remontant à l'époque préhistorique. Il est en ce sens suggéré de voir dans la croix « le plus totalisant des symboles », voire, le « symbole des symboles »⁴⁴⁶.

Girard rappelle que pour bien appréhender le symbolisme de la croix il faut l'envisager sous ses deux composantes : la forme et le matériau (le bois).

« Les deux aspects, à vrai dire, plongent leurs racines dans les profondeurs d'un archétype : [...] le bois est un symbole majeur, aussi bien pour les auteurs de la Bible que dans les autres religions ; quant à la forme même de la croix, sa valeur d'archétype n'est apparue au grand jour, dans le christianisme, qu'à l'époque post-biblique, mais l'archéologie, l'anthropologie et l'histoire des religions en révèlent l'existence bien avant l'événement du Golgotha »⁴⁴⁷.

L'art contemporain comprend lui aussi plusieurs exemples de la résurgence de ce motif et l'action *Situation Idéale n°1 : terre-artiste-ciel* (fig.70) de Gina Pane est à ce titre exemplaire. Elle se déroule en 1969 à Ecos dans l'Eure. Elle entretient une relation à Dieu panthéiste et même si Nitsch passe par l'intermédiaire de mythes déjà construits tous deux se retrouvent sur ce point. En effet, voici ce que Nitsch répond à Danièle Roussel lorsqu'elle lui demande s'il croit en Dieu :

« 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 je ne peux pas répondre à la

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.36.

⁴⁴⁶ GIRARD M., *Les symboles dans la Bible*, op. cit., p. 604.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 603.

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 »⁴⁴⁸.

C'est pourquoi, même si les deux artistes s'expriment au travers de formes différentes, leur approche est analogue concernant la question de la verticalité et tous deux en use pour des raisons significatives identiques.

Gina Pane se tenait dressée verticalement dans le paysage les pieds dans la terre d'un champ. Mains dans les poches, elle regardait droit devant elle. Cette dernière a simplement noté à propos de cette action : « j'ai placé mon corps entre deux horizontales : la terre et le ciel »⁴⁴⁹. Son regard est fixe en direction d'un hors champ que le regardeur ne voit pas, en direction donc de l'absence. Elle est tendue, jambes légèrement écartées, les pieds dans le sol au centre exact de la photo à la manière d'un pilier ou encore d'une colonne.

L'analogie entre le pilier sacré et le corps de l'artiste semble tout à fait probante. Anne Tronche parle de la position de l'artiste comme d'une « position limite happée par un sentiment d'existence »⁴⁵⁰. Effectivement, Pane se tient au centre de la photographie entre terre et ciel et c'est son propre corps qui remplit la fonction de trait d'union entre deux mondes. Ainsi, par la mise en position de son corps dans cet espace naturel, Pane vise, via des moyens symboliques, l'image résurgente du pilier, à atteindre à ce que Michel Journiac nomme « un incertain sacré », une situation idéale. Il semble donc qu'elle ait synthétisé, en un simple geste, un instant de perfection. Le corps de l'artiste, dans sa mise en action particulière – ritualisée – remplit une fonction de médiation entre l'espace profane qu'est la terre et l'espace sacré qu'est le ciel. Il est à la fois un axe et un centre. Il importe de noter que Pane titre son action *Terre-artiste-ciel* mettant en avant le rôle de l'artiste dans l'entreprise qu'est l'aspiration au sacré. Elle se pose en modèle, l'artiste étant celui par qui la communication entre ces deux mondes peut être possible. Pour Eliade, le monde moderne

⁴⁴⁸ ROUSSEL D., *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, op. cit., p. 44.

⁴⁴⁹ TRONCHE A., *Gina Pane : actions*, Paris, Fall, 1997, p. 47.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

est un monde désacralisé où l'homme assume le profane et n'a plus conscience du sacré, modifiant ainsi les comportements spirituels. Pane assume ici le sacré en montrant au spectateur les possibilités qu'il a lui aussi d'atteindre à ce niveau de spiritualité par des moyens extrêmement simples. En effet, le corps est pour chaque individu un acquis. Par conséquent, l'artiste dans cette action remémore le potentiel que chacun détient pour réactualiser les significations des rituels anciens et leurs effets spirituels. Elle déclarait : « Chez moi, l'art ne se regarde pas mais s'échange dans le regard de l'autre ». ⁴⁵¹ En se plaçant entre terre et ciel et en établissant bien sûr un sens spirituel à cet acte, tout individu peut passer du stade profane au stade sacré et adopter un comportement spirituel, pour atteindre à un instant idéal qui le lie à la création artistique et à la vie. Mais pour cela, il convient de dépasser le sens commun pour s'intéresser au sens symbolique des éléments constituant le quotidien. C'est à cette unique condition que le rituel et la dimension sacrée d'une telle action prennent sens.

Il en va de même chez Hermann Nitsch où le recours à l'axe vertical s'exprime dans le motif de la croix et dans l'acte de crucifixion. Aussi il est dans son cas directement rattaché à ce qu'il préfigure : la résurrection.

Rappelons avant tout autre chose, que la croix dans toute la tradition symboliste est le troisième des quatre symboles fondamentaux avec le centre, le cercle et le carré. C'est le plus totalisant de tous car il contient tous les autres ⁴⁵². La croix, dirigée vers les quatre points cardinaux, est d'abord la base de tous les symboles d'orientation, aux différents niveaux d'existence de l'homme :

« L'orientation totale de l'homme exige un triple accord : l'orientation du sujet animal par rapport à lui-même ; l'orientation spatiale par rapport aux points cardinaux terrestres ; l'orientation temporelle enfin par rapport aux points cardinaux célestes. L'orientation spatiale s'articule sur l'axe Est-Ouest, marqué par les levers et couchers du soleil. L'orientation

⁴⁵¹ PANE G., *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2003, p. 68.

⁴⁵² Evoquée à plusieurs reprises dans ce travail, on note à nouveau ici la haute teneur symbolique de l'abstraction de Malevitch à qui, il a été souvent reproché de ne rien représenter alors qu'au contraire dans un simple quadrangle il a su représenter le tout.

temporelle s'articule sur l'axe de rotation du monde, à la fois Sud-Nord et Bas-Haut. La croisée de ces deux axes majeurs réalise la croix d'orientation totale. La concordance en l'homme des deux orientations animales et spatiales le met en résonance avec le monde terrestre immanent ; celle des trois orientations animales, spatiale et temporelle, avec le monde supra-temporel transcendant, par et à travers l'environnement terrestre »⁴⁵³.

La croix se pose donc comme le motif du chemin par lequel le centre de toute chose peut être atteint en même temps que tout vient à rayonner à partir de ce même centre. Le centre est la synthèse entre le corps et l'esprit entre l'immanence et la transcendance, il est le lieu de la réconciliation. En effet, l'axe vertical correspond au monde de l'esprit alors que l'axe horizontal renvoie au monde physique, à celui du corps.

Une telle synthèse se vérifie dans toutes les aires culturelles et elle s'y épanouie en de nombreuses variations et ramifications⁴⁵⁴. Cependant, c'est bien dans sa signification chrétienne que la croix dispose du sens le plus mystique. En effet, elle condense dans cette image l'histoire du salut et la passion du Christ. Elle est plus qu'une figure de Jésus puisqu'elle s'identifie à son histoire humaine, voire à sa personne. Elle a aussi son histoire propre (au sens chrétien bien évidemment): son bois venant directement d'un arbre planté par Seth sur la tombe d'Adam et répandant ses parcelles après la mort du Christ à travers tout l'univers où il multiplie les miracles. Cette croix, dans les textes bibliques, doit réapparaître entre les bras du Christ au moment du Jugement dernier. En ce sens, il n'est guère de symbole plus vivant. A ce titre, nombre de liens existent entre mythe de la végétation et légendes relatives à la croix. La croix chrétienne, en tant que bois dressé, qu'arbre artificiel, ne fait que drainer les acceptions symboliques propres à tout symbolisme végétal. Saint Bonaventure assimile la croix du Christ à l'arbre de vie : « La croix est un

⁴⁵³ (de) CHAMPEAUX G., *Introduction au monde des Symboles*, Paris, Zodiaque, 1966, p. 27. Voir aussi l'ouvrage fondamental sur la question de la croix comme symbole de la totalisation spatiale : GUENON R., *Le symbolisme de la croix*, Paris, Vega, 1950, p. 48.

⁴⁵⁴ CHEVALIER J. & GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982, entrée « croix ».

arbre de beauté ; sacré par le sang du Christ, il est plein de tous les fruits »⁴⁵⁵. D'ailleurs le port de la croix lors de la passion du Christ n'est pas sans rappeler le port de l'arbre qui jouait un rôle important dans le culte de Dionysos. On constate, en les mettant en relation, que les symboles s'ils évoluent dans leurs formes, leurs significations en revanche restent indéniablement inchangées.

La croix est également dépositaire du symbolisme du breuvage d'éternité, du fruit de l'arbre ou de la rose fleurissant sur le bois mort.

Dans une édition de 1491 de la *Divine Comédie* de Dante, la croix devient le paradis des Elus. Il la montre dans un ciel constellé au milieu de bienheureux en adoration. La croix est alors le symbole de la gloire éternelle, de la gloire acquise par le sacrifice et culminant dans le bonheur extatique : c'est un schéma identique que celui à l'œuvre dans la *Theater-sacrifice/crucifixion/résurrection, extase* –.

Mais poussons encore un peu plus en avant l'analyse du symbole, il est, explique Gilbert Durand, l'union des contraires, signe de totalisation. Nous allons reprendre ici son analyse en partie⁴⁵⁶ tout en faisant des parallèles avec un passage particulier de la Bible et le *Theater*.

Durand explique qu'on rencontre entre autres le hiéroglyphe de la croix sous la forme du *swastika* védique, et reprenant la thèse de l'orientaliste Eugène Burnouf, rapproche d'abord *khristos* « oint » d'Agni indien. Il faut remarquer à ce sujet que l'étymologie de *khristos* est proche de celle de Krishna qui veut dire « essence, parfum, huile » l'un et l'autre venant de *krio* « oindre ». Christ signifie « l'oint » et vient du verbe grec *chriô* « oindre » lui aussi. Burnouf rattache cette pratique à l'onction à l'aide d'huiles essentielles, de la technique dont se servent les Indous et de nombreux primitifs pour produire le feu. Le briquet de l'Inde védique, *aranî*, était selon lui de grande dimension. La pièce inférieure en forme de croix était fixée au sol. Les textes védiques font allusion aux deux mères – *aranî* – qui font « naître cet enfant du charpentier », le feu qui se

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1992, p. 378-381.

communiqué aux herbes ointes d'huiles essentielles, d'où le nom du feu *agni*, « l'oint ». On se trouve donc dans une alliance contraire terre/feu l'un et l'autre contenu dans la croix.

Outre le fait que l'étymologie soit identique entre la tradition ancienne védique et le christianisme, « l'enfant né du charpentier », le feu, l'oint, sont bien des équivalents du Christ. Ainsi, malgré l'éloignement culturel entre l'Inde hindouiste et l'Europe chrétienne, on retrouve autour de la croix un sens unique. D'autre part, dans la Bible, un passage du livre d'Isaïe qu'on a ensuite réinterprété comme s'appliquant au Christ⁴⁵⁷ et qui est lu le jour de Pâques, jour de la célébration de la résurrection de celui-ci, décrit que :

« L'esprit du Seigneur Dieu est sur moi
Parce que le Seigneur m'a consacré par l'onction.
Il m'a envoyé annoncer la bonne nouvelle aux humbles,
Guérir ceux qui ont le cœur brisé,
Proclamer aux captifs leur délivrance,
Aux prisonniers leur libération
[...]
L'huile de joie au lieu du deuil,
Un habit de fête au lieu d'un esprit abattu ».
Isaïe, chapitre 61, verset 1-3

Au psaume 132 on trouve :

« Oui, il est bon, il est doux pour des frères
De vivre ensemble et d'être unis !

On dirait un baume précieux,
Un parfum sur la tête,
Qui descend sur la barbe et qui coule sur le bord de son vêtement.

On dirait la rosée de l'Hermon
Qui descend sur les collines de Sion,
C'est là que le Seigneur envoie la bénédiction,
La vie pour toujours ».

Ainsi, l'onction est le propre du Christ et préside à la résurrection : un baume précieux qui se répand et coule de la tête au pied. On remarque ici

⁴⁵⁷ En effet, de nombreux prophètes de l'Ancien Testament sont considérés comme des préfigurations du Christ à venir.

l’empreinte fortement sensuelle de l’onction, cette huile onctueuse qui se répand sur les corps pour donner la vie spirituelle éternelle à tous.

Cette empreinte, on la retrouve chez Nitsch dans la mesure où la sensualité des corps qui s’entremêlent et des matières qui sont pétries et malaxées constitue une dimension centrale du *Theater*. D’autre part, lorsqu’il s’exprime sur l’une de ses expositions les plus importantes (celle de Milan en 2000), voici ce que Nitsch déclare :

« La figure centrale est représentée comme le destructeur et dieu de la renaissance (Shiva) et aussi par celui de la résurrection (Vishnu). C’est le concept de base de l’architecture du *Théâtre des Orgies et des Mystères* »⁴⁵⁸.

Par cette citation, Nitsch atteste des liens qu’il entretient avec les traditions spirituelles asiatiques tout en démontrant que la clé de son architecture repose sur les notions de renouveau et de renaissance.

Par ailleurs, sur les croix dressées par l’artiste, les participants sont soit nus soit en vêtement blanc et surtout ils sont aveuglés. Ces éléments disposent de significations importantes sur lesquelles il est nécessaire de s’attarder un instant.

Nitsch réutilise tous ces vêtements dans ses peintures. Pour rappel, dans chacune de ses toiles, on trouve les blouses blanches qui ont servi, à Nitsch et à ses assistants, à la réalisation de la peinture crucifiées sur le châssis du tableau (photo de couverture). Pour lui ces vêtements sont de meilleures peintures que celles qu’il réalise car ils sont l’affirmation du corps sur la surface de la toile⁴⁵⁹.

Le vêtement est l’objet du corps social par excellence. C’est à travers lui que l’individu existe ou plutôt se sent exister en société et plus fortement encore dans les sociétés postmodernes. Nous passons donc par le vêtement, d’un corps originel sans attributs, au corps social. Dans *La construction sociale du corps*, Catherine Detrez explique que « chaque pièce de vêtement porte, tissé en sa trame, un corps idéal cachant le corps

⁴⁵⁸ Documents non référencés donnés par l’artiste à l’auteur en juin 2013.

⁴⁵⁹ Interview réalisée par l’auteur en juin 2012.

réel »⁴⁶⁰. De fait, l'artiste soulève ici l'idée d'un corps social objectivé. Seulement, dans le *Theater* les vêtements sont tous blancs les rendant totalement anonymes, neutres ou alors les participants sont nus les renvoyant ainsi au corps originel.

Nitsch en dématérialisant l'objet social du corps invite le spectateur à se dépouiller des choses futiles de la vie dans le but d'en jouir plus intensément. En effet, c'est en se débarrassant de l'objet, en défocalisant le quotidien des aliénations sociales qu'est possible l'accès à cette autre forme de vie contenue dans le spirituel. L'habit immaculé et de surcroît la nudité représentent l'image universelle du dépouillement. Ce dernier symbolise dans de nombreuses traditions philosophico mystiques profanes ou non, l'état du néophyte avant son intégration symbolique au groupe déjà initié. Dans les deux cas, les candidats à l'initiation sont vêtus de l'habit blanc en signe d'humilité et de dépouillement face à l'expérience spirituelle qu'ils s'apprêtent à vivre. Par l'usage de ce nouvel élément, Nitsch place encore les participants dans une situation de tension entre la vie et la mort car en renonçant à la représentation sociale de son corps et en adoptant l'habit du dépouillement, l'individu fait acte de mort symbolique en vue d'une renaissance spirituelle.

Cette idée se matérialise d'ailleurs par l'image de l'aveuglement puisque tous les acteurs sur les croix ont les yeux bandés (fig.71). Dans la mythologie et les tragédies grecques ce sont les devins qui sont aveugles. Ils incarnent l'ignorance des apparences trompeuses du monde, qui conduit au privilège de la connaissance de la réalité secrète, profonde et interdite aux communs des mortels. Le fait que les devins soient généralement aveugles démontre l'idée selon laquelle il faudrait avoir les yeux fermés à la lumière physique pour percevoir la lumière divine. De même, un certain nombre de personnages mythiques irlandais doués de voyance sont aveugles et c'est quand ils cessent de l'être qu'ils perdent leur don de voyance. En ce sens, on peut penser que la vision intérieure aurait pour condition, le renoncement à la vue des choses extérieures et fugitives. Des ascètes indous croient parvenir à l'illumination spirituelle

⁴⁶⁰ DETREZ C., *La construction sociale du corps*, Paris, Ed. du Seuil, 2002, p. 154.

en fixant des yeux un soleil ardent jusqu'à en perdre la vue. L'aveugle évoque ainsi l'image de celui qui voit autre chose, avec d'autres yeux⁴⁶¹. D'autre part, dans le premier récit de fiction de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, il y va aussi d'une conversion du regard qui met à l'épreuve le rapport voir/savoir. En effet, l'œil, organe traditionnel de la théorie s'y trouve reconduit à une forme d'aveuglement. Ce dernier, crée les conditions d'une nouvelle vision – souterraine et non plus céleste – qui ouvre à une dimension cachée, mais essentielle, de l'existence : celle qui en l'occurrence, a rapport avec l'inconscient où se croisent *Eros* et *Thanatos*⁴⁶². Aussi, le recours par Nitsch au motif de l'aveuglement pour les crucifiés n'est pas anodin. Il s'agit en effet pour lui de mettre celui qui fait acte de mort symbolique sur la croix en position d'aveugle pour que précisément il est accès à ce qui ne peut être vu d'emblée dans le but d'atteindre, par l'expérience de la croix, une totalité, une unité ininterrompue. « J'accepte la jubilation absolue dont la condition est l'expérience de la croix. A travers elle, la fête de la résurrection peut alors être obtenue »⁴⁶³, déclame-t-il en ce sens lors de sa première action en 1962 dans l'appartement d'Otto Muehl.

On sait aussi que dans de nombreuses actions de Nitsch on trouve des scènes de rapports sexuels entre les participants hommes et femmes. On a déjà discuté de la corrélation entre sexualité et mort dans l'iconographie autrichienne et chez Nitsch mais nous pouvons aller plus loin dans l'analyse. En effet, l'union sexuelle de l'homme et de la femme participe à cette quête de totalité et d'unité perdue en ce qu'elle véhicule l'image de l'androgynie. Ce dernier se retrouve à l'aube de toute cosmogonie et à la fin de toute eschatologie. Il est la plénitude de l'unité fondamentale dans laquelle se confondent les opposés. L'androgynie est la vertu première à reconquérir dans la quête de sens et la mystique soufi le dit clairement : « La dualité du monde des apparences où nous vivons est fausse, trompeuse et constitue l'état de péché, et il n'y a de salut que dans la

⁴⁶¹ CHEVALIER J., & GHEERBRANT A., Dictionnaire des symboles, *op. cit.*, p. 88-89.

⁴⁶² BATAILLE G., *Histoire de l'œil*, Paris, Pauvert, 2001.

⁴⁶³ in BADURA-TRISKA E. & KLOCKER H., *Vienna Actionism*, *op. cit.*, p. 43-49.

fusion avec la réalité divine c'est-à-dire dans le retour à l'unicité fondamentale »⁴⁶⁴. L'androgynisme est souvent représenté comme un être double possédant à la fois les attributs des deux sexes, encore unis et sur le point de se séparer. C'est ainsi que l'Adam primordial, non pas mâle mais androgynisme devient Adam et Eve. Platon a rappelé le mythe de l'androgynisme dans le *Banquet* : « En ce temps là l'androgynisme était un genre distinct et qui, pour la forme comme pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle »⁴⁶⁵. L'androgynisme est présentée comme l'état initial qui doit être reconquis. Aussi, dans leurs formes primitives selon les doctrines des gnostiques chrétiens, l'homme et la femme possédaient un seul corps pourvu de deux visages ; Dieu les sépara en donnant à chacun d'eux un dos⁴⁶⁶. C'est à partir de ce moment qu'ils commencèrent une existence différenciée. Ainsi, dire, selon le mythe de la Genèse, qu'Eve est tirée du côté d'Adam signifie simplement que le tout humain était indifférencié à l'origine. L'androgynisme est d'ailleurs présente dans les textes bibliques. Tout d'abord, dans l'évangile selon saint Thomas, qui, sans être un ouvrage gnostique a proprement parler, témoigne de l'atmosphère mystique du christianisme naissant. Dans cette dernière, Jésus s'adressant à ses disciples, leur dit : « Lorsque vous ferez les deux êtres un, et que vous ferez le dedans comme le dehors et le dehors comme le dedans, et le haut comme le bas ! Et si vous faites le mâle et la femelle en un seul, afin que le mâle ne soit plus mâle et que la femelle ne soit plus femelle, alors vous entrerez dans le Royaume ». Puis dans l'Évangile selon saint Jean lorsque Jésus fit sa dernière prière à son père : « Je ne suis plus dans le monde, eux sont dans le monde, et moi je viens vers toi, Père saint, garde les dans ton nom que tu m'as donné pour qu'ils soient un comme nous sommes un : moi en eux et toi en moi, afin qu'ils soient parfaits dans l'unité »⁴⁶⁷. Devenir un, reconstituer une unité de sens serait alors le but de la vie humaine qui prend effet chez Nietzsche dans l'épreuve de la croix qui doit ensuite présider à la résurrection.

⁴⁶⁴ CHEVALIER J., & GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 39-40.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Évangile selon saint Jean, 17, 11-20-23.

En effet, nombreux sont les symboles faisant directement appel à celle-ci. Durant les six jours du *Theater* on retrouve des fleurs partout principalement des pivoines (fig.78bis) et de nombreux paons courent en liberté entre les différentes actions. Tous deux disposent une nouvelle fois d'une symbolique propre et évocatrice en terme de sens. On sait que parmi les influences de Nitsch, les spiritualités asiatiques (hindouisme et bouddhisme zen) tiennent une place de choix⁴⁶⁸. Le nom chinois de la pivoine est *meoutan*, renfermant le terme *tan* qui signifie cinabre. Le cinabre est le sulfure rouge de mercure, dans lequel on reconnaît les deux éléments de base de l'alchimie : le soufre et le mercure. La forme ancienne du caractère chinois *tan* figure d'ailleurs le cinabre à l'intérieur du fourneau de l'alchimiste. Une autre forme archaïque évoque la transformation de l'homme par l'usage du cinabre. En effet, c'est par excellence la drogue d'immortalité d'autant qu'il est rouge comme le sang et que sa consommation n'est pas spécifique à la Chine. Elle est aussi connue en Europe où le médecin Paracelse⁴⁶⁹ recommandait sa consommation. Le cinabre a aussi valeur de symbole de mort et de renaissance, de régénération perpétuelle qui renaît après combustion. Le symbolisme du cinabre s'établit donc sur deux plans :

- L'opération alchimique qui réalise symboliquement une régénération.
- La consommation même du produit qui est censée conférer l'immortalité physique.

Enfin, le paon participe de cette même symbolique de la résurrection et de la régénération dans de nombreuses traditions. Il est le symbole de l'Inde pour laquelle il représente l'immortalité. Il en va de même dans la

⁴⁶⁸ Par soucis de cohérence et à l'instar de la dimension alchimique de l'OMT, les liens entre ce dernier et ces spiritualités particulières devront faire l'objet d'une étude spécifique. Néanmoins, les motifs de la pivoine et du paon lui sont directement associés de même que les actions méditatives dans les souterrains. Il voit dans la méditation, l'intensité du repli sur soi inversant ainsi le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur.

⁴⁶⁹ Paracelse (né Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim en 1493 à Einsiedeln en Suisse centrale) était un alchimiste et médecin suisse de la Renaissance.

tradition chrétienne qui représente souvent l'animal à la roue s'abreuvant dans le Calice eucharistique.

Aussi, l'usage de tous ces motifs de manière concomitante n'est bien sûr pas le fruit du hasard. En effet, l'expérience de la croix et, on comprend désormais pourquoi, est essentielle au *Theater* car elle est la condition *sine qua non* à la pleine jouissance de la vie.

Nitsch place ainsi les participants face à un parcours initiatique allant de la mort, à la résurrection symbolique en passant par le dépouillement. Remonter aux origines pour mieux questionner le sens et recouvrer l'unité tel est l'ambition de l'artiste :

« Le théâtre, est le lieu privilégié pour l'avènement de l'énergie, une énergie qui vient du subconscient et, plus profondément encore, une énergie de la terre, de la nature, qui doit présider à une renaissance. J'aime les corps, j'aime les sens. Je ne crois pas à la séparation du corps et de l'esprit. Dans la nature, tout se reproduit, tout se mêle. Il n'y a pas de matériel détaché du spirituel. C'est une même énergie phénoménale. Mon travail est une grande fête de joie : la joie d'être là. Mon travail aime et célèbre la vie »⁴⁷⁰.

Le cheminement de Nitsch est ainsi à mettre directement en corrélation avec le motif de la croix. En effet, lorsque l'on observe ce qui se joue dans les actions des *Six jours* on constate qu'il y a d'abord un trajet psychologique allant du bas vers le haut (axe vertical). On descend d'abord aux enfers : la mort, le répugnant, la violence et la cruauté pour ensuite pouvoir atteindre un niveau supérieur de connaissance : la spiritualité pour enfin rentrer chez soi, revenir vers le centre (axe horizontal qui correspond au monde matériel). En d'autres termes, ce que Nitsch nous dit c'est qu'il faut d'abord descendre aux enfers pour se régénérer et ressusciter à l'esprit pour ensuite revenir au monde avec un cœur et un esprit nouveau.

Pour finir, la croix participe aussi dans le christianisme au symbolisme du sacrifice. En effet, elle est le lieu du sacrifice du Christ pour racheter les péchés du monde donc celui de la réconciliation avec l'humanité. Aussi, toujours dans la logique contextuelle de l'OMT qui est le reflet des

⁴⁷⁰ NITSCH H., Entretien réalisé par LUC V., *Art à mort*, Paris, Léo Sheer, 2002.

« cultures du traumatisme », la croix vient servir une démarche artistique hautement humaniste visant à la régénération de la société.

Ainsi, le langage symbolique mis en place par Nitsch dans les actions ritualisées du *Theater* est un moyen d'accession à une connaissance ininterrompue parce qu'il rend possible une expérience spécifique, au cours de laquelle les conflits se réalisent dans un ordre et sur un plan qui permettent leur libre déroulement et conduisent à leur dénouement. Hermann Nitsch se place alors dans une volonté d'une nouvelle mystique qui serait une reconnaissance positive, intense et équilibrée de la vie.

4. Les corps qui saignent: Le sang et le vin

Dès 1960, la couleur rouge devient pour l'artiste un élément central. C'est à la fois, explique-t-il, la couleur « de l'agression, de la mort et de la démesure mais aussi celle de la vie la plus intense. Le sang est vital »⁴⁷¹. Le sang est donc une substance ambivalente, un carrefour sémantique, comme l'expose Julia Kristeva, un « lieu propice à l'abjection, où mort et féminité, meurtre et procréation, arrêt de vie et vitalité se rejoignent »⁴⁷² et c'est sur cette tension que se construit la rhétorique d'Hermann Nitsch.

Dans « Colour as the core concern of painting » rédigé à l'occasion de l'ouverture du musée qui lui est consacré à Naples en 2008, l'artiste explique que :

« Les couleurs apparaissent lorsque le devenir et la vie sont à l'œuvre, quand il s'agit de résurrection continue de ce qui existe »⁴⁷³. Kandinsky quant à lui, dans *Du spirituel dans l'art*, affirme que « le rouge déborde d'une vie ardente et agitée ». Compte tenu des préoccupations philosophiques et phénoménologiques qui habitent Nitsch, l'affirmation de l'intensité de la vie ici et maintenant, il n'est pas étonnant que ce soit d'abord et exclusivement avec la couleur rouge qu'il se soit exprimé.

Pour lui la question de la couleur a toujours été au cœur de sa réflexion. S'il est parti du pigment rouge il a ensuite, dans les années 1970 et après de longues expérimentations (fig.72), développé tout un système de couleurs basé en partie sur la théorie des couleurs de Goethe⁴⁷⁴. De 1790 à 1823, Johann Goethe écrit en effet quelque deux mille pages sur ce thème dans son ouvrage *Traité des couleurs*. Il fonde sa théorie sur la polarité de celles-ci et développe son système à partir du contraste naturel existant entre le clair et le foncé. Il termine son livre avec des considérations allégoriques et mystiques de la couleur. Beaucoup de peintres ont été

⁴⁷¹ Site internet du musée Hermann Nitsch de Naples : <http://museonitsch.org/museum/painting-development>.

⁴⁷² Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p.116.

⁴⁷³ Site internet du musée Hermann Nitsch de Naples : <http://museonitsch.org/museum/painting-development>.

⁴⁷⁴ Documents donnés par l'artiste en juin 2012 à l'auteur.

influencés par ses travaux et en ont tiré partie comme William Turner qui est passé maître dans les effets de transparence des ciels nuageux. C'est également grâce à Goethe qu'on a remarqué qu'une même lumière (par exemple visible grâce à une fumée) avait une dominante jaune devant un fond blanc, puis une bleutée devant un fond noir.

Goethe centralise la notion de couleur sur l'expérience sensorielle spontanée, notion que l'on retrouve aujourd'hui dans les secteurs les plus avancés de la science, par exemple dans les phénomènes cérébraux de dynamique non linéaire. Si pour la plupart des scientifiques opposés à Goethe, la couleur est révélatrice du monde extérieur, pour lui, elle est révélatrice, à l'instar de Kandinsky mais aussi de Nitsch, d'une démarche intérieure.

En 1964, ce dernier réalise ses *Menstruation Bienenbild*. Il s'agit de quatre toiles sur lesquelles est fixée une serviette périodique maculée de sang. Enfin, au cours de deux actions, la cinquième de 1964 (fig.73) puis la huitième de 1965, il utilise une serviette hygiénique : un des hommes en porte une sur son sexe (fig.74). Contrairement à ce que soutient Emilie Bouvard dans un article consacré au sang menstruel, Hermann Nitsch n'en fait pas usage parce qu'il est « synonyme de souillure et de dégradation »⁴⁷⁵ mais bien parce qu'il participe lui aussi à toute la symbolique déjà évoquée jusqu'ici et notamment à celle de l'androgynie.

Le sang menstruel est directement assimilé à la fécondité de la mère tellurique. S'il y a dans la perte du sang menstruel quelque chose d'impur que Pline l'Ancien a très clairement exprimé, elle recèle également de vertus bénéfiques. Ainsi, chez les Warrundis, la jeune fille qui a ses premières règles est conduite à travers la maison par sa grand-mère qui l'oblige à toucher à tout⁴⁷⁶, comme si tout s'en trouvait dès lors sanctifié. De même, les Romains aspergeaient le verger d'Anna Perenna⁴⁷⁷ de sang

⁴⁷⁵ BOUVARD E., « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto affirmation », [En ligne]. <http://hicsa.univ-paris1.fr>. [consulté le 05/03/2015].

⁴⁷⁶ CAILLOIS R., *L'homme et le sacré*, op. cit, p. 58.

⁴⁷⁷ Sœur de Didon et fondatrice de Carthage selon Ovide.

menstruel afin de détruire la vermine des potagers⁴⁷⁸. Aussi, le sang menstruel peut être considéré à ce titre comme un flux sacré.

Le sang plus généralement lorsqu'il n'est pas sang menstruel ou sang de la délivrance possède une tout autre résonance.

Il est en effet la représentation universelle de la vie, « le sang est la vie » est-il dit en mode biblique. Selon une tradition chaldéenne, lorsqu'il est mêlé à la terre, il donne la vie à tous les êtres. De plus, le sang mélangé à l'eau qui coule de la plaie du Christ est considéré comme un breuvage d'immortalité⁴⁷⁹ à l'instar du sang du taureau de Mithra évoqué plus tôt. Dans l'ancien Cambodge l'effusion de sang donnait la fertilité, l'abondance et le bonheur⁴⁸⁰. Chez les Dogons, le sang est assimilé à l'eau, il irrigue le corps et lui donne la vie. En ce sens, il est l'image de la vie par excellence et il est toujours utilisé dans les traditions pour figurer cette idée. Depuis l'Antiquité on le considère aussi comme le siège de l'âme ce dont témoigne plus tard l'Ancien Testament. Il est écrit en effet dans le Lévitique : « L'ami de la chair est dans le sang. C'est le sang qui par l'âme fait l'expiation »⁴⁸¹. Plus loin, le Deutéronome déclare encore plus clairement : « Le sang c'est l'âme »⁴⁸². On note à nouveau ici, par le symbole du sang, le retour de la notion de réparation des fautes commises et à venir dont Nitsch fait systématiquement référence dans ses actions.

L'artiste issu de l'art corporel français Michel Journiac fait usage du sang dans la célèbre *Messe pour un corps* (fig. 75) et lui confère un sens analogue à celui d'Hermann Nitsch dans ses propres actions.

Attardons nous quelques instants sur cette :

La *Messe pour un corps* eu lieu pour la première fois le 6 novembre 1969 à la Galerie Daniel Templon à Paris. Journiac avait transformé cette dernière en lieu de culte afin d'y célébrer sa propre messe. L'action était véritablement mise en scène puisque tous les éléments d'un office classique étaient présents : l'autel recouvert d'un drap blanc, les prie-

⁴⁷⁸ CAILLOIS R., *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 58.

⁴⁷⁹CHEVALIER J., & GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles* [1969], op.cit., p. 843.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 844.

⁴⁸¹ Lévitique, XVII, 11.

⁴⁸² Deutéronome, XII, 23.

Dieu, les cierges, le calice, la patène, la pale et le livre de messe. L'artiste quant à lui était vêtu d'une veste noire qui laissait dépasser un col blanc. Il dit la messe en latin assisté de Catherine Millet et de Pierre Restany. L'épître était un passage de l'Apocalypse et un passage de l'évangile selon saint Marc : « Et tandis qu'ils mangeaient, il prit du pain, le bénit, le rompit et leur donna en disant : « Prenez, ceci est mon corps ». Puis, prenant une coupe, il rendit grâce, la leur donna et ils en burent tous. Et il leur dit : « Ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui va être répandu pour une multitude ». Dans le culte chrétien, le fidèle en communiant incorpore le Christ sous forme de pain et de vin. En fait, à cet instant précis de la célébration, il participe à sa vie, souffre, meurt et ressuscite car il ne constitue qu'une seule et même chair.

Journiac quant à lui partagera avec l'assistance des rondelles de boudin cuisinées avec son propre sang. L'artiste revisite ainsi les rituels cannibales et plus spécifiquement ceux liés à l'hémophagie. Le sang dans *Messe pour un corps* est l'élément central, doublement présent : dans le boudin et sous le plectroglace de l'autel. Il prend ainsi une liberté quant au mobilier utilisé classiquement alors même qu'il a pris soin de reconstituer fidèlement l'intérieur d'une église. Il met ainsi en évidence l'importance fondamentale du sang dans *Messe pour un corps*.

Contrairement à ce que l'on pourrait naturellement penser au regard d'une telle action, Journiac n'a pas reçu d'éducation religieuse. Cependant, il se découvre très tôt une vocation qui le conduit à intégrer le Grand Séminaire de Théologie de l'Institut Catholique de Paris à dix-huit ans et c'est dans ce contexte que l'artiste acquerra une connaissance liturgique et théologique. Il explique lui-même, à l'occasion de différents entretiens, que le séminaire était un endroit où il espérait trouver un espace résistant à toute exclusion, et ce, conformément au message christique : « il y avait une religion avec péché : c'était le catholicisme du siècle dernier, celui des bourgeois ; et puis il y avait une autre religion qui était une alliance entre l'homme et le sacré, dans un corps d'homme, un corps humain, c'est ça qui m'intéressait. [...] L'humanité avait inventé quelque chose qui la

libérait et dont nul être ne pouvait être exclu »⁴⁸³. Finalement, Journiac quittera le séminaire pour des raisons éthiques et personnelles. Ainsi, lorsqu'il affirme porter un intérêt particulier à « l'alliance entre l'homme et le sacré, dans un corps d'homme, un corps humain » il rappelle que Dieu s'est incarné (d'un point de vue chrétien bien sûr) en insistant sur la dimension charnelle du Christ, dimension constitutive de chaque individu. L'incarnation est donc à la fois transcendante et immanente puisque corps humain. D'autre part, on peut noter ici le parallèle existant entre le Christ et la figure de Dionysos cher à Hermann Nitsch : le Christ tout comme la divinité grecque est constitué des trois régimes, humain, divin et animal. Il est en effet, l'agneau de Dieu. Aussi, en désacralisant le rituel christique et en en faisant un rituel hématophage, Journiac rappelle le véritable sens de l'Eucharistie : s'abreuver métaphoriquement du sang du Christ, c'est mourir symboliquement pour renaître spirituellement. En d'autres termes, il s'agit de partager l'expérience de la croix tout en accédant au niveau de connaissance du ressuscité.

Rappelons au passage que le vin se substituait dans la Grèce ancienne au sang de Dionysos, de même qu'il revêtait l'image de la connaissance et de l'initiation en raison de l'ivresse qu'il provoquait.

Dans les actions de Nitsch, le sang est directement ingéré par les participants « passifs »⁴⁸⁴, ceux qui sont sur les croix, et le vin consommé tout au long de la journée par les participants et les spectateurs et ce, dans le but d'atteindre l'ivresse.

D'autre part, comme nous l'avons déjà précisé, lors des fêtes de la Pentecôte organisées tous les ans par Hermann Nitsch, on rencontre durant la longue procession à travers la campagne plusieurs stands sur lesquels sont proposés du vin, de l'eau et du pain, autrement dit, les trois attributs nécessaires au rituel eucharistique.

On observe également dans les actions de Nitsch mais aussi aux devants

⁴⁸³ DUBOUCH A., Art corporel et art sociologique : de la violence sauvage à la violence barbare, p.31.

⁴⁸⁴ Pour rappel, dans les actions d'Hermann Nitsch et selon des partitions précises, les participants sont divisés en deux catégories : les « actifs » (*aktiv*) qui crucifient, malaxent et piétinent et les « passifs » (*passiv*) qui se font crucifié et ingèrent le sang, l'eau, le vin, etc.

de ses peintures, dans la crypte de son musée et dans la chapelle de son château les objets liturgiques contenant métaphoriquement le corps et le sang du Christ : calices et ostensoirs (fig.76). Ils contiennent le corps et le sang symboliques de Jésus tout en rappelant son sacrifice. D'autre part, le musée Hermann Nitsch de Mistelbach construit par l'artiste renferme une crypte à laquelle on accède par un escalier. Ce dernier est surplombé par l'un de ses dessins intitulé *Le dernier repas* (fig.77). Une fois passé sous celui-ci, le spectateur entre dans la crypte et se trouve face à une icône représentant le Christ rédempteur (fig.78).

Donc, nous constatons, au moyen de la pensée analogique, que les images et les objets mis en exergue par Hermann Nitsch s'imbriquent tous les uns aux autres et participent à des significations communes que l'on peut résumer en trois points principaux :

- Le rappel et le rachat d'un passé historique monstrueux.
- Une expérience « autre » opérant un retour vers une histoire archétypale et sacrée qui transgresse les tabous liés à la société occidentale contemporaine.
- La volonté d'une régénérescence de cette dernière par l'expérience du *Theater*.

Enfin, notons que chaque journée d'action se termine par un grand banquet, où une partie des animaux sacrifiés rituellement (soit réellement soit métaphoriquement) sont cuisinés et partagés par tous. On est dès lors confronté à un schéma de sacrifice-communion où cette dernière devient un moyen d'expérimenter, par l'ingestion de l'animal plus tôt sacrifié, la mort symbolique de l'être. Effectivement, à travers le substitut, c'est bien à quelque chose de transcendant que l'on communique⁴⁸⁵.

« Le sacrifice lie le fait de manger à la vérité de la vie dans la mort. En effet, c'est généralement le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, de donner à la mort le rejaillissement de la vie [par le fait de manger – se nourrir], à la vie la lourdeur, le vertige et l'ouverture sur la mort [en

⁴⁸⁵ Notons de nouveau le parallèle avec la crucifixion et le rituel eucharistique.

ingérant la viande issue du sacrifice] »⁴⁸⁶.

Ainsi, le sang qui préside à toute naissance lorsqu'apparaît la vie est aussi présent au terme de celle-ci lorsque survient la mort.

Il est donc une sorte de *coincidentia oppositorum* qui est la caractéristique même du sacré qui lui-même fascine autant qu'il effraie⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ BATAILLE G., *L'érotisme*, op.cit., p.97.

⁴⁸⁷ CAMPORESI P., *La sève de la vie : symbolisme et magie du sang*, Paris, Le Promeneur, 1990.

5. Hors des corps : l'extase

Tous les symboles évoqués jusqu'alors et pris dans leur ensemble fonctionnent, nous l'avons vu, comme un tout. Chacun étant finalement une mise en abîme des autres et réciproquement. Le but pour Nitsch est, par ce qu'il nomme lui-même « un processus d'auto-découverte » (via l'expérience rituelle de ces différents symboles) et que nous pouvons qualifier à ce stade de parcours initiatique, d'atteindre l'extase.

L'extase est un état particulier dans lequel une personne, se trouve comme transportée hors d'elle-même et est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant, par une sorte d'illumination, certaines révélations du monde intelligible. Le philosophe Jules Vuillemin écrit en ce sens :

« L'extase indique précisément ce mouvement du destin qui rend intérieur ce qui était extérieur et libre ce qui était nécessaire. [...] Elle réalise donc l'unité de la conscience de soi et de la conscience de l'objet. [...] Elle indique l'humanité dans la nature, l'intériorité dans l'extériorité »⁴⁸⁸.

Ce que nous indique cette citation, c'est que l'extase est un temps et une expérience dans lesquels il est permis et rendu possible de reconstituer une unité de sens, où, ce qui s'oppose ordinairement se trouve réuni. C'est précisément ce qui se joue quand Bataille nous parle de continuité et de discontinuité.

Henri Bergson dans le dernier chapitre de son ouvrage de 1932 *Les deux sources de la morale et de la religion*, qui expose sa vision de l'avenir, contient le passage célèbre sur le « supplément d'âme » dont le corps serait en attente, à la suite des possibilités extraordinaires que lui confère la technique. Cette réflexion est placée sous le signe de la dualité mécanique/mystique :

⁴⁸⁸ VUILLEMIN J., *Essai sur la signification de la mort*, Paris, PUF, 1948, p. 16-23.

« Ne nous bornons donc pas à dire, comme nous le faisons plus haut, que la mystique appelle la mécanique. Ajoutons que le corps agrandi attend un supplément d'âme, et que la mécanique exigerait une mystique. Les origines de cette mécanique sont peut-être plus mystiques qu'on ne le croirait ; elle ne retrouvera sa direction vraie, elle ne rendra des services proportionnés à sa puissance, que si l'humanité qu'elle a courbée encore davantage vers la terre arrive par elle à se redresser, et à regarder le ciel »⁴⁸⁹.

Il s'agit là du mouvement décrit par Vuillemin allant de l'intérieur vers l'extérieur. Le 8 mars 1932 Bergson déclarait à Jacques Chevalier à propos des *Deux sources* : « Si j'apporte, dans ces pages quelque chose de nouveau, c'est cela : je tente d'introduire la mystique en philosophie comme procédé de recherche philosophique »⁴⁹⁰. Ainsi, pour lui la mystique (religion dynamique⁴⁹¹) est un point essentielle de la démarche philosophique qui doit avoir trouvé sa place dans l'histoire des idées du XX^{ème} siècle.

Il ajoutera au sujet de l'extase en particulier :

« L'âme cesse de tourner sur elle-même [...]. Vient alors une immensité de joie, extase où elle s'absorbe au ravissement qu'elle subit. Plus de mystères. Les problèmes s'évanouissent, les obscurités se dissipent ; c'est une illumination »⁴⁹².

Ce qui retient notre attention ici, c'est le lien qu'opère Bergson entre l'état d'extase et la dissipation des mystères. L'œuvre conçue comme expérience totalisante d'Hermann Nitsch se nomme, nous le rappelons, *Le théâtre des Orgies et des Mystères*. Aussi dans cette perspective, l'atteinte de l'extase au sein du *Theater* revient en définitive à lever les mystères et à éprouver la liberté de vivre au pire une expérience temporaire *continue* et au mieux d'élever cette expérience à l'entière existence.

On rencontre d'ailleurs, non par hasard, le thème de l'extase dans l'Antiquité grecque, où elle est assimilée au culte des mystères de Dionysos. En effet, le premier jour du culte qui lui était dévolu était consacré à des sortes de chœurs appelés dithyrambes qui faisaient l'éloge

⁴⁸⁹ BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932, p. 329-330.

⁴⁹⁰ CHEVALIER J., *Entretiens avec Bergson*, Paris, PUF, 1959, p. 152.

⁴⁹¹ Bergson dans son raisonnement oppose religion statique et religion dynamique. Cette dernière est celle du mystique. Elle est le mysticisme et elle est rare.

⁴⁹² BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit, p. 243.

des dieux : cinquante hommes dansaient en chantant, au son des flûtes et des tambourins, autour de l'autel de Dionysos, sur l'Agora non loin de l'autel des douze dieux. Primitivement ces dithyrambes se passaient la nuit à la lueur des torches et conduisaient à des phénomènes d'extase. On retrouve ici les chœurs et la musique présents chez Nitsch ainsi que les grandes processions organisées durant les *Six jours* et les *Pfingfest* notamment.

L'extase dispose par ailleurs, d'un statut particulier dans la littérature autrichienne et Nitsch n'y est pas étranger. En effet, lorsqu'il traduisait *L'Homme sans qualités* de Musil, Philippe Jaccottet a noté l'observation suivante : « Musil : conversations sacrées. On arrive enfin au cœur des choses »⁴⁹³. Les conversations sacrées sont une série de chapitres de la seconde partie du roman et font suite aux retrouvailles entre le héros Ulrich, l'homme sans qualités, et sa sœur Agathe après le décès de leur père. Dans ces chapitres, tous deux s'entretiennent longuement sur l'amour et l'expérience mystique. Florence Vatan explique que l'expérience extatique est au cœur des préoccupations musiliennes et qu'elle atteint un point culminant avec l'aventure d'Ulrich et d'Agathe mais que Musil s'est heurté à des difficultés de conception et de rédaction liées à la nature même de l'extase :

Comment en effet rendre compte d'une expérience placée sous le signe de l'illimité et de l'immédiat avec les instruments nécessairement finis que sont la pensée et le langage ? Par quelles voies s'approcher de ce registre d'expérience si particulier sans le dénaturer ?

Musil écrit à une époque marquée par un sentiment de pertes des valeurs et de repères, c'est l'une des raisons pour laquelle son œuvre résonne si fortement chez les artistes de l'après Seconde Guerre mondiale. Le désenchantement du monde, le malaise dans la culture et le nomadisme transcendantal du sujet sont autant d'expressions traduisant un désarroi face à un monde considéré comme privé de sens et victime de son ardeur

⁴⁹³ VATAN F., « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », in *L'écriture de l'extase*, Savoirs et clinique, Revue de psychanalyse, n°8, octobre 2007, Erès, p. 73. Voir aussi : MUSIL R., *L'Homme sans qualités* (trad. Ph. Jaccottet), vol. II, Paris, Le Seuil, 2004.

rationaliste. Dans cette mouvance, se développent dans la pensée germanophone les discours appelés néomystiques et ce, en réaction à ce qui est perçu comme une mécanisation croissante de l'existence et un triomphe inquiétant du positivisme scientifique. Musil, explique Vatan, décèle dans cette mouvance néomystique un mode de pensée illusoire dans lequel l'erreur de ses représentants repose sur le fait de penser qu'il suffit de renoncer aux instruments de la raison pour se retrouver comme par magie, dans un état de participation mystique. Pour Musil, ses mots d'ordre obéissent à une stratégie compensatoire de fuite qui élude les problèmes au lieu de les affronter⁴⁹⁴.

Les détracteurs d'Hermann Nitsch et ceux qui bannissent d'emblée de leur approche critique la dimension spirituelle de l'art et de l'existence reprochent exactement la même chose au *Theater*⁴⁹⁵. Or, nous le savons désormais, ce dernier est plus complexe que cela. En effet, la monstration et l'expérience de traumatismes refoulés comme la mort, la sexualité, etc. démontre que Nitsch se place d'abord dans l'affrontement des problèmes liés à la psychologie de masse.

Musil de son côté, reconnaît l'importance d'étudier l'expérience extatique, mais veut le faire avec les ressources de la raison. Au lieu d'écrire dans la posture de l'illuminé, il explore l'extase en mobilisant un vaste éventail de savoirs. Nitsch en fait de même au moyen de différentes expériences multisensorielles. En effet, son roman *L'Homme sans qualités*, devient le lieu d'une rencontre insolite et érudite entre les témoignages mystiques et la connaissance scientifique, plus particulièrement la psychanalyse.

Non seulement le frère et la sœur se livrent à de longs entretiens sur l'extase mais vient également l'instant où tous deux basculent dans l'état extatique. Ce dernier, Musil le détache délibérément de tout relais religieux :

« Agathe et Ulrich étaient tombés sur un chemin qui évoquait souvent les préoccupations des possédés de Dieu, mais ils le

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹⁵ Cf : La critique commentée ultérieurement de Thierry de Duve qui voit dans les actions de Nitsch un retour malheureux des idées - mystiques - d'Artaud.

suivaient sans être pieux [...] ; ils étaient tombés sur ce chemin en hommes de ce monde, et ils le suivaient en tant que tels : tout l'intérêt de l'aventure était là »⁴⁹⁶.

Ainsi, nous sommes confrontés à une extase sans Dieu et comme dans le *Theater* ce n'est pas Dieu ni même la question de Dieu mais bien l'individu et son existence qui sont au cœur du chemin à parcourir. Musil, et c'est ce que Nitsch va retenir de la leçon de *L'Homme sans qualités*, considère l'extase comme une manifestation de ce qu'il appelle « l'autre état », c'est-à-dire un état marqué par l'abolition des frontières entre le moi et le non-moi et par une participation et une correspondance accrues avec le monde environnant. Il s'agit d'un « état particulier d'accroissement de la réceptivité et de la sensibilité [...], état d'où l'on retire le sentiment d'être lié à toutes les choses comme dans le fluide miroir d'une étendue d'eau »⁴⁹⁷. Aussi, dans cet état de pleine et entière motivation, on ne peut rien faire d'insignifiant et ce qu'il advient ne peut pas être insignifiant non plus.

L'approche de Musil est importante car les analogies avec ce que Nitsch développe ensuite dans *l'OMT* sont flagrantes. En effet, Vatan rapporte que sur la base des expériences extatiques des deux protagonistes de l'ouvrage, Musil développe l'utopie d'une société extatique en se demandant à quoi pourrait ressembler une telle société. Cette dernière serait placée toute entière sous l'égide d'un sentiment indéterminé, diffus et sans limite qui imprégnerait toute chose et aurait le pouvoir « de modifier le monde avec l'indifférence et le désintéressement du ciel modifiant ses couleurs »⁴⁹⁸. Dans cet état d'indétermination, de présence dans les choses et de disponibilité de cœur et d'esprit, tout mode de relation au monde instrumentalisé, finalisé et centré sur l'individu serait exclu : « Démolir la forteresse du moi. Ne pas travailler à la constitution du soi mais communiquer librement avec les autres »⁴⁹⁹. Seule une pensée

⁴⁹⁶ MUSIL R., *L'Homme sans qualités* (trad. Ph. Jaccottet), vol. II, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁹⁷ *Ibid.* p. 102.

⁴⁹⁸ VATAN F., « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », in *L'écriture de l'extase*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

essayiste et poétique fondée sur le potentiel exploratoire des analogies peut, selon Musil, espérer s'en approcher. La mystique qualifiée de « diurne »⁵⁰⁰ par Vatan, et revendiquée par Musil est une mystique qui garde les yeux ouverts et les pieds sur terre qui tranche avec la vulgate irrationaliste qui est en plein essor dans la première moitié du XX^{ème} siècle en Allemagne. Il reprend à son compte la conception de la mystique proposé par Thomas d'Aquin, celle d'une connaissance expérimentale de Dieu, en poussant à l'extrême l'exigence d'expérimentation. Tout comme Nitsch qui lui aussi développe dans ses actions une expérimentation totale, Musil s'achemine donc vers Dieu en marge des conventions théologiques et de l'occultisme néomystique.

D'autre part, on retrouve l'extase aussi chez un auteur original dans le paysage intellectuel français qui a guidé nos recherches et qui guide une partie de nos analyses dans ce travail : Georges Bataille.

L'œuvre de ce dernier est le lieu d'une appropriation originale du thème religieux de l'extase, qu'elle cherche à explorer à partir d'une méditation continue, centrée sur certaines expériences humaines fondamentales, notamment, nous l'avons dit, celles de l'érotisme et du sacré. L'écriture de Bataille donne lieu et là encore, comme chez Nitsch, à une dynamique apparemment contradictoire : la sortie de soi (l'extase) et en même temps l'accès à une forme d'intériorité (celle de l' « expérience intérieure » qui est un équivalent de l'expérience mystique), ou encore la communication avec un « au-delà insaisissable »⁵⁰¹ et la transgression des figures transcendantes. *L'Expérience intérieure* est un ouvrage de Georges Bataille publié pour la première fois en 1943. Il appartient au corpus célèbre *La Somme athéologique*⁵⁰² écrite pendant la Seconde Guerre mondiale.

⁵⁰⁰ Elle emprunte ici le qualificatif à Gilbert Durand : DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale* [1969], Paris, Dunod, 1992.

⁵⁰¹ BATAILLE G., *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 23.

⁵⁰² « athéologique » est une expression bataillienne signifiant « non théologique ». *La Somme athéologique* est le nom d'un projet de Bataille qui ne fut pas, à proprement parler, mené à son terme. Le titre fait référence à la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin. Bataille entend faire concurrence à la démarche mystique. Il entend mettre en œuvre les conditions d'une expérience de prière sans Dieu, de « supplication » sans objet.

À partir de textes tardifs présentant des ébauches de plans, on a constaté que Bataille avait visé à structurer son œuvre et à composer des ensembles. On a donc communément

L'essai de Bataille est divisé en cinq parties : « Ébauche d'une introduction à l'expérience intérieure », « Le Supplice », « Antécédents du supplice » ou « La comédie », « Post-Scriptum au supplice » ou « La nouvelle théologie mystique » et « *Manibus date lilia plenis* »⁵⁰³. Placée sous le signe de Nietzsche, dont Bataille met en exergue une phrase de Zarathoustra : « La nuit est aussi un soleil »⁵⁰⁴, la médiation qu'il mène dans cet ouvrage rompt avec le discours philosophique traditionnel.

Notons à ce stade du travail que toutes les références théoriques invoquées pour ancrer le *Theater* dans une histoire des idées plus globale viennent à se rejoindre.

« La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent »⁵⁰⁵ dit Bataille. Il ne se définit d'ailleurs pas comme philosophe, écrivant cette phrase devenue célèbre dans sa *Méthode de méditation* : « ce que j'enseigne (s'il est vrai que...) est une ivresse, ce n'est pas une philosophie : je ne suis pas un philosophe mais un *saint*, peut-être un fou »⁵⁰⁶. Méfiant envers la discursivité il privilégie les expériences sensibles aux discours logiques ainsi qu'une écriture fragmentaire, où se croisent entre autres, Nietzsche, Bergson et le yoga. Il faut entendre par « expérience intérieure » (méditation, extase ou illumination, c'est-à-dire « souveraine conscience de soi ») ce que d'habitude on appelle expérience mystique, bien que Bataille récuse ce terme et que son expérience spirituelle soit aux antipodes de toute idée de salut et de transcendance, au sens traditionnel du terme.

l'habitude de parler de *La Somme athéologique* pour évoquer le triptyque écrit durant la Seconde Guerre mondiale : *L'Expérience intérieure*, *Le Coupable* et *Sur Nietzsche*.

⁵⁰³ Expression latine signifiant : « Donner des fleurs à pleine mains ! »

⁵⁰⁴ Partie 10 du « Chant de l'ivresse » : « La douleur est aussi une joie, la malédiction est aussi une bénédiction, la nuit est aussi un soleil, — éloignez-vous, ou bien l'on vous enseignera qu'un sage est aussi un fou ».

⁵⁰⁵ BATAILLE G., *Œuvres complètes*, tome V, *La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 25.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 218.

« J'entends par *expérience intérieure* ce que d'habitude on nomme *expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotions méditée. Mais je songe moins à l'expérience *confessionnelle* qu'à une expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit. C'est pourquoi je n'aime pas le mot *mystique* »⁵⁰⁷.

Il ne se réfère donc, contrairement à Nitsch, à aucune religion, « surtout pas à la religion chrétienne », dit-il, s'opposant à Dieu et à toute transcendance, comme dans ses fragments posthumes de son *Manuel de l'Anti-Chrétien*⁵⁰⁸, véritable thèse athéologique rédigée quelques années auparavant. Cependant, il donne cette définition : « J'appelle expérience intérieure un voyage au bout du possible de l'homme »⁵⁰⁹. Si le nom de Dieu revient constamment dans l'ouvrage, c'est pour mieux signaler son éternelle absence et le vide qu'il désigne. Il précise néanmoins que l'expérience intérieure se caractérise par le rejet du discursif et du conceptuel, *a fortiori* des dogmes, car étant une expérience du non-savoir, qui produit une perte d'être, une nudité et ultimement la souveraineté de *l'homme entier*, dont la conception labyrinthique s'oppose à l'homme fragmentaire du désert nihiliste. Cette visée impose alors une fusion du sujet et de l'objet, c'est-à-dire une ouverture de l'être au-delà du moi illusoire, qui se trouve dépassé et sacrifié. L'être selon lui n'est véritablement souverain que dans une telle « mise en jeu » (ce que Bataille nomme « opération souveraine » dans les parties suivantes de sa *Somme athéologique* que sont *Méthode de méditation* ou *Sur Nietzsche*), hors de soi, car au fond « il existe à la base de la vie humaine, un principe d'insuffisance. [...] L'être est "insaisissable" [...] L'être n'est *nulle part* »⁵¹⁰. Ces « opérations souveraines » sont des conduites qui visent à une insubordination générale, un rejet de tous les asservissements et tabous de l'être, et s'incarnent à la fois dans les effusions de l'extase, l'érotisme, l'ivresse, le sacré, le sacrifice, la tragédie, le rire, la danse, la poésie et l'art.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰⁸ BATAILLE G., *Œuvres complètes, Fragments d'un "Manuel de l'Anti-Chrétien"*, tome II, Paris, Gallimard, 1973, p. 377-399.

⁵⁰⁹ BATAILLE G., *Œuvres complètes*, tome V, *La Somme athéologique*, op. cit., p. 19.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 97-99.

A ce titre, on peut penser qu'il aurait sans doute apprécié de participer en 1998 aux *Six jours de jeu* nitschéen tant toutes ces composantes y sont présentes. Et elles vont au-delà de la proposition scripturale bataillienne puisque le *Theater* est une expérience fondée sur les actes. Elle est corporelle et non strictement spirituelle.

L'expérience intérieure passe également par un sacrifice des mots eux-mêmes qui, selon Bataille, « ont quelque chose des sables mouvants » et c'est en ce sens qu'il n'est pas philosophe au sens traditionnel. En effet, comment rendre compte avec justesse d'une expérience de l'indicible ? Chez lui, il s'agit donc de considérer la vie du dedans, avec, comme Nietzsche, autant de profondeur que de rire, autant de tragique que de joie. Une part de l'existence, de soi-même comme du monde, échappe aux mots, si bien que pour atteindre les extases dont il parle, Bataille envisage le langage lui-même comme une expérience : « Ces mots annonceraient-ils les ravissements de l'extase ? ... des mots ! qui sans répit m'épuisent : j'irai toutefois au bout de la possibilité misérable des mots. J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé »⁵¹¹. Ce rejet du langage conventionnel et académique répond en fait à la « part muette, dérobée, insaisissable » de l'homme et Bataille définit ainsi sa *pensée dérobée*, ouverte et ouvrante : « Je pense comme une fille enlève sa robe »⁵¹². Dans ce dépassement des mots, une place essentielle est accordée à l'art. Si l'extase dont parle Bataille apparaît comme une « nouvelle théologie mystique », elle est donc, comme chez Musil et Hermann Nitsch, sans Dieu, sans morale, et sans autorité, sauf la sienne propre mais qu'elle expie, de même qu'elle conteste le connu.

L'intellectuel jésuite Michel de Certeau en introduction à *La Fable mystique* faisait en ce sens cet aveu :

« Ce livre se présente au nom d'une incompetence : il est exilé de ce qu'il traite. L'écriture que je dédie aux discours mystiques de (ou sur) la présence (de Dieu) a pour statut de ne pas être »⁵¹³. Tant Musil que

⁵¹¹ BATAILLE G., *Méthode de méditation, Œuvres complètes*, tome. V, *op. cit.*, p. 210.

⁵¹² *Ibid.*, p. 200.

⁵¹³ (de) CERTEAU M., *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 9.

Bataille et Nitsch⁵¹⁴ auraient probablement salué cette lucidité d'un penseur qui se sait d'emblée séparé de ce qu'il examine et qui refuse de cultiver une illusion fusionnelle.

Ainsi, cette expérience intérieure dont parle Bataille, ne consiste pas à se sauver, mais à se perdre, sans exclure l'angoisse, mais au contraire en lui faisant face : « Pour qui est étranger à l'expérience ce qui précède est obscur – mais ne lui est pas destiné (j'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus) »⁵¹⁵. L'expérience intérieure apparaît donc comme une expérience de la vie elle-même, dans ses dimensions les plus extrêmes, extatiques, au bord même de l'abîme et selon cet « amour de la destinée » que Bataille reprend à Nietzsche. Il s'agit en définitive d'être face à « l'impossible », et tendre, au-delà du connu, à « l'inconnu » parce que c'est précisément le lieu où tout se joue.

L'extase est donc une nouvelle fois une notion issue de la psychanalyse et de la philosophie.

Lorsqu'elle n'est pas rattachée à la psychologie pathologique (immobilité du malade, contemplation intense et perte de contact avec le monde extérieur), elle touche les vrais mystiques qui appartiennent au christianisme (Jean de la Croix, Thérèse d'Avila) mais aussi à d'autres religions et qui sont à ce moment là autant actifs que contemplatifs. C'est le cas, des néoplatoniciens. En effet, Porphyre, biographe et disciple de Plotin qui est le grand initiateur du néoplatonisme, lui attribue trois extases. Dans le néoplatonisme, le mot extase revêt une acception technique qui sur le plan philosophique signifie autre chose qu'un rapt de l'esprit. En effet, pour Plotin et c'est aussi cela dont il est question dans le *Theater* de Nitsch, c'est l'intelligence qui est extasiée en permanence, c'est-à-dire, au sens étymologique nous le rappelons, tirée hors de soi, unie à son principe, centrée et ramassée sur l'Un, lequel est supra intellectuel.

⁵¹⁴ J'inclue Nitsch à cette remarque car celui-ci ne comprend pas le français et Michel de Certeau n'est, à ma connaissance, pas traduit en allemand.

⁵¹⁵ BATAILLE G., *Œuvres complètes*, tome V, *La Somme athéologique*, op. cit, p. 135.

C'est pourquoi, l'extatique néoplatonicienne ne fait pas allusion à un état second de la conscience éveillée ou à des expériences paranormales mais elle renvoie au rapport originaire de l'intelligence et de l'ineffable. D'un point de vue phénoménologique, chez Sartre notamment mais aussi chez Heidegger déjà évoqué, la conscience est *ek-statique* : elle sort de soi, elle est conscience d'autre chose que soi, d'un au-delà du soi.

Michel de Certeau explique en ce sens que l'extase est un événement qui s'impose, il met dehors. Il exile du moi plutôt qu'il y ramène, à ce titre on ne peut pas habiter dans l'extase, cette dernière n'est donc pas et ne peut être un état permanent.

Dans le *Theater*, on retrouve ces instants hors du temps ordinaire, où après avoir été baignés dans l'énergie la plus intense, soudain, les participants se retrouvent hors d'eux mêmes. Même si Nitsch demande à ces derniers, comme les partitions de l'OMT l'indiquent, d'imiter l'extase, il semblerait que tout le dispositif actionniste agisse par lui-même en tant qu'expérience esthétique originale et qu'à ce stade de la représentation, on soit au delà et hors du cadre de celle-ci.

En effet, dans l'action 122 réalisée en novembre 2005 au *Burgtheater* (fig.79) de Vienne et à laquelle l'artiste plasticien belge Thibault Delferiere a participé, ce dernier témoigne :

« L'extase ? Je ne dois pas la simuler, je la vis. Mon corps ne fait plus qu'un avec celui du taureau. Je bouge dans tous les sens et je hurle de joie »⁵¹⁶ (fig.80). Voici comment les choses se sont déroulées :

Comme toutes les actions de l'artiste, celle-ci a été précédée de plusieurs jours de répétitions afin de mettre en place et de coordonner les différents tableaux. En fait, il s'agit d'une reprise des *Six jours de jeu* condensée en quelques heures. En effet, on y retrouve toutes les constantes du langage de Nitsch :

⁵¹⁶ Entretien téléphonique réalisé par l'auteur en janvier 2016. Je tiens à préciser que tous les entretiens que j'ai menés n'ont jamais pris la forme d'interviews classiques avec questions et réponses mais plutôt de discussions ponctuées par certaines questions opportunes. Je n'ai à ce titre pas fait d'enregistrements mais ai seulement pris quelques notes. Je suis restée en contact avec tous mes interlocuteurs y compris Nitsch durant toute la durée de la thèse ce qui m'a permis d'enrichir les différentes informations restituées au gré des analyses. Deux interviews réalisées avec Nitsch en juin 2011 et 2012 se trouvent en annexe du travail.

La musique bruyante, les crucifixions, les malaxations énergiques d'organes, de tomates et de raisins, les écartèlements, les vêtements blancs, l'aveuglement, etc.

Thibault Delferiere étant handicapé de naissance tous les rôles ne peuvent pas lui être confiés. Le mercredi 19 novembre 2005, Nitsch lui demande de jouer dans la dernière scène, lorsque le taureau est couché, un homme est crucifié et la croix est posée sur le corps ouvert de l'animal, tandis que deux autres malaxent et ramènent les organes, des tomates et des raisins sur le crucifié. Quant à lui, il est sensé s'allonger par dessus et simuler l'extase. Dans cette dernière scène, tous les participants forment des mêlées (à la manière des rugbymen) et entourent le taureau. On retrouve ici les constantes du langage et du dispositif plastique d'Hermann Nitsch. Le samedi 22 novembre à treize heures, tout le monde est prêt. Les deux cent choristes et les cinquante acteurs sont en place, tous habillés de blanc. Ils assistent à l'arrivée des quatre porcs, des raisins, des tomates, alors que le taureau, lui, arrivera plus tard (déjà abattu puisque Nitsch ne procède plus à des sacrifices réels) puis reçoivent trois feuilles photocopiées : la conduite de l'action.

Thibault Delferiere finalement se retrouve être dans le taureau mais doit toujours simuler l'extase. Nitsch lui dit alors de faire ce qu'il veut une fois à l'intérieur de l'animal. Ceci démontre que malgré des partitions précises, l'artiste laisse un espace de liberté à ses participants quant à la réalisation des actions. Puis, à quinze heures, les spectateurs entrent et l'action débute dans un bruit tonitruant.

Après quatre heures d'action sur scène, dans les couloirs, le parterre, les escaliers et jusqu'à l'extérieur du théâtre, arrive enfin l'instant de la prestation de Delferiere. Sur la scène, se trouve la plate-forme sur laquelle est pendu le taureau à la manière d'un Rembrandt, ou d'un Bacon, sources nous le rappelons, d'inspirations chez Nitsch. La reprise de ces motifs (crucifixion et bœuf éviscéré et ouvert en deux) ancre d'ailleurs sa pratique actionniste dans une tradition et un héritage iconographiques et historiographiques.

Autour, on trouve les cinquante acteurs dont le blanc des uniformes est déjà largement maculé de rouge et une chorale chante d'une seule note. Un grand nombre de spectateurs du parterre se trouve depuis quelques heures sur la scène et entourent maintenant la plate-forme. Des musiciens, des gongs et des percussions se mêlent à l'orchestre qui se trouve au pied de la scène. Nitsch et ses assistants supervisent les opérations. Delferiere est assis sur une chaise dans un coin de la scène quand l'un des organisateurs vient le chercher. L'excitation est à son comble. Après être resté quatre heures en quasi spectateur, il se lève, des participants le soutiennent pour l'emmener près de la plate forme. Les neuf participants présents devant l'animal le hissent et le plongent, pieds en premiers dans le thorax du taureau.

Il s'y enfonce jusqu'à la taille, il est debout, s'agrippe à la cuisse de la bête tandis que les autres acteurs ramènent et remuent des organes, versent sur son corps du sang, de l'eau chaude et de l'eau froide. Il rentre alors dans une quasi transe et n'a plus à simuler l'extase puisqu'il la vit réellement. Il explique que son « moment » a duré environ six minutes mais que porté par une ambiance qu'il qualifie de grandiose, par le bruit des choristes et des musiciens, il a eu l'impression que cela avait été très long et d'une extrême intensité.

Le témoignage de Thibault Delferiere, vient attester du fait que le dispositif d'Hermann Nitsch bien qu'orchestré est résolument opératoire sur les participants. Sa remarque sur la distorsion du temps est d'autant plus intéressante que nous évoquions plus tôt la question de la temporalité dans le *Theater* qui par sa mise en place devient précisément un hors du temps, une suspension de celui-ci dans laquelle s'ouvre les champs des possibles à expérimenter.

La musique de bruit dont nous avons déjà parlé lors de la description des *Six jours* crée une ambiance particulière propice à la traversée d'un large panel émotionnel allant de l'effroi, à l'inquiétante étrangeté pour aboutir finalement sur la libération au sens artaldien du terme liberté. Le propre de l'individu libre est sa capacité à résister à un environnement ou à un système avec lequel il est en désaccord. En l'occurrence, dans les sociétés

qui nous préoccupent ici : occidentales et « capitalistes tardives », liberticides et dans un vide idéologique et spirituel avéré, l'individu libre peut représenter un danger. En ce sens, il s'agit de se demander, en quoi le *Theater* et ce qu'il véhicule avec lui peut être appréhendé comme une force de résistance au monde ?

Mais avant de répondre à cette question nous devons revenir sur la notion de fête qui circonscrit tous les motifs étudiés ainsi que sur la dimension anthropologique et survivante du *Theater*.

6. La fête et le jeu

« Cette époque qui se montre à elle-même son temps comme étant essentiellement le retour précipité de multiples festivités, est également une époque sans fête. Quand ces pseudo-fêtes vulgarisées, parodies du dialogue et du don, incitent à un surplus de dépenses économiques, elles ne ramènent que la déception toujours compensée par la promesse d'une déception nouvelle »⁵¹⁷.

Guy Debord pointe ici la contradiction qu'ont les sociétés capitalistes à tout objectiver et à tout consommer en masse. Cette tendance s'exprime dans toutes les strates de la société, dans nombre de ses actes et même lorsqu'il s'agit de faire la fête. Cependant, cette dernière reste illusoire par manque de substance et de sens originel : celui de célébrer quelque chose.

La fête, même si elle adopte des formes diverses, a toujours occupé une place importante dans toutes les civilisations, des plus archaïques au plus modernes. A ce titre, elle constitue une porte d'entrée à l'étude de la façon dont les individus et les collectivités se situent par rapport au monde, à la quotidienneté, à l'existence et au sacré. Car la fête constitue, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, « un foyer mental dans lequel peuvent être reflétées, ou à l'inverse catalysées, les grandes options métaphysiques des civilisations »⁵¹⁸. En effet, à chaque fois que la fête est évoquée de manière conceptuelle, elle est toujours étroitement liée à la question du sacré.

La fête se présente comme un objet protéiforme associé à d'autres notions comme celles de la célébration, cérémonie, rituel et jeu. Il peut certes y avoir célébration, cérémonie, rituel et jeu sans fête. Toutefois, cette dernière contient, à des degrés divers, ces attributs. Pour qu'il y ait fête, il faut qu'il y ait quelque chose à célébrer.

Dans le cas du *Theater*, chaque action est conçue comme un rituel destiné *in fine* à célébrer la vie. C'est ce qui donne à la fête ce caractère mixte qui amena Emile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* à

⁵¹⁷ DEBORD G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet et Chastel, 1969, p. 129 cité dans son introduction par WUNENBURGER J.-J., *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Editions universitaires, 1977, p. 9.

⁵¹⁸ WUNENBURGER J.-J., *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Editions universitaires, 1977, p. 112.

identifier l'essence de la fête dans le résultat d'un rassemblement massif, source d'exaltation et d'excès. Le caractère protéiforme de la fête se nourrit dans la teneur transgressive et libératrice des instincts dont parle Freud dans *Totem et tabou*, teneur dans laquelle il pense localiser l'essence de la fête et que l'on retrouve en tous points chez Nitsch :

« Dans une occasion solennelle, le clan tue cruellement son animal totemique et le consomme tout cru. [...] L'action accomplie, l'animal est pleuré et regretté [...]. Mais ce deuil est suivi de la fête la plus bruyante et la plus joyeuse, avec déchainement de tous les instincts et acceptation de toutes les satisfactions. Et ici nous entrevoyons sans peine, la nature, l'essence même de la fête. Une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit »⁵¹⁹.

Cette citation contient la clé de l'universalité et de l'importance de la fête dans la société. Freud y souligne en effet, trois aspects essentiels dont on peut suivre la trace dans les différentes manifestations de la fête – dans le temps et dans l'espace –, aspects soulignés par ailleurs, par de nombreux autres auteurs : transgression, excès permis « déchainement des instincts », et acte collectif. Ce dernier aspect est fondamental en ce qu'il confère aux participants un caractère actif à la différence de la cérémonie où ils ne peuvent être que des spectateurs. Dans la participation active de tous les membres d'un groupe, se ressourcent le sentiment individuel et collectif, d'appartenance à une lignée commune. C'est ce qui investit la fête d'une fonction identificatoire de premier ordre.

Dans ces manifestations traditionnelles, la fête est fondamentalement la célébration d'un passé – réel ou mythique – dans lequel les membres d'une même communauté se reconnaissent. Dans ce sens, elle vise à sceller une collectivité donnée à l'instance fondatrice qui garantit l'identité collective et individuelle de ses membres. La célébration des héros dont une collectivité se réclame, se meut implicitement ou explicitement, sur fond de quête identitaire. Il en est ainsi également dans les fêtes célébrées à l'occasion de rites d'initiation à la vie d'adulte dans les sociétés

⁵¹⁹ FREUD S., *Totem et tabou*, op. cit., p. 161.

« archaïques ». La fête y constitue pour l'initié, la reconnaissance de sa structuration identitaire et la garantie de son appartenance à la communauté. Mais en même temps, ce type de fête renouvelle et vivifie l'ancrage de la communauté dans sa culture et ses mythes.

La fonction identificatoire de la fête est particulièrement visible lorsque son objet porte, comme chez Nitsch, sur les mythes fondateurs. En effet, Louis Marin soulève avec pertinence que le récit mythique permet à un groupe donné d'avoir accès à son histoire, de la refaire en la faisant⁵²⁰. La fête vient amplifier le rôle essentiel du récit mythique fondateur car elle y introduit l'ivresse que procure la présence physique et charnelle du groupe. Par les rituels et la théâtralisation solennelle de la transgression collective qui l'identifient, la fête recrée et présentifie, symboliquement, le moment de la clarté initiale, celui où commence le sens. Wunenburger écrit d'ailleurs :

« L'esprit de la fête [...] beaucoup plus qu'une simple institution sociale, est une incarnation vécue d'une ontologie. [...] Il faut reconnaître dans la fête une institution originale, chargée de rendre compatibles, d'ordonner et d'équilibrer les aspirations ancrées dans la constitution sensitivo-imaginaire de l'homme, à l'existence totale qui se trouve être en même temps, suivant l'expression heideggérienne, une « ekssistence », une sortie de soi, une ouverture à l'englobant. [...] La fête où se donne libre cours les phantasmes individuels à la recherche de ce qui transcende l'ordre de la société immanente et que l'on peut appeler le sacré. [...] Il faut reconnaître dans la fête un phénomène unique alimenté par une intention religieuse de l'homme qui l'arrache à lui-même et aux contraintes de tout ordre immanent, tout en insérant cette quête avec le minimum de conflits, dans le tissu de la vie quotidienne »⁵²¹.

Au risque d'insister sur la notion de religion, nous rappelons que lorsque Wunenburger parle « d'intention religieuse » ce n'est pas au sens communément admis du terme religion que l'on associe souvent trop rapidement aux dogmes religieux mais bien dans son sens étymologique, *religere* qui signifie « rassembler ». Et en effet, la fête, comme l'OMT de

⁵²⁰ MARIN L., *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973 p. 57.

⁵²¹ WUNENBURGER J-J., *La fête, le jeu et le sacré*, op. cit., p. 11.

Nitsch, rassemble les membres d'un même groupe autour d'un temps antérieur. Entrer dans le temps de la fête dans le temps récupéré de l'histoire mais immobilisé dans un présent désiré comme plénitude : c'est le présent plein de lui-même. La fête apparaît ainsi comme un instant privilégié de cohésion et d'identification du groupe par la suspension de l'écoulement du temps de la quotidienneté pour atteindre ainsi le temps du mythe, celui qui permet de « mettre entre parenthèses le profane pour le laisser irradier par le sacré »⁵²². Ainsi, la fête s'inscrit dans une temporalité autre qui « rompant avec le déroulement de l'action utile, est une tranche de temps hors du temps »⁵²³.

La fête comporte donc une visée de structuration et de fixation du temps. Il y est question de récupérer dans le présent, un temps marqué du désir de trouver un signifiant premier par rapport auquel on pourrait dire, en paraphrasant Lacan, que se pose pour l'individu comme pour les sociétés, la question de l'existence. Il s'agit d'une quête de la permanence et c'est cette temporalité que la fête vise à immobiliser. C'est de cela dont il est question, quand Wunenburger en parle comme « plus qu'une institution sociale, elle est une incarnation vécue d'une ontologie » où les individus peuvent trouver une demeure, un fondement stable de l'être. Ce n'est donc pas un hasard si Hermann Nitsch conçoit précisément son *Theater* sous cette forme. La fête participe ainsi de la magie de l'instant, en ce qu'elle met entre parenthèse le devenir, dans l'existence individuelle et collective.

Parce que le *Theater* tant dans la forme que dans le fond répond aux modalités de la fête et remplit également toutes ses fonctions, nous pouvons dire avec Nitsch, qu'il se pose effectivement comme une grande fête.

Il affirme qu'elle est dédiée à la célébration de la vie – au fait d'être là –.

⁵²² *Ibid.*, p. 12.

⁵²³ ISAMBERT F-A., *Le sens du sacré – fête, religion populaire*, Paris, Editions de Minuit, 1982, p. 161.

On retrouve ici Bataille, à nouveau, chez qui la fête apparaît comme le moment de « communication » le plus intense. Elle correspond à un moment sacré qui fait place au « bouillonnement prodigieux de la vie »⁵²⁴.

Bien entendu, compte tenu de la teneur violente, voire cruelle de certaines actions on peut avoir légitimement du mal à concevoir cela mais nous avons également entendus, à la lumière des précédentes analyses, que le *Theater* pour se comprendre doit dépasser de premier stade de lecture.

D'autre part, chez Nitsch cette fête qui a duré six jours en 1998 est réactivée depuis chaque année durant le weekend de la Pentecôte - *Pfingstfest* - et on y retrouve les constantes décrites dans *l'OMT*.

C'est-à-dire que tous les motifs et toutes les actions décrites plus tôt se retrouvent de manières réelles pour la marche par exemple ou symboliques pour les autres. Encore une fois, le choix de la Pentecôte n'est pas anodin. On se retrouve dans un schéma de fête annuelle, répétitive, sacrée et importante en terme de significations.

Pour poursuivre en termes chrétiens, la Pentecôte marque la venue de l'Esprit Saint sur les apôtres et la naissance de l'Eglise. Cet événement est survenu cinquante jours après Pâques (en grec, *pentêkostê* signifie « cinquantième »).

L'événement de la Pentecôte ne peut être compris qu'en lien avec Pâques et l'Ascension. La Bible explique que Jésus est mort pour le salut du monde (le Vendredi Saint), ressuscité (le jour de Pâques) et est monté au Ciel (à l'Ascension). À la Pentecôte, Dieu envoie aux hommes l'Esprit de son Fils. Cette fête clôt le temps pascal qui est un temps de renaissance, qui dure sept semaines, et dont elle est le point d'orgue.

Le cinquantième jour après Pâques, alors qu'une foule s'est rassemblée pour Chavouot (fête juive commémorant le don de la Loi à Moïse), les Apôtres, Marie et quelques proches entendent un bruit :

« Pareil à celui d'un violent coup de vent » qui remplit la maison ; c'est un premier signe. Le deuxième signe ne se fait pas attendre : « une sorte de feu qui se partageait en langues et se posa sur chacun d'entre eux ». Et voici le troisième prodige :

⁵²⁴ BATAILLE G., *Théorie de la religion*, Œuvres Complètes, Tome 7, *op. cit.*, p. 312.

remplis de l'Esprit Saint, signifié par le vent et le feu, « ils se mirent à parler en d'autres langues ». La foule qui festoie est stupéfaite « parce que chacun d'eux les entendait parler sa propre langue ». À tel point que certains les croient « pleins de vin doux » (Ac 2, 1-14) !

Ainsi se réalise la promesse faite par le Christ aux apôtres au moment de son Ascension, une dizaine de jours plus tôt : « vous allez recevoir une force, celle du Saint-Esprit qui viendra sur vous. Alors vous serez mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre » (Ac 1, 8).

En effet, les apôtres, ayant reçu la force de cet Esprit, ont alors le courage de sortir de la salle du Cénacle où ils étaient craintivement enfermés depuis la mort de Jésus. Ils commencent aussitôt à témoigner de la résurrection du Christ, à faire connaître son enseignement et à baptiser.

Ce récit des Actes des Apôtres est un message à l'attention des croyants : comme les apôtres, ils sont appelés à ne pas rester seulement entre eux, hors de la vie et du monde.

Comme à l'accoutumer, lorsque nous avons posé la question à Nitsch concernant le choix du week-end de la Pentecôte comme moment à la réactualisation des *Six Jours*, il a répondu de manière évasive :

« C'est simplement un week-end où il fait beau temps pour être dehors mais je ne suis pas contre le rapprochement. Allez, parlez et vivez libres avec ce que vous croyez »⁵²⁵.

A notre sens et compte tenu de la signification de la Pentecôte, le choix de cette dernière par Hermann Nitsch n'est pas fortuit. En effet, il s'agit à la fin de ce parcours initiatique des *Six jours*, jonché de moments délicats et scellés par un grand rassemblement festif de rentrer chez soi, d'imprégner son quotidien et de témoigner de cette nouvelle expérience esthétique mais aussi existentielle en toute conscience et toute liberté.

Comme il l'a été expliqué dans la description du *Theater*, le sixième jour s'achève par de longs au revoir entre tous les participants, certains se pleurent dans les bras tandis que d'autres s'embrassent chaleureusement comme au lendemain d'un moment spécial qui prend fin. Nitsch avec l'OMT rassemble – *religere* – les individus autour d'un but commun :

⁵²⁵ Propos recueillis par l'auteur auprès de Nitsch en juin 2012.

Dépasser les constructions sociopolitiques liberticides et aliénantes en proposant une expérience unique dans laquelle il est possible de retrouver du sens.

La question de l'adhésion à un tel travail n'a pas terminé de divisé l'opinion mais il s'avère que chaque personne ayant tenté l'expérience du *Theater*, au moins une fois, reconnaît qu'il s'y joue quelque chose qui bouleverse autant qu'elle submerge.

7. Anthropologie, survivance et spiritualité.

A la lumière des analyses menées, nous pouvons dire que les images dont use l'artiste ont toutes une valeur symbolique ancestrale et archétypales porteuses de significations invariantes et ce, dans de nombreuses cultures, philosophies et civilisations à travers le monde.

L'archétype est une notion mise en exergue par la psychologie analytique de Carl Gustav Jung, disciple dissident de la psychanalyse freudienne dont il reste néanmoins l'héritier, qui a répandu l'usage de ce terme à partir de 1912 et qui lui a conféré une valeur technique dans sa psychologie de l'inconscient. Pour Jung, tous les inconscients individuels s'enracinent dans un inconscient collectif qui leur est commun. Ce dernier, enferme des types originels de représentations symboliques, qui sont des modèles de comportement. Ce sont ces types, inhérents à la nature humaine, corollaires psychiques des instincts biologiques, que Jung dénomme archétypes. Parce qu'ils sont, dans l'homme, une sorte d'a priori de l'espèce sur le plan mental (comme le sont les instincts sur le plan vital), il n'est pas étonnant qu'on les retrouve chez les individus les plus différents, chez les peuples les plus éloignés et n'ayant aucune influence mutuelle apparente.

Nous avons vu à travers l'étude des motifs récurrents du *Theater*, que ce dernier s'ancrait dans une idée de permanence. Cette notion, pour mieux la saisir, demande de s'attarder sur les théories de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Ce dernier était aux cotés de Roland Barthes et de Jacques Lacan, le porte parole du structuralisme.

Dans son principe, l'école structuraliste rejette la notion « d'inconscient collectif » avancée par les jungiens mais elle n'en constitue pas moins un effort pour retrouver les fondements de la vie en société reposant, selon l'école, sur des structures ou des archétypes. Lévi-Strauss, indissociable aujourd'hui de l'anthropologie structurale, formule dans l'un de ses premiers articles « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », les principes fondamentaux du structuralisme. Comme

l'indique le titre de son article, c'est dans la continuité des théories des linguistes Ferdinand de Saussure et Roman Jakobson qu'il formule son ambition : étudier non plus les phénomènes conscients mais leurs infrastructures inconscientes. L'anthropologue applique l'analyse structurale aux mythes. Il part à la découverte de leurs structures en avançant le postulat que l'universalité de l'esprit humain s'oppose à la dichotomie, proposée par Lucien Lévy-Bruhl, entre la pensée prélogique (celle des « sauvages ») et la *ratio* occidentale. En effet, pour Lévi-Strauss « la pensée sauvage » est à l'œuvre partout, y compris dans la société occidentale, même si elle se situe au niveau de l'inconscient. Selon l'anthropologue le lieu le plus manifeste où s'exerce cette pensée est celui du mythe, dont la diversité des variantes offre paradoxalement le moyen d'en trouver la structure. Cette dernière équivaut à ce nous avons choisi de nommer les principes d'invariances. Le thème mythique est étudié par Claude Lévi-Strauss non en lui-même mais pour la position qu'il tient dans le discours en relation avec d'autres thèmes appartenant à divers registres : techniques, sociologiques, cosmologiques, et en fonction de la société qui l'a produit. En effet, les structuralistes travaillent les relations entre structures du thème mythique et non sur son sens potentiellement caché. Dans *Les Mythologiques* publiées entre 1964 et 1971, il s'efforce de dégager les règles logiques qui président à la transformation des mythes originaux. Il explique que dans le mythe de référence les règles de transformation se fondent sur des oppositions binaires (haut/bas, feu/eau, cru/cuit, etc.) qui s'inversent selon les variantes dévoilant alors un code (culinaire, sensoriel, astronomique, etc.) dont la découverte permet d'explicitier d'autres mythes, qui à leur tour mèneront à un nouveau code, jusqu'à former une totalité signifiante, analogue à une partition de musique dont chaque société particulière jouerait un fragment sans le savoir. Ce système de mutation correspond en tout point à ce qui se joue dans le *Theater* au fur et à mesure que les différents motifs en action (la marche, le sacrifice, etc.) sont dévoilés et expérimentés. En fait, l'analyse des mythes et de la pensée symbolique en général proposée par Lévi-Strauss met en exergue que la structure de ces derniers

renvoie à des aptitudes humaines universelles. De plus, lors de la leçon inaugurale de la chaire d'anthropologie sociale du Collège de France en janvier 1960, l'anthropologue introduit les concepts de « sociétés froides » et de « sociétés chaudes » montrant le rapport différent qu'elles entretiennent avec l'histoire. Selon lui, les sociétés froides, « sauvages », ne nient pas leur passé mais tentent de répéter une histoire qui aurait eu lieu jadis et qui expliquerait leur présent actuel. Quant aux sociétés dites chaudes, « modernes », elles vivraient dans un présent immédiat et valoriseraient leur histoire. Cependant, Claude Lévi-Strauss explique qu'elles ne peuvent totalement nier leur « froideur » et que l'histoire qu'elles valorisent doit être la leur, c'est-à-dire manifester d'une certaine permanence qui garantisse leur identité. Ainsi, les études structuralistes tendent à démontrer que les sociétés dites « sauvages » et celles dites « modernes » ne seraient pas si éloignées les unes des autres.

De leur côté, les morphologues et historiens des religions, dont Mircea Eliade, adoptent la notion d'archétype pour désigner les symboles fondamentaux qui servent de matrice à des séries de représentations. Au sens large, l'archétype est l'image primordiale, l'image mère, celle qui alimente les images « personnelles » et qui les nourrit à partir d'un même fonds « archaïque », qu'exploitent les mythologies et les religions.

D'autre part, Gilbert Durand, un des précurseurs des recherches sur l'imaginaire, accorde lui aussi une place importante à la notion d'archétype. Il est un cas exemplaire dans le paysage des sciences humaines car il a forgé des outils pour étudier les configurations d'images propres à des créateurs individuels, des agents sociaux ou des catégories culturelles. Son œuvre sur les mythes et les symboles, qui convoque de nombreuses disciplines, peut se lire comme une vaste entreprise de réhabilitation de l'imaginaire⁵²⁶.

D'ailleurs, l'anthropologue Jérôme Souty dans un article consacré à Durand⁵²⁷ explique que ce dernier part du constat suivant :

⁵²⁶ Je renvoie ici principalement à son ouvrage capital : DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale* [1969], Paris, Dunod, 1992.

⁵²⁷ SOUTY J., « Gilbert Durand, La réhabilitation de l'imaginaire », in *Revue Sciences*

Depuis ses origines, la civilisation occidentale dévalorise l'image. Une longue tradition philosophique, pédagogique et scientifique s'est voulue iconoclaste (qui « détruit » les images, ou tout au moins s'en méfie). En effet, très tôt, la recherche de la vérité se fonde sur une logique binaire : la dialectique (Socrate, Platon puis Aristote). Ne pouvant se réduire à un argument « vrai » ou « faux », l'image, au nom de la raison, est dépréciée comme incertaine et ambiguë parfois même mensongère. En effet, la scolastique médiévale (Thomas d'Aquin), les débuts de la physique moderne (Galilée, Descartes) et le rationalisme classique, l'empirisme factuel (David Hume, Isaac Newton), etc. excluent progressivement l'imaginaire des procédures intellectuelles, pour le confondre avec le fantasme, le rêve, l'irrationnel ou le délire. Scientisme, positivisme, historicisme dévaluent totalement la pensée symbolique et le raisonnement par similitude. Parallèlement à cette consolidation d'une « pensée sans images » et à la domination technique et matérielle de l'Occident, les autres cultures du monde sont considérées comme « prélogiques », « primitives » et « archaïques ». La « part maudite » est abandonnée au « sauvage », au poète, au mystique ou au fou. Pourtant, il y a bien eu en Occident des moments forts de résistance de l'imaginaire : l'art byzantin et ses images saintes, la période gothique, le romantisme, le symbolisme, le surréalisme et tout l'art contemporain, dont le *Theater* de Nitsch est à ce titre tout à fait exemplaire, regorge d'exemples faisant appel à cet imaginaire collectif.

Par ailleurs, depuis le XX^{ème} siècle, la psychanalyse freudienne, la psychosociologie des religions (Mircea Eliade), la psychologie (école jungienne), le néokantisme (Ernst Cassirer, Martin Heidegger), la phénoménologie (Edmund Husserl), l'herméneutique, ou encore certains travaux de philosophie et de sciences cognitives (Maurice Bloch, Alfred Gell sur lesquels nous reviendrons) revalorisent les représentations visuelles, les pratiques imaginatives et la métaphore.

Cependant, notre civilisation, déplore à juste titre Durand, reste empreinte d'un réductionnisme rationaliste.

Humaines, n°176, novembre 2006.

Car pour lui, l'imaginaire est le substrat de la vie mentale, une dimension constitutive de l'humanité. La puissance du rêve, la force du symbole, la maternité de l'image compose une espèce de « fantastique transcendantale » dont l'homme ne peut se passer sans s'amputer d'une partie de lui-même. « Je ne crois pas à la séparation du corps et de l'esprit. [...] Il n'y a pas de matériel détaché du spirituel »⁵²⁸ déclare d'ailleurs Nitsch en ce sens.

Gilbert Durand a insisté sur l'importance des perceptions physiques dans la formation des images mentales. Celles-ci ont deux pôles : un pôle biologique et un pôle incarné dans une culture, une langue et une civilisation. Le « trajet anthropologique », incarne le va-et-vient entre ces deux pôles, par lequel l'imaginaire existe. Ainsi, il y a de l'imaginaire partout. Dans le rêve, la rêverie, les visions et les hallucinations. Sous des formes plus abouties dans les mythes, les symboles mais surtout dans les toutes les formes de création artistique. Il est présent dans les situations de la banalité quotidienne, de même que dans les opérations les plus rationnelles. Car Durand estime que toute raison, quelle qu'elle soit, s'élabore toujours à partir du terreau de l'imaginaire. Il se distingue d'ailleurs en ce point de son maître et inspirateur Gaston Bachelard, le « philosophe de la rêverie », pour qui imaginaire et rationalité sont deux domaines antagonistes. Les images sont « le moule affectif représentatif des idées », c'est-à-dire qu'elles sont antérieures aux idées et non le contraire. Gilbert Durand renforce le soupçon de Nietzsche sur l'autonomie de la rationalité. Il conforte aussi l'intuition kantienne selon laquelle la racine des activités cognitives de la sensibilité et de l'entendement pouvait déjà être nommée imagination créatrice. Il ne faut pas considérer la pensée de Durand, comme c'est parfois le cas, comme idéaliste ou romantique, mais bien comme un projet scientifique pragmatique, persévérant et ambitieux. Son œuvre consiste en une tentative systématique d'exploration des données anthropologiques de l'imaginaire humain. Dès les années 1950, il va chercher à en dégager les formes invariantes et va s'appliquer à démontrer que celui-ci ne constitue

⁵²⁸ LUC V., *Art à mort* (entretien réalisé en 2000 avec Nitsch), Paris, Léo Sheer, 2002.

pas un ensemble chaotique constitué d'associations hétéroclites d'images. Ces dernières s'organisent au contraire selon une logique propre. Durand met donc au point une méthodologie qui permet d'observer la construction de certaines images et de voir comment elles « constellent », c'est-à-dire comment elles s'agglutinent (selon des principes d'isomorphisme et de polarisation) à partir d'un noyau organisateur qu'il considère comme étant un « archétypique ». *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, ouvrage fondateur, apparaît alors comme un véritable manifeste et un outil méthodologique pour les sciences de l'imaginaire.

A partir des années 1970, et c'est le deuxième grand volet de son œuvre, Durand va adopter une perspective beaucoup plus dynamique, diachronique et ouverte sur les transformations de l'imaginaire dans l'espace et le temps. La « mythocritique », appliquée aux œuvres artistiques, consistait à cerner le mythe directeur sous-jacent d'une œuvre (en recensant décors, thèmes itératifs et myèmes caractéristiques), comme Durand l'a fait lui-même, notamment dans son analyse du roman de Stendahl, *La Chartreuse de Parme*. Mais avec la « mythanalyse », l'auteur élargit l'enquête à l'ensemble des productions culturelles, et brosse le diagramme des figures mythiques dominantes d'une époque. Une dynamique de pluralisation assure la prégnance du mythe dans la culture. Et la science du mythe ou « mythologie » permet de reconstituer sur une longue période la rythmique culturelle du mythe (résurgences et désactivations), ses cycles de transformation ainsi que ses « bassins sémantiques » de diversification géoculturelle.

L'œuvre de Durand, nous dit Souty, discute la position positiviste et objectivante des sciences humaines, pour lui préférer un « nouvel esprit anthropologique ». Il n'y a pas une procédure unique de déduction de la réalité et Gilbert Durand prône un « polythéisme des valeurs », selon l'expression de Max Weber⁵²⁹, rien moins qu'un renouveau de

⁵²⁹ Dans la conférence qu'il consacre en 1919 au *métier et à la vocation de savant*, Max Weber insiste sur le fait que le désenchantement du monde est le pur produit de la rationalisation et de l'intellectualisation du monde moderne, d'un monde désormais dépourvu de sens. Faisant référence aux diverses sciences, il s'exprime ainsi: « Qui donc encore, de nos jours, croit - à l'exception de quelques grands enfants qu'on rencontre

l'humanisme, une rupture épistémologique. Il a souvent soutenu qu'il n'y a qu'une science de l'homme, c'est-à-dire que les découpages entre disciplines ne sont que circonstanciels, simples points de vue sur un objet unique. Il a lui-même mis en pratique une méthode pluri et transdisciplinaire. L'imaginaire est précisément ce lieu privilégié de l'«entre-savoirs» où s'entrecoupent les thématiques du spirituel et du sacré qui nous occupe quant à l'approche renouvelée du *Theater*.

Cette approche nécessite dans le champ de l'histoire de l'art à proprement parler une approche renouvelée de la théorie de l'art qui par son caractère intemporel et anachronique va se rapprocher de l'anthropologie. En effet, la psychologie analytique jungienne comportant les limites théoriques qu'on lui connaît ne peut pas suffire à justifier l'intégralité d'une argumentation.

Ainsi, c'est dans l'exacte perspective de la notion de l'archétype pensé à la fois par Jung puis par Durand concernant une anthropologie de l'imaginaire, qu'il faut saisir les analyses précédentes car Hermann Nitsch dans sa démarche tente de prouver aux participants de l'OMT que l'univers qui les entoure, malgré son extrême diversité, est un tout cohérent relevant d'une continuité survivante auquel il participe et ce, en dépit et au-delà des considérations liées à l'intention puisque, nous l'avons vu, il s'agit d'abord d'expériences immédiates liées au savoir instinctif.

En effet, il apparaît que l'ambition de l'artiste soit de permettre à l'individu, par la mise en regard de la persistance de la pensée mythique

encore justement parmi les spécialistes – que les connaissances astronomiques, biologiques, physiques ou chimiques pourraient nous enseigner quelque chose sur le sens du monde ou même nous aider à trouver les traces de ce sens, si jamais il existe ? S'il existe des connaissances qui sont capables d'extirper jusqu'à la racine la croyance en l'existence de quoi que ce soit ressemblant à une « signification » du monde, ce sont précisément ces sciences-là. En définitive, comment la science pourrait-elle nous « conduire à Dieu » ? » C'est à partir de cette perte, de cette vacance du sens, que naît le *polythéisme des valeurs*, c'est-à-dire la perte de la croyance en un dieu unique et tout-puissant.

Ce polythéisme des valeurs engendre une multiplicité des valeurs mais aussi des paradoxes. À la perte du sens fondateur, à l'impossibilité de consensus, à la déliquescence de tout lien unificateur (les valeurs entrent dans le domaine de « sphères différenciées »), nous sommes confrontés aux antinomies de l'action et, de fait, à la question du choix (qui donne à la condition humaine cette dimension tragique).

Voir WEBER M, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1990, p. 75.

et symbolique, de se réapproprié librement et consciemment son existence ou, tout du moins, de lui fournir les possibilités d'en reconstruire un sens synchronique que la société consumériste capitaliste tente d'annihiler expliquait déjà Aby Warburg lors de sa conclusion à la conférence sur les rituels des indiens pueblos le 21 avril 1923⁵³⁰ :

« L'éclair prisonnier dans un fil, l'électricité domestiquée ont produit une civilisation qui rompt avec le paganisme. Qu'ont-ils produit à la place ? Les forces de la nature ne sont plus conçues comme des configurations anthropomorphes ou biomorphes, mais comme une succession d'ondes interminables, qui obéissent à l'injonction manuelle de l'homme. Ainsi, la civilisation de l'âge mécanique détruit-elle ce que la connaissance de la nature, née du mythe, avait péniblement construit. Le moderne Franklin et les frères Wright, qui ont inventé le ballon dirigeable, sont les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos. Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace la zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique a détruit »⁵³¹.

Alors, si Nitsch ne prétend en aucun cas revenir sur les grandes inventions du siècle passé, il souhaite néanmoins rétablir la pensée mythique et les significations qui l'accompagnent afin de « donner une dimension spirituelle » à la relation qu'entretient l'homme avec son environnement naturel, social, culturel et politique.

Suite à *Devant le temps* et *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman consacre un ouvrage essentiel à la pensée warburgienne, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Avant de discuter de ce dernier ouvrage qui a largement nourrit notre réflexion tout au long de ce travail, nous souhaiterions revenir sur la figure intellectuelle de Didi-Huberman. Evoqué à plusieurs reprises au cours des différentes étapes de

⁵³⁰ Les indiens pueblos vivaient dans les plaines du Colorado. Dans les Etats-Unis des années 1920, en voie de capitalisation, ils étaient les seuls à vivre selon leurs coutumes anciennes.

⁵³¹ WARBURG A., *Le rituel du serpent* [1930], Paris, Macula, 2003, p. 132-133.

notre démonstration, le philosophe et historien de l'art, né à Saint Etienne et quelque peu dédaigné par l'université, est, par l'originalité, la pertinence et l'exigence de ses analyses, à notre sens, l'un des historiens de l'art incontournables des trente dernières années. Les trois ouvrages mentionnés plus haut, sont venus confirmer nos premières intuitions et ce, en partie car il se réfère aux mêmes auteurs pour analyser les productions artistiques. Il nous semble d'ailleurs, que là où Gell échoue dans son entreprise à proposer une théorie anthropologique de l'art, Didi-Huberman, à l'aune de la pensée de Warburg, réussi à fournir une proposition efficace avec laquelle nous partageons la position intellectuelle et philosophique d'une anthropologie de l'art qui s'organise autour de la notion de « survivance des images ». Enfant de peintre, il reconnaît avoir plus appris des artistes que des historiens et c'est la notion d'expérience esthétique qui se trouve être au cœur de son approche : Quelle est-elle et que se passe t-il au contact des images ?

Selon lui, l'expérience esthétique se joue sur trois régimes⁵³² :

- Au sens le plus commun : le fait de voir l'image.
- L'expérience phénoménologique : celle qui nous « tombe dessus ».
- « L'expérience intérieure » telle que pensée par Bataille.

Ce sont ces trois régimes pris ensemble qui constituent une seule expérience qu'il qualifie d'ouvrante et c'est, tel que nous l'avons décrit, ce qui opère dans l'OMT qui est une expérience totalisante. Pour Didi-Huberman, dire l'image c'est penser quoi qu'on fasse de façon métaphysique en ajoutant que :

« Si l'on veut bien reprendre la réflexion de Lacan adressée à Heidegger – selon laquelle « la métaphysique n'a jamais rien été et ne saurait se prolonger qu'à s'occuper de boucher le trou de la politique » – alors on dira, pour ce qui nous concerne, qu'une image peut fonctionner, selon sa valeur d'usage, alternativement comme un « bouche trou métaphysique » et comme « un trou politique » dans la texture des discours en usage dans la société.

⁵³² Interview Georges Didi-Huberman in *Vacarme*, n°37, Automne 2006, p. 4-12.

En cela, il y a peut être dans toute image, un double aspect ou mieux un double régime : bouche trou et trou, voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation »⁵³³.

En fait, ce que propose Didi-Huberman c'est d'interroger à chaque fois, dans l'image ce qui fait refoulement et ce qui fait retour du refoulé. Ou, autrement dit, ce qui résulte des pouvoirs de l'imaginaire et ce qui surgit de l'effraction du réel. Chez Nitsch, nous sommes exactement dans ce double rapport entre l'imaginaire du sacré d'une part et le retour du souvenir douloureux lié à la Shoah d'autre part.

L'image qui fonctionne nous dit-il est d'abord une image qui résiste au discours. Une image forte est d'abord une image qui vient interloquer et le moins que l'on puisse dire sur ce que propose Hermann Nitsch c'est que ses actions interpellent et ce, sur le triple registre du psychologique, du philosophique et du poétique.

Dans *L'Image survivante* Didi-Huberman convoque des figures tutélaires comme Nietzsche, Benjamin ou encore Bataille ainsi que d'autres sciences humaines comme l'anthropologie, la psychanalyse et la philosophie le tout autour des thèmes hubermaniens : l'image, le temps et le symptôme. Il y reconstruit la thèse principale de Warburg : celle de la survivance des images – *Nachleben*⁵³⁴ -. Il fallait pour ce faire d'abord débarrasser Warburg de ses premiers commentateurs (Gombrich et Panofsky) qui ont faussé le concept de *Nachleben* en le considérant comme un héritage qui se transmettait plus ou moins bien et plus ou moins déformé à travers les époques et les styles. Or, la survivance est étrangère à cette idée, d'autant que les notions de temps historique et humain qu'elle recèle, donc aussi le temps des œuvres, n'est pas linéaire mais dialectique et anachronique⁵³⁵. Justement, *L'Image survivante* anachronise le temps et la temporalité des œuvres. Dialectique et anachronique la survivance est également constituée de retours intempestifs de formes et de contenus, d'un

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ La traduction littérale de ce terme allemand signifie en français « après la vie » et il est intéressant de noter que la survivance concerne le temps d'après la vie des images et exprime la pérennité des choses.

⁵³⁵ Cf. *Devant le temps* commenté en introduction.

inconscient visuel (archétype) où certains faits et éléments plastiques font figures de symptôme et font alors éclater le temps de la vie des images : le temps actuel de leur saisie mais aussi le temps passé et celui à venir. Didi-Huberman prolonge l'hypothèse de Warburg en expliquant que si les images continuent de vivre en nous et de nous heurter c'est parce que leur temps de vie n'est pas achevé qu'il continue de survivre. Et s'il en est ainsi, c'est parce que l'art, lorsqu'il remplit l'un de ses rôles, à notre sens, essentiel : faire le lien entre, réunir, l'immanence et la transcendance, surpasse la temporalité ordinaire.

Didi-Huberman consacre la dernière partie de son ouvrage à la notion « d'image symptôme »⁵³⁶ sur laquelle il convient de revenir pour bien la saisir. Il explique que :

« La surdétermination (quand elle est temporelle correspond à la survivance et quand elle est dimension signifiante des représentations correspond au *pathos*) des phénomènes étudiés par Warburg pourrait se formuler à partir d'une condition minimale qui décrit la bâillement oscillatoire d'instances agissant toujours les unes sur les autres dans la tension et la polarité : empreintes avec mouvement, latences avec crises, processus plastiques avec processus non plastiques, oublis avec réminiscences, répétitions avec contre-temps, etc. Je propose de nommer symptôme la dynamique de ces bâillements structuraux.

[...] Ce que vise la temporalité paradoxale du *Nachleben* n'est autre que la temporalité du symptôme »⁵³⁷.

Donc, l'image symptôme est l'image qui est tension des structures temporelles et psychologiques. Ceci étant, d'un point de vue psychologique, il est important de ne pas mettre Warburg et Jung sur la même ligne car il ne se réclame pas de lui malgré des approches similaires. L'affinité entre « la science sans nom » warburgienne et la psychanalyse est à chercher au niveau fondamental de la construction d'un point de vue nous dit Didi-Huberman :

Comment une anthropologie des images a-t-elle dû tenir compte d'un

⁵³⁶ Partie III de *L'Image survivante* : « Image symptôme, fossiles en mouvement et montage de mémoire », p. 271.

⁵³⁷ DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante*, op. cit., p. 273-274.

travail sur la mémoire inconsciente ?

Comment en est-elle venu à utiliser un modèle théorique particulier et paradoxal – le symptôme au sens freudien – qui faisait de la *Kulturwissenschaft* en général et de l'histoire de l'art en particulier une véritable psychopathologie ?

Warburg hérite de Karl Lamprecht⁵³⁸ (dès les années 1886-1887) lorsqu'il affirme que tout problème historique doit se poser en termes psychologiques. Même si Nitsch ne connaît pas le travail de Warburg, on trouve à nouveau des similitudes d'approches, notamment dans le fait de traiter les faits historiques comme des points de la psyché. Ainsi, cela revient à dire que le temps des survivances est avant tout un temps psychique. Il est l'incarnation du symptôme. Pour Freud, dans le symptôme, tout geste est pathétique parce que tout ce qui survient dans le corps, à ce moment là, manifeste les pouvoirs d'une mémoire en souffrance⁵³⁹.

La mémoire inconsciente dont il est question dans cette citation et à l'œuvre chez Nitsch ne se laisse appréhender que dans des moments symptômes comme autant d'actions posthumes d'une origine perdue et ne surgit dans les symptômes que comme un nœud (cf : objet (a) lacanien) d'anachronismes où s'imbriquent plusieurs temporalités hétérogènes⁵⁴⁰.

La prolifération maniaque chez Warburg dans l'atlas *Mnémosyne*⁵⁴¹, que l'on retrouve aussi chez Durand, des surdéterminations imaginaires et symboliques exige de penser chaque image en relation avec toutes les autres et que cette pensée fasse surgir d'autres images (l'imagination qui

⁵³⁸ Historien allemand né en 1856 et mort en 1915. Les travaux de Lamprecht sont consacrés à l'histoire de l'Allemagne d'une part, et à l'histoire socio-économique de l'Europe d'autre part, avec un intérêt particulier pour la période médiévale. Son approche interdisciplinaire de l'histoire et ses observations sur le rôle historique des facteurs sociaux, environnementaux et mêmes psychologiques, déclencha la controverse dans le monde universitaire germanophone.

⁵³⁹ DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante*, op. cit., p. 309.

⁵⁴⁰ *Ibid.* p. 313.

⁵⁴¹ WARBURG A., *L'atlas Mnémosyne*, Paris, INHA, 2012.

Mnémosyne est un important corpus d'images, créé entre les années 1921 et 1929. Sa conception a été stoppée par la mort soudaine de son auteur en octobre 1929.

Il a été publié pour la première fois en français et en version intégrale en 2012 par Roland Recht.

est création de la mémoire) et d'autres relations.

Didi-Huberman pose en ultime question :

Comment s'orienter dans cet espace ?

Il y répond par une citation de Warburg prononcée en 1927 à la fin de son discours à l'occasion de l'ouverture du centre allemand de Florence :

« Si continua – coraggio ! – Ricominciamo la lettura ! » [On continue – courage ! – Re commençons la lecture !]⁵⁴².

Courage cher à Didi-Huberman pour qui il est une qualité et une condition nécessaire à l'écriture en histoire de l'art :

« Ecrire sur les images c'est articuler malgré tout ce qui apparaît d'abord comme une expérience de l'inarticulable. C'est écrire l'inarticulable même. C'est aller chercher toute son énergie dans l'écriture elle-même, c'est ouvrir les possibilités poétiques et philosophiques, de tirer quelque chose – une parole, un texte, un style particulier qui rendrait compte de cette image particulière –.

Il faut pour cela, une sorte de courage : courage de regarder, regarder encore, courage d'écrire, écrire malgré tout.

[...] Mais ce temps est long, il demande du courage, je le répète, de regarder attentivement, de se réinquiéter à chaque fois »⁵⁴³.

C'est sans doute parce qu'il évoque cette notion de courage dans le cadre de ses écrits sur les images d'Auschwitz⁵⁴⁴ que cela résonne tant, pour nous, dans le cadre de ce travail.

Nitsch à sa manière questionne ces mêmes images symptômes et symptomatiques d'une époque, comme nous les questionnons pour faire mémoire.

Au delà d'un travail sur la mémoire d'un événement historique précis (la Shoah), Nitsch dépasse la micro histoire, en allant questionner l'imaginaire du sacré à travers une approche philosophico anthropologique.

⁵⁴² DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 506.

⁵⁴³ Interview Georges Didi-Huberman in *Vacarme*, n°37, Automne 2006, p. 4-12.

⁵⁴⁴ DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003. Ce travail succède à la demande faite par Clément Chéroux à l'auteur d'écrire sur Auschwitz. D'origine juive, il a été compliqué pour lui de franchir le pas. Voir le catalogue, *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.

Comme nous l'avons énoncé en introduction de ce travail, étudier les questions liées à la spiritualité et au sacré éveille d'emblée de nombreuses suspensions.

Le récent et novateur « laboratoire de recherche » *Théorias*⁵⁴⁵ constitué à la suite du colloque international « Théoriser le spirituel : approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences »⁵⁴⁶ organisé à l'université de Nice en juin 2011 tente de faire du spirituel un champ théorique à part entière pour l'étude de l'art notamment. Claude le Fustec, professeur d'anglais à l'université Rennes 2 introduit le colloque en mentionnant que ce dernier a été porté par le désir profond de rencontrer ce qui « nous réunissait tous, par-delà la spécificité de nos appartenances disciplinaires : la spiritualité »⁵⁴⁷.

C'est parce que l'OMT consiste en une expérience éminemment spirituelle que nous souhaitons revenir sur le travail mis au jour par *Théorias* sur les questions liées au spirituel dans l'art.

Pour se faire on pense aussitôt à l'incontournable *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky qui réintroduit pour le XX^{ème} siècle cette notion dès les années 1910. Ce dernier, héritier de la veine qualifiée d'ésotérique de la théosophie d'Helena Blavatsky, devant la crise de l'objectivité en physique et inspiré par les recherches sur le psychisme humain⁵⁴⁸, qualifie le

⁵⁴⁵ *Théorias* est un réseau international de chercheurs relevant de toutes disciplines scientifiques, d'appartenances culturelles et d'orientations religieuses ou philosophiques diverses qui s'intéresse à la théorisation de la spiritualité (concepts et méthodes) ; qui pratiquent l'échange scientifique par l'organisation de journées d'études et de colloques, la collaboration à des travaux de recherche entrepris par certains des membres, en dialogue avec des chercheurs extérieurs au réseau ; qui assurent la diffusion des événements et des projets collectifs et individuels au moyen d'un site internet spécifique, dans le but de soutenir la recherche interdisciplinaire sur la spiritualité, d'y contribuer à travers sa théorisation et d'en promouvoir la reconnaissance en tant qu'objet de recherche dans le milieu universitaire.

⁵⁴⁶ Le deuxième volet de ce colloque s'est déroulé en mai 2015 à Rimouski au Québec où j'ai eu le plaisir de rencontrer une partie des membres de ce groupe de recherche ainsi que de présenter une intervention sur le travail de Nitsch et sur son rapport à la spiritualité.

⁵⁴⁷ LE FUSTEC C., *Théoriser le spirituel, approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Fernelmont, E.M.E, 2014, p. 5.

⁵⁴⁸ L'apparition de l'abstraction est concomitante avec certaines des découvertes fondamentales de l'histoire des idées du XX^{ème} siècle. En effet, dans le domaine de la physique, les recherches de Max Planck aboutissent en 1900 à la découverte de la plus petite particule de matière et avec elle la sensation qu'il persiste toujours quelque chose qu'on ne peut pas maîtriser. Planck dira en ce sens :
« Pour moi qui ai consacré toute ma vie à la science la plus rigoureuse, l'étude de la

spirituel de « Nécessité Intérieure » :

« La peinture est à l'heure actuelle encore presque totalement réduite à se contenter des formes qu'elle emprunte à la nature. Sa tâche est encore d'analyser ces moyens et ces formes, d'apprendre à les connaître, comme la musique, pour sa part, l'a fait depuis longtemps, et de s'efforcer en les utilisant à des fins purement picturales, de les intégrer dans ses créations. [...]

La voie où nous nous sommes engagés pour le plus grand bonheur de notre époque est celle où nous nous libérons de « l'extérieur » pour substituer à cette base principale une base toute contraire : celle de la Nécessité Intérieure »⁵⁴⁹.

Malgré les apparences, l'approche de Kandinsky n'a pourtant rien de religieux au sens dogmatique du terme. Il y a chez lui, à la lumière des thèses théosophiques, la conscience d'une nécessité d'élévation de l'individu vers un absolu qu'il ne peut atteindre mais vers lequel il doit tendre.

D'autre part, les discours émanant de l'hindouisme moderne ou des critiques antimatérialistes comme ceux d'Annie Besant et Swami Vivekananda⁵⁵⁰, par exemple, se sont donnés comme mission de rapporter le spirituel à un occident aliéné de lui-même. Hermann Nitsch est imprégné par les philosophies hindouistes et notamment par les pratiques de la méditation. De manière plus intérieure en terme de repli sur soi, le sujet participant est appelé à demeurer actif dans la mise à l'écart de sa

matière, voilà tout ce que je peux vous dire des résultats de mes recherches :

Il n'existe pas à proprement parler de matière. Toute matière tire son origine et n'existe qu'en vertu d'une force qui fait vibrer les particules.

Nous devons supposer, derrière cette force, l'existence d'un Esprit conscient et intelligent. Cet esprit, est la matrice de toute matière ». (Conférence donnée à Florence en 1944).

Autrement dit, est mis au jour l'existence d'une réalité non visible, non maîtrisable qui vient toucher à la métaphysique et à la spiritualité en tant que production de l'esprit.

C'est au même moment, en 1896, que Freud entame ses recherches et s'efforce de décrire l'organisation psychique en s'appuyant empiriquement sur l'inconscient. Ce dernier va venir nourrir l'abstraction et l'idée consistant à exercer une forme de maîtrise de la nature par sa représentation sur la toile va, pour les artistes de l'abstraction, se vider de son sens. Ils vont vouloir représenter ce qui justement n'est pas visible ou en tout cas ce qui ne se dévoile pas d'emblée au regard.

⁵⁴⁹ KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art*, op. cit.,.

⁵⁵⁰ Annie Besant est une britannique née en 1847 et morte en 1933 en Inde. Elle est théosophe et a dirigé la société théosophique. Elle a également lutté pour l'indépendance de l'Inde. Swami Vivekananda est indien né en 1863 et mort en 1901. Yogi et maître à penser, il a fait connaître l'hindouisme à l'Occident.

propre volonté. Il ne s'agit plus d'activer le mental mais de rester présent à soi, en se déprenant de ce qui habite le mental – en l'observant mais sans s'y attacher ni le nourrir –.

On ignore si Hermann Nitsch se réclame des traditions théosophiques mais on identifie néanmoins des similitudes en termes d'approches philosophico-mystiques entre les ambitions du *Theater* et ces traditions ésotériques.

En effet, la théosophie porte sur l'interprétation des mystères intérieurs à la divinité et à l'univers comme entité globale. L'OMT comme son nom l'indique est le Théâtre des orgies mais surtout des mystères et plus particulièrement ceux d'Apollon, de Dionysos, d'Eleusis et d'Attis. En ce sens, parce que le *Theater* vise à mettre en lumière ces différents mystères et ce qu'ils nous apprennent sur le monde, en leur redonnant un sens réactivé ou survivant, Hermann Nitsch est proche des recherches théosophiques⁵⁵¹.

L'expérience spirituelle quelles qu'en soient les modalités d'expressions ou le contexte culturel et conceptuel de manifestation n'est fondamentalement ni subjective, ni objective mais éminemment les deux. Le spirituel, à l'instar du sacré car ils fonctionnent ensemble, est immatériel et pourtant expérientiel.

Charles Bonvoy pose la question de la théorisation du spirituel à partir de la philosophie de Schopenhauer, selon lequel « l'Homme est un animal métaphysique »⁵⁵². Ceci fonde selon le philosophe, la recherche d'un au-delà du monde physique selon trois voies d'accès à la connaissance :

- conceptuelle (science et philosophie)
- allégorique (religion)
- intuitive (art)

Ces trois voies suggèrent alors une réconciliation possible entre les

⁵⁵¹ Encore une fois, une étude différente tournée exclusivement sur les rapports entre le *Theater* et les philosophies hindouistes et bouddhistes ainsi que sur l'ésotérisme (alchimie, théosophie, rose croix) serait pertinent. Si ces différents éléments ont été approchés, ils restent trop complexes pour être rendus à leurs pleines mesures dans ce travail.

⁵⁵² SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], Paris, PUF, 2014.

domaines si souvent séparés de l'art, de la science et de la métaphysique comme base potentielle pour théoriser le spirituel. Xavier Gravend-Tirole, docteur en théologie et en science des religions, travaille sur l'utilité d'une approche interconfessionnelle pour aborder les questions d'identité, de rapport à l'autre et de pluralisme religieux afin de démontrer que la spiritualité est au cœur des problématiques de notre temps. Il propose une théorisation de la spiritualité à travers la notion « d'anthropologie du croire », qu'il emprunte à Michel de Certeau, fondée sur la compréhension que l'être humain peut avoir de lui-même à partir de sa propre expérience face aux questions de sens⁵⁵³. Il voit dans cette anthropologie du croire un chemin sur le spirituel, susceptible de permettre la construction d'une solide base épistémique.

Si le terme dispose d'abord d'une étymologie chrétienne latine, il recouvre aujourd'hui des réalités qui débordent largement cette matrice originelle et c'est un terme et une notion incontournable pour qui s'intéresse à la scène religieuse contemporaine. Autrement dit, alors que le fait religieux enclaver dans ses dogmes réactionnaires est à l'œuvre partout, penser le spirituel et questionner le sacré qui eux se placent en deçà des dogmes est fondamental. C'est la raison pour laquelle, dégager du *Theater* d'Hermann Nitsch toutes ses significations autour des problématiques de la mémoire historique et universelle est d'actualité.

Le terme de spirituel a beaucoup muté au fil des siècles⁵⁵⁴ et s'est imprégné petit à petit d'un autre champ propre à la vie intérieure. Pour poursuivre sur nos réflexions liées à la mémoire, Bergson considérerait que cette dernière, fonction de l'esprit, ne se rapporte pas à sa source matérielle mais spirituelle (*Matière et mémoire*, 1896) et c'est pour cela que mémoire et spiritualité, sacré et imaginaire sont étroitement liés. Mais parce que le

⁵⁵³ GRAVEND-TIROLE X., « Quid le spirituel? Généalogie et tour d'horizon euro américain » & « Le spirituel à la lumière de l'anthropologie du croire : contrastes et résonances », in LE FUSTEC C., STOREY F.&J., *Théoriser le spirituel, approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Bruxelles, EME, 2015, p. 17-54 & p. 153-175.

⁵⁵⁴ Pour reconstruire les sources étymologiques et sémantiques du spirituel, il serait souhaitable d'explorer tous ses emprunts et constructions, les contextualiser selon leur arrière-plan historique et philosophique à travers les époques mais comme il n'est pas possible de le faire ici donc je ferai appelle uniquement à sa veine dominante chrétienne car c'est de celle-ci que se réclame Hermann Nitsch.

spirituel est avant tout une quête, il est un moyen d'accès au sacré. Dans son article, Xavier Gravend-Tirole reprend la définition du spirituel qu'en donne Clifford Geertz dans son article « Religion as a Cultural System » que nous allons lui emprunter à notre tour car elle vient illustrer ce qui est à l'œuvre dans le *Theater* et la commenterons ensuite en guise de synthèse sur l'OMT :

« Le spirituel est la conscience d'une *expérience relationnelle fondamentalement humaine* qui implique un rapport à soi, aux autres, au divin/absolu ou à l'immanence du monde – puisqu'il existe des spiritualités qui sont ou non religieuses – ; il s'inscrit toujours dans un contexte politique, social, culturel et économique, avec un lieu et une histoire – présente et passée ; comme une « puissance de vie », il s'inspire de, se nourrit de et poursuit une *quête* de sagesse, de sens (ou de vérité), en vue d'unité et de *cohérence* intérieure, de paix et de joie tranquille ; il prend appui sur *l'expérimentation* (par tâtonnements, transgressions et erreurs possibles) de valeurs, croyances ou « structures de sens » plutôt que sur des doctrines ou des autorités externes, mais sans forcément les exclure ; il travaille donc à *l'épanouissement*, l'accomplissement, le dépassement de soi – sans omettre l'intégration des autres que se soit dans une visée de mieux-être collectif ou de justice sociale »⁵⁵⁵.

Parce que cette citation est porteuse de significations importantes, nous allons l'examiner point par point.

Conscience d'une expérience relationnelle :

« Le spirituel est la conscience d'une *expérience relationnelle fondamentalement humaine* qui implique un rapport à soi, aux autres, au divin/absolu ou à l'immanence du monde – puisqu'il existe des spiritualités qui sont ou non religieuses ».

Le *Theater* en ce qu'il est d'abord une action performative et participative implique le rapport à l'autre. L'expérience, le trajet spirituel qui se joue dans l'OMT est d'abord et obligatoirement une expérience de l'altérité et ce, quelque soit la forme que prend l'action (peinture-action, plusieurs jours d'actions, deux heures, etc.).

⁵⁵⁵ GRAVEND-TIROLE X., « Le spirituel à la lumière de l'anthropologie du croire : contrastes et résonances », *op. cit.*, p. 155.

Voir GEERTZ C., « Religion as a Cultural System », in BANTON M., *Anthropological approaches to the study of religion*, London, Tavistock, 1966, p. 1-46.

Il s'agit en fait d'un jeu d'aller-retour entre ce qui se déroule en soi et avec les autres et c'est dans ce processus d'unification des individus collectivement réunis que tantôt la mémoire survivante se réactive et tantôt les tensions, les nœuds psychologiques inhérents à chacun, viennent à se résoudre au moins temporairement.

D'autre part, comme l'explique Frédéric Lenoir, le spirituel n'a pas besoin du religieux pour exister puisqu'il est extensif de la nature humaine, au simple fait d'exister. L'affiliation à un groupe ou à une tradition religieuse est accessoire puisque la spiritualité et le sacré auquel il participe ne concerne pas tant la transmission d'une pensée ou d'une vision particulière, mais son expérience dans ce qu'elle a de plus brut, c'est-à-dire originel⁵⁵⁶. C'est pourquoi, Nitsch se réfère aux mythes et aux cultes des mystères fondateurs de l'imaginaire du sacré occidental.

Le spirituel enchâssé dans le politique :

« Il s'inscrit toujours dans un contexte politique, social, culturel et économique, avec un lieu et une histoire – présente et passée ».

« Avant d'être un refus ou une adhésion, toute réaction spirituelle est un fait d'adaptation. Toujours l'expérience est définie culturellement, fût-elle religieuse. Elle répond, et, par là, elle s'ajuste à une situation globale »⁵⁵⁷ nous dit Michel de Certeau.

Chez Hermann Nitsch, nous avons démontré, à la lumière des théories du psychanalyste Viktor Frankl, que le spirituel dans le *Theater* était d'abord un moyen de passer au delà du trauma de la Seconde Guerre mondiale ainsi que des faits et des effets de l'Holocauste. Ainsi, c'est bien pour s'adapter à une situation historique et psychologique particulière qu'il met en place des actions violentes (reprise des mythes antiques et christiques) mais qui font appel au spirituel.

D'autre part, il s'inscrit au carrefour de la micro et de la macro histoire, présente et passée, individuelle et universelle.

⁵⁵⁶ LENOIR F., *Les métamorphoses de Dieu. Des intégrismes aux nouvelles spiritualités*, Paris, Plon, 2003, p. 369-371.

⁵⁵⁷ DE CERTEAU M., *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987, p. 43.

Le spirituel : quête de sens, épanouissement personnel et justice sociale :

« Il s'inspire de, se nourrit de et poursuit une *quête* de sagesse, de sens (ou de vérité), en vue d'unité et de *cohérence* intérieure, de paix et de joie tranquille ; il prend appui sur *l'expérimentation* (par tâtonnements, transgressions et erreurs possibles) de valeurs, croyances ou « structures de sens » plutôt que sur des doctrines ou des autorités externes, mais sans forcément les exclure ; il travaille donc à *l'épanouissement*, l'accomplissement, le dépassement de soi – sans omettre l'intégration des autres que ce soit dans une visée de mieux-être collectif ou de justice sociale ».

Le spirituel est donc encore une fois d'abord une expérience et le fruit d'un travail en perpétuel mouvement. C'est là sa grande différence avec la foi qui résulte du don et non d'une quête.

En spiritualité on retrouvera la notion de conscience au sens de lucidité et de clairvoyance – notion si importante dans les systèmes de pensées orientaux – comme mode d'appropriation des contenus de vérité, le croire sera plutôt placé devant la raison comme espace de discussion avec soi-même, et de vérification dans la démarche spirituelle. A défaut de *croire savoir*, il y a du *savoir croire* écrit Jacques Derrida⁵⁵⁸.

A la différence de la personne religieuse, que ses détracteurs auront beau jeu de décrire comme obéissante, soumise ou aveugle, la personne spirituelle est celle qui explore et éprouve, au prix d'essais et d'erreurs, avec une volonté affichée ou inconsciente de tester la validité des chemins proposés. Ce sera même en transgressant parfois comme chez Nitsch les limites imposées par la tradition que la personne avancera dans sa quête. Car la quête en spiritualité, se révèle plus essentielle que les différentes autorités qui légifèrent sur le fait religieux.

D'ailleurs, pour Michel de Certeau de nouveau, on ne choisit pas d'être croyant on essaie de le devenir, autrement dit, « *être croyant, c'est vouloir être croyant*. Voulant rendre compte de sa foi, à la fin de sa vie, Thérèse de Lisieux se disait chrétienne parce qu'elle « *voulait croire* », terme qu'elle désignait comme essentiel »⁵⁵⁹. Ce vouloir croire qui implique un travail,

⁵⁵⁸ DERRIDA J., *Foi et savoir – suivi du Siècle du pardon*, Paris, Seuil, 1996, p. 62.

⁵⁵⁹ DE CERTEAU M., *La faiblesse de croire*, op. cit., p. 288.

une route à parcourir, entre en résonance avec les réflexions de Michel Foucault sur la conversion en spiritualité. Celle-ci n'est pas « une grâce », selon le philosophe, mais une démarche active :

« La spiritualité postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. La spiritualité postule que le sujet en tant que tel n'a pas droit, n'a pas la capacité d'avoir accès à la vérité. Elle postule que la vérité n'est pas donnée au sujet par un simple acte de connaissance, qui serait fondé et légitimé parce qu'il est le sujet et parce qu'il a telle ou telle structure de sujet. Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir droit à avoir accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet. Car tel qu'il est, il n'est pas capable de vérité »⁵⁶⁰.

C'est la raison pour laquelle les actions de Nitsch sont conçues comme des parcours « initiatiques » durant lesquels il est permis, par le processus mis en place par l'artiste, aux participants de se transformer en vue d'accéder à une connaissance plus globalisante et ininterrompue.

Enfin, les principes d'épanouissement ou d'accomplissement ainsi que de dépassement de soi sont sans doute ce qui rend la notion de spiritualité si singulière, puisque là plus qu'ailleurs, l'individu reste le protagoniste central. Pour faire échos à Foucault, c'est la vérité, ou le sens donné qui condense et génère cet accomplissement. Cette vérité (enfin) atteinte procure à l'individu, outre la connaissance et l'unité, une forme de paix intérieure qui règle ainsi son triple rapport à soi, aux autres et au monde.

« Pour la spiritualité, la vérité n'est pas simplement ce qui est donné au sujet, pour le récompenser en quelque sorte de l'acte de connaissance, et pour venir combler cet acte de connaissance. La vérité, c'est ce qui illumine le sujet ; la vérité, c'est ce qui lui donne la béatitude ; la vérité c'est ce qui lui donne la tranquillité de l'âme. Bref, il y a, dans la vérité et dans l'accès à la vérité, quelque chose qui accomplit le sujet lui-même, qui accomplit l'être même du sujet, ou qui le

⁵⁶⁰ FOUCAULT M., *L'Herméneutique du sujet* : cours au Collège de France (1981-1982), Paris, Gallimard, 2001, p. 17.

transfigure »⁵⁶¹.

Or, comme nous l'avons souligné plus tôt, le travail reste concomitant à cet accomplissement. L'individu est appelé à rester actif par ses propres efforts et par sa propre implication dans les actions que composent le *Theater* puis plus largement dans sa propre existence. La démarche spirituelle comporte toujours une certaine dose de volonté personnelle. Lorsque Foucault parle de « transfiguration » à propos de la vérité dans la quête spirituelle il s'agit en fait d'une métaphore de l'accouchement de soi-même. Accoucher de soi-même, c'est accoucher de plus que soi-même, ou d'un au-delà de soi qui détrône l'égo. C'est à ce prix qu'il devient possible de se tourner vers l'altérité car l'accomplissement personnel ne peut se faire aux dépens des autres, parce que se serait l'amputer de son versant relationnel et social. Or, n'envisager la dimension spirituelle de l'existence qu'en fonction de soi-même, de son « petit bonheur », corrompt la plénitude de cette dimension qui suppose et implique aussi le partage d'un bien-être, d'une liberté avec et pour les autres.

Le spirituel et le retour au sacré entraînent donc, au-delà du « souci de soi » souligné par Foucault, un souci de l'autre. Et cet autre, au lieu de détourner de soi, ramène à « plus que soi ».

Chez Hermann Nitsch, ce rapport à l'altérité est fondamentale et les moments de partages que ce soit dans les actions ou lors des banquets sont nombreux et constants.

La spiritualité devient ainsi un moyen de mieux vivre ensemble. Elle est une démarche pleinement personnelle et engagée, entendue non pas comme une adhésion aveugle à des formules dogmatiques, mais anthropologiquement, on finira par dire existentiellement, comme signe d'une recherche.

Ainsi, ne peut-on pas conclure que le spirituel et le sacré convergent vers le même lieu du cœur humain, lorsque celui-ci traite des questions de sens et des réponses qu'il aimerait leur amener ?

Oui.

⁵⁶¹ *Ibid.*

CONCLUSION :

Le sacré comme force de résistance au monde ?

A partir de là, une fois cette quête menée, quête toujours dynamique, le spirituel et le sens du sacré peuvent devenir une force de résistance au monde.

Le sacré a été ici entendu au sens défini par Jean-Jacques Wunenburger et non au sens de René Girard (le sacrifice), d'une rencontre avec le tout autre.

Wunenburger dans l'introduction aux récents actes du colloque *L'Imaginaire du sacré* explique que :

« On peut voir dans ces manifestations [du sacré] une forme de pérennité de la matrice anthropologique du sacré, qui passe par des médias propre au monde contemporain. Malgré les appauvrissements et travestissements, ces quêtes de sacralité témoigneraient encore de son caractère irréductible.

L'étude d'une anthropologie de l'imaginaire du sacré devient donc voie de passage féconde et précieuse pour éviter aussi bien les positions antireligieuses qui nient le sens de la transcendance et du sacré, que les fondamentalismes dogmatiques qui veulent libérer un contenu de foi de tout langage symbolique au profit d'une soumission unilatérale et littérale aux dogmes d'une religion.

[...]

L'imaginaire du sacré permet donc d'identifier des traits caractéristiques de la production et de la réception du *mythos* religieux en l'inscrivant dans un régime de symbolisation qui a rapport avec l'expérience et l'institution universelle du sacré. Par-là, loin d'être une menace ou un risque, l'anthropologie du sacré peut servir à étayer la force propre de chaque religion et de la mettre à l'abri contre les démystifications laïcistes et rationalistes intempérantes qui veulent faire l'économie de cette catégorie de sacré »⁵⁶².

Les médias propres au monde contemporain sont multiples et le *Theater* s'inscrit dans cette multiplicité tout en portant la matrice anthropologique de l'imaginaire du sacré.

⁵⁶² WUNENBURGER J-J., « Introduction, Le sacré : invariants et variations », in *L'Imaginaire du sacré*, Pessac, Eidolon, 2016, p. 15-16.

Pour un bref résumé de ce travail, voir : MASELLI B., « Invariance et contemporanéité du sacré dans le *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch » in *L'Imaginaire du sacré*, op. cit., p. 85-95.

L'imagination, consiste en la capacité de l'esprit à créer des images donc à produire un imaginaire. Ce dernier consiste enfin en la capacité de se représenter ce qui est absent, puisque production de l'esprit, et en ce sens devient un ressort de la mémoire tant individuelle que collective. En tant que production de l'esprit, l'imaginaire tout comme le spirituel participent du sacré. Dans les sociétés contemporaines, occidentales et capitalistes où règne le culte de la possession matérielle de l'objet, ce qui est logé et résulte de l'imaginaire reste catégoriquement inobjectivable. En ce sens, le sacré moderne mis en avant par Nitsch au sein de *l'OMT* devient un espace de liberté car il donne accès à une connaissance non schizophrénique, ordonnée et universelle. Le quête ou la reconquête du sens vient remplir le vide de sociétés en mal d'idéologies et en cela est à la fois une menace pour un système liberticide mais aussi une force de résistance à tous les extrémismes qui rejaillissent dans notre époque. En effet, à l'heure trouble où, malgré la sécularisation et la laïcité le fait religieux est partout présent et que nous assistons à un retour du millénarisme, il apparaît essentiel de penser théoriquement le sacré car il permet de sortir des discours tant laïcistes que dogmatiques. Au lendemain des attentats contre le Stade de France, le Bataclan et plusieurs terrasses de bars parisiens, Wunenburger a rédigé un court texte intitulé « Une épidémie millénariste à l'âge de la net-subversion » qu'il conclue en ces termes :

« Comment combattre un tel fléau [le millénarisme] ?

Par la force et le droit sans doute, par des techniques de contrôle et de fermeture des instruments de prosélytisme et de diffusion, sans doute, mais on ne combat pas un imaginaire millénariste, déjà largement répandu, par cela seul. Il ne suffit même pas d'opposer au religieux un discours laïciste, qui ne fait que confirmer les élus dans leur interprétation du mal, représenté par des êtres jugés de ce fait mécréants et aliénés. L'urgence est de restaurer le vrai capital symbolique des religions monothéistes, qui est de cultiver une interprétation spirituelle des textes sacrés et de leurs plans eschatologiques, en récusant toute approche fondamentaliste des croyances, indigne de la richesse du patrimoine biblique. Toutes les traditions monothéistes – judaïsme, christianisme et Islam – ont développé au cours des

siècles cet art de l'interprétation des paroles, images et métaphores poétiques des corpus, qui seul évite la violence, respecte la transcendance absolue, qui ne saurait dans le temps présent diviser les hommes par son tri entre les bons et les mauvais et qui laisse à l'homme le soin d'une écoute d'un sens que le pauvre langage des humains ne saurait s'approprier de manière dogmatique et exclusive. Ainsi seulement peut être réalisée l'alliance de la religion et de la liberté humaine, inscrite dans les prémisses adamiques du *mythos* original du livre de la Genèse. Une telle tâche de vider le millénarisme fondamentaliste de ses prétentions délirantes est une œuvre de longue haleine, mais qui seule peut ramener à terme le fanatisme aveugle vers une culture humaine du sacré »⁵⁶³.

C'est parce que le *Theater* en se plaçant au carrefour de différentes cultures, mythes, religions et spiritualités ainsi qu'en réinvestissant les significations survivantes des symboles de ces derniers, loin des dogmes mais dans une dynamique anthropologique, qu'il reste une œuvre actuelle ne cessant d'interroger notre époque. D'abord en terme de mémoire historique mais aussi en terme de positionnement idéologique dans un temps contrarié qui demande des prises de positions conscientes et humanistes pour ne pas sombrer à nouveau dans les méandres d'un nouveau conflit mondial.

⁵⁶³ Pour lire le texte dans son intégralité voir annexe.



UNIVERSITÉ RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE

Unité de Recherche EA1279 – Histoire et critique des arts

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Communication

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Analyse critique et enjeux théoriques du *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch de 1957 à nos jours

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

Volume II

Présentée par **Bénédicte MASELLI**

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Soutenue le 15 janvier 2018

Jury :

Jean-Jacques WUNENBURGER, Professeur Emérite de Philosophie – Université Jean Moulin Lyon 3

Sylvie COËLLIER, Professeure des Universités en Arts plastiques – Université Aix-Marseille 1

Véronique PERRUCHON, Professeure des Universités en Arts du spectacle – Université de Lille

Laurence CORBEL, Maître de conférence en Arts plastiques – Université Rennes 2

Jean-Marc POINSOT, Professeur Emérite en Histoire de l'art – Université Rennes 2



UNIVERSITÉ RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE

Unité de Recherche EA1279 – Histoire et critique des arts

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Communication

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Analyse critique et enjeux théoriques du *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch de 1957 à nos jours

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

Volume II

Présentée par **Bénédicte MASELLI**

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Soutenue le 15 janvier 2018

Jury :

Jean-Jacques WUNENBURGER, Professeur Emérite de Philosophie – Université Jean Moulin Lyon 3

Sylvie COËLLIER, Professeure des Universités en Arts plastiques – Université Aix-Marseille 1

Véronique PERRUCHON, Professeure des Universités en Arts du spectacle – Université de Lille

Laurence CORBEL, Maître de conférence en Arts plastiques – Université Rennes 2

Jean-Marc POINSOT, Professeur Emérite en Histoire de l'art – Université Rennes 2

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

HERMANN NITSCH ET L'ACTIONNISME VIENNOIS

AZIMI Roxana, « Hermann Nitsch », *Le Journal des Arts*, n°336, 3 décembre 2010.

BADURA-TRISKA Eva, KLOCKER Hubert, *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960's Vienna*, Köln-Wien, Walther König-Mumok, 2012.

BRUS Günter, *Vienne et moi*, Nancy, Absalon, 2009.

_____, *Pictura jacta est ! Poésies théoriques*, Nancy, Absalon, 2010.

DELPEUX Sophie, *Les formes de la disparition : art corporel et photographie (1963-1983)*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 1, 2004.

JAROSI Susan, « Traumatic Subjectivity and the Continuum of History : Hermann Nitsch's *Orgien Mysteries Theater* », in *Art History*, vol. 36, n°4, September 2013.

KARREER Michael., NITSCH Hermann., FUCHS Rudi., *Hermann Nitsch – Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysteries Theaters*, Verlag Buchhandlung Walther König, Köln, 2015.

NITSCH Hermann, *O.M. Theater Lesebuch*, Wien, Freibord, 1985.

_____, « Vorwort zur ersten Wortdichtung 1957-1962 », in *Das Orgien Mysteries Theater : Das Wortdichtung*, Wien, 1996.

_____, *Das Sein: zur theorie des orgien mysteries theaters*, band 1 bis 3, Wien- Graz-Klagenfurt, Styria Verlag, 2009.

_____, *Eloge de la vie*, cat. expo., Beaumontpublic, Luxembourg, 2007.

_____, « Colour as the core concern of painting », in *Nitsch Museum Naples*, Naples, Edizioni Morra, 2008.

ROUSSEL Danièle, *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Paris, les presses du réel, 2008.

SCHÄFER Mathias, *Du corps à l'image : le rôle du médium dans l'Actionnisme Viennois*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris 4, 2005.

SCHWARZ Dieter, VEIT Loers, *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Klagenfurt, Ritter Verl, 1988.

WEIBEL Peter, *Bildkompendium Wiener actionnismus*, Francfort, Kohlkunstuerlag, 1970.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

ALIZART Marc, *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2008.

ALVARD Julien, *Junge Maler der Gegenwart*, Wien-Paris, Künstlerhaus-Congrès pour la liberté et la culture, 1959.

CHEROUX Clément, *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.

CLAIR Jean, *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, (Paris, Centre Pompidou, 13 février - 5 mai 1986), Paris, Centre Pompidou, 1986.

DE CHASSEY Eric, RAMOND Sylvie, *Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé*, Paris, Hazan, 2008.

DE LOISY Jean, *Hors Limites : l'art et la vie (1952-1994)*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1994.

HEGYI Lorand, *Dessin comme architecture de l'Orgien Mysterien Theater*, Atelier Hermann Nitsch, Nitsch Foundation, VBK Vienne, 2010.

TUCHMAN Maurice, *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles, LACMA/Abbeville Press, 1986.

Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954-1960 : die visuellen Arbeiten und Aktionen, éd. Peter WEIBEL, Wien, Springer, 1997.

OUVRAGES THEORIQUES

ADORNO Theodor, « Critique de la culture et société » [1949], trad. française in *Prismes*, Paris, Payot, 1986.

_____, *Métaphysique, concepts et problèmes* [1965], Paris, Payot, 2006.

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

ALLEAU René, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1982

ANDRÉO Benjamin, *Artaud et Breton face au sacré*, Paris, Hermann Editeurs, 2011.

KAPLAN Ann, *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

ARDENNES Paul, *L'image corps*, Paris, Ed. du Regard, 2001.

ARENDT Hannah, *Besuch in Deutschland*, Hambourg, Rotbuch, 1993.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Folio/Gallimard, 1964.

_____, « Manifeste en langage clair », in *CŒuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2004.

_____, *CŒuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2004.

BADIOU Alain, *La philosophie, le théâtre, la vraie vie*, entretien réalisé par Laure Adler, Editions Universitaires d'Avignon, collection Entre-Vue, 2016.

BALANDIER Georges., *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique sociale en Afrique centrale* [1955], Paris, PUF, 1982.

_____, *Le dédale*, Paris, Fayard, 1994.

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

_____, *Journal de deuil*, Paris, Le Seuil/IMEC, 2009.

_____, *Les Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957 - rééd. augmentée, 2010.

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961.

_____, *CŒuvres complètes, tome V, La Somme athéologique*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *CŒuvres complètes, Fragments d'un Manuel de l'Anti-Chrétien, tome. II*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *Méthode de méditation, CŒuvres Complètes, tome. V*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *Le coupable, CŒuvres Complètes, tome. V*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *Théorie de la religion, CŒuvres Complètes, tome VII*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

_____, *Histoire de l'œil*, Paris, Pauvert, 2001.

_____, *L'Erotisme* [1957], Paris, Les Editions de Minuit, 2011.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Gallimard, 2000.

_____, *Cœuvres III*, Thèse XVIII « Sur le concept d'histoire », Paris, Ed. Folio Gallimard, 2000.

BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932.

BLOESS Georges, *Restructuration, création, rythme : l'expressionnisme une esthétique du conflit*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BRITO Emilio, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1999.

BURR BUKEY Evan, *Hitler's Austria : popular Sentiment in the Nazi Era, 1938-1945*, London, The University of North Carolina Press, 2000.

CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré* [1939], Paris, Gallimard, 1950.

CALAFERTE Louis, *L'aventure intérieure, Entretiens avec Jean-Pierre Pauty*, Paris, Julliard, 2003.

CAMPONESI Piero, *La sève de la vie : symbolisme et magie du sang*, Paris, Le Promeneur, 1990.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques, vol. 2, La pensée mythique* [1925], Paris, Editions de Minuit, 1972.

(de) CERTEAU Michel, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.

_____, *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, 1987.

(de) CHAMPEAUX Gérard, *Introduction au monde des Symboles*, Paris, Zodiaque, 1966.

CHEVALIER Jacques, *Entretiens avec Bergson*, Paris, PUF, 1959.

CIORAN Emil, *De l'inconvénient d'être né* [1973], Paris, Gallimard, 1987.

COURTINE Jean-François, *Heidegger 1919-1929 : de l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Paris, J. Vrin, 1996.

CULLIN Michel, KREISSLER Felix, *L'Autriche contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1972.

CYRULNIK Boris, *Psychothérapie de Dieu*, Paris, Odile Jacob, 2017.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* [1981], Paris, Le Seuil, 1989.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet et Chastel, 1969.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1991.

_____, *Le Feu sacré, fonctions du religieux*, Paris, Gallimard, 2005.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2001.

DERRIDA Jacques, *Foi et savoir – suivi du Siècle du pardon*, Paris, Seuil, 1996.

DETIENNE Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977.

_____, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.

DETREZ Catherine, *La construction sociale du corps*, Paris, Ed. du Seuil, 2002.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

_____, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

_____, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002.

_____, *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

DUBOUCH Audrey, *Art corporel et art sociologique : de la violence sauvage à la violence barbare*,

DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

_____, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989.

_____, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, Dunod, 1992.

ELIADE Mircea, *Mephistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.

_____, *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* [1949], Paris, Gallimard, 1975.

_____, *Images et symbols: essai de symbolisme magico-religieux* [1952], Paris, Gallimard, 1989.

_____, *Le sacré et le profane* [1957, trad. en fr. en 1965], Paris, Gallimard, 2008.

EYERMAN Ron, *Cultural trauma: Slavery and the formation of African American identity*, Cambridge, University Press, 2001.

_____, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, 2004.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

_____, *L'Herméneutique du sujet : cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard, 2001.

_____, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

FRANKL Viktor, *Le Dieu inconscient*, Paris, InterEditions, 2012.

_____, *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie*, Paris, « J'ai lu », 2013.

FREUD Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1985.

_____, *Essais de psychanalyse, Au delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 1970.

_____, « Ceux qui échouent devant le succès » in *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse* [1916], *Œuvres complètes*, vol. XV : 1916-1920, Paris, PUF, 2002.

_____, *L'inquiétante étrangeté* [1919], Paris, Ed. Interférences, 2009.

_____, *Totem et tabou*, Paris, Flammarion, 2015.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Seuil, Paris, 1996.

GIRARD René, *La violence et le sacré* [1972], Paris, Hachette, 1983.

GLUCKMAN Max, *Rituals of Rebellion in South-east Africa*, Manchester, Manchester University Press, 1954.

GUENON René, *Le symbolisme de la croix*, Paris, Vega, 1950.

GUILBAUT Serge, *Voir ne pas voir faut voir*, Nîmes, Rayon art, 1993.

HEIDEGGER Martin, *Lettre sur l'humanisme* [1947], Paris, Aubier Montaigne, 1983

_____, *Être et temps* [1927] (trad. MARTINEAU E.), Paris, Authentica, 1985.

ISAMBERT François-André, *Le sens du sacré – fête, religion populaire*, Paris, Editions de Minuit, 1982.

JEANMAIRE Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.

JUNG Carl-Gustav, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Livre de Poche, 2009.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781], Paris, Flammarion, 1976.

- _____, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Flammarion, 2015.
- KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
- KIRBY Mickaël, *Happenings : an illustrated anthology*, New-York, Dutton, 1965.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LEBEL Jean-Jacques, *Le Happening*, Denoël, Paris, 1966.
- LECAPRA Dominick, *Representing The Holocaust : History, Theory, Trauma*, New-York, Ithaca, 1994.
- LEHMANN Hans Ties, *Le théâtre postdramatique* [1999], Paris, L'Arche, 2002.
- LENOIR Frédéric, *Les métamorphoses de Dieu. Des intégrismes aux nouvelles spiritualités*, Paris, Plon, 2003
- LE FUSTEC Claude, *Théoriser le spirituel, approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Fernelmont, E.M.E, 2015.
- LE RIDER Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, 2000.
- _____, *Les juifs viennois à la Belle Epoque (1867-1914)*, Paris, Albin Michel, 2013.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987.
- _____, *Les naufragés et les rescapés, 40 ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- _____, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LIAMARA CARBUNE Michel, *Résurgences originaires, dénominateurs communs entre l'art et le rite : questions autour de l'altération*, Thèse de doctorat, Arts plastiques, Université Rennes 2, 2006.
- LIPPI Silvia, *Transgressions : Bataille, Lacan*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2008.
- LOTRINGER Sylvère, VIRILIO Paul, *The Accident of Art*, Cambridge, The MITpress, 2005.
- LUC Virginie, RANCINAN G., *L'art à mort*, Paris, Ed. Léo Sheer, 2002.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Ed. de Minuit, Paris, 1979.
- McGRATH William, *Dionysian Art and Populist Politics in Vienna*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1974.

- MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel* [1964], Paris, Editions de Minuit, 2009.
- MALEVITCH Kasimir., *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Moscou, 1915.
- _____, *Ecrits complets*, MARCADE V. & J-C., Lausanne, l'Age d'homme, 1992.
- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- MARTEL Richard, *Art-action*, Dijon, Les presses du réel, 2005.
- MASELLI Bénédicte, *Pour une pratique théorique : une interprétation de la revue The Situationist Times (1962-1967)*, Mémoire de Master 2, soutenu à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 2010.
- MITSCHERLICH Alexander & Margaret, *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1967.
- MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités* (trad. Ph. Jaccottet), vol. II, Paris, Le Seuil, 2004.
- NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Le livre de Poche, 1994.
- _____, *Fragments posthumes, Été 1882-1884*, Paris, Gallimard, 1997.
- _____, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Folio Essais, 2004
- OTTO Rudolf, *Le sacré*, Paris, Payot, 1969.
- PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2003.
- PARISSE Lydie, *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Classique Garnier, coll. « Rencontres », 2012.
- PAZ Octavio, *Courant alternatif*, Paris, Gallimard, 1972.
- _____, *Le surgi grammairien*, Paris, Flammarion, 1972.
- _____, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976.
- POPPER Franck, *Art, action et participation*, Klincksieck, Paris, 1980.
- POULAIN Alexandra, *Passion des corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2011.
- RICOEUR Paul, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor & Fides, 1996.
- SANDFORD Mariellen, *Happenings and other acts*, Londres/NY, Routledge, 1995.

- SANSOT Pierre, *Chemin aux vents*, Paris, Payot, 2000.
- SARTRE Jean-Paul, *Un nouveau mystique*, Situation I, Paris, Gallimard, 1947.
- _____, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1996.
- SHIRER William Lawrence., *Le IIIe Reich. Des origines à la chute*, Paris, Stock, 1990.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], Paris, PUF, 2014
- SCHORSKE Carl, *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Paris, Seuil, 1983.
- SOULAGES Pierre, *Outrenoir, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2012.
- TIBERGHIE Gilles, *Le land art*, Paris, Carré, 1993.
- TRONCHE Anne, *Gina Pane : actions*, Paris, Fall, 1997.
- VENNEMANN Aline, *Architectures et architextures de la mémoire : le théâtre d'Elfride Jelinek et Peter Wagner (1991-2011)*, Thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2, 2013.
- VUILLEMIN Jules, *Essai sur la signification de la mort*, Paris, PUF, 1948.
- WARBURG Aby, *Le rituel du serpent* [1930], Paris, Macula, 2003.
- _____, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, INHA, 2012.
- WEBER Max, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1990.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Editions universitaires, 1977.
- _____, *Le Sacré*, Paris, PUR, 1981.
- ZARADER Marlène, *Lire Être et temps de Heidegger*, Paris, Histoire de la philosophie, 1986
- La Bible de Jérusalem, Paris, Les Editions du Cerf, 1996.

ARTICLES

- AMERY Jean, « Wieviel Heimat braucht der Mensch », in *Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

BALANDIER Georges, « Tradition et continuité », in *Les Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 44, janvier-juin 1968.

BRUCHMÜLLER Ernst, « The Development of Austrian National Identity », in Kurt Richard Luther, Pieter Pulzer (dir.), *Austria 1945-1955. Fifty Years of the Second Republic*, Ashgate, 1998.

CELIS Raphaël, « De la ville marchande à l'espace temps marchandise », in *Le temps et l'espace*, Bruxelles, Oussia, 1992.

CLAVEZ Bertrand, « Refaire les actions artistiques du mouvement Fluxus : représentation ou représentation ? », in *Sensibiliser à l'art contemporain ?*, Atala Cultures et sciences humaines, n°16, 2013.

CUSSET Yves, « L'absurde et le sublime, d'un double deuil de la transcendance après 1945 », in ALIZART M., *Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008.

DUVE (de) Thierry, « La Performance hic et nunc », in PONTBRIAND Chantal (dir.), *Performance, text(e)s et documents*, actes de colloque, Montréal, Les éditions PARACHUTE, 1981.

DE FONTENAY Elisabeth, « La cruauté envers les animaux », in MICHAUD Yves, *Qu'est-ce que la culture*, volume 6, Paris, Odile Jacob, 2001.

FLECK Robert, « L'actionnisme viennois », in DE LOISY J., *Hors Limites : l'art et la vie (1952-1994)*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1994.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, 1984

GEERTZ Clifford, « Religion as a Cultural System », in BANTON M., *Anthropological approaches to the study of religion*, London, Tavistock, 1966

GRAVEND-TIROLE Xavier, « Quid le spirituel ? Généalogie et tour d'horizon euro américain » & « Le spirituel à la lumière de l'anthropologie du croire : contrastes et résonances », in LE FUSTEC C., STOREY F.&J., *Théoriser le spirituel, approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Bruxelles, EME, 2015.

_____, « Le spirituel à la lumière de l'anthropologie du croire : contrastes et résonances », in LE FUSTEC C., STOREY F.&J., *Théoriser le spirituel, approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Bruxelles, EME, 2015.

HINDY Ann, « La légèreté de l'être selon Richard Long », in *La sculpture à l'anglaise*, Artstudio, n°10, Paris, automne 1988.

KARNOUOH Claude, « Antonin Artaud ou l'épreuve de la vie », in revue *Krisis* « Société ? », n°4, 1989.

LEVI-STRAUSS Claude, « L'efficacité symbolique », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 135, n°1, 1949.

LIPPI Silvia, « Beauté-trauma-photo : Nan Goldin », *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, dir. par BLOESS Georges, Paris, L'Harmattan, 2009.

MASELLI Bénédicte, « Invariance et contemporanéité du sacré dans le *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch » in *L'Imaginaire du sacré*, Pessac, Eidolon, 2016.

PELLETIER Nicole, « Mémoire et oubli dans l'Allemagne de l'après-guerre : le deuil impossible (Die Unfähigkeit zu trauern) d'Alexander et Margarete Mitscherlich », in *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre Mondiale : quelles mémoires ?*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

ROBERGE Martine, « En guise de conclusion : pour une relecture de nos rituels dans la société contemporaine », in *Ethnologies*, vol. 28, n°2, 2006.

SASSE Charles, « Symbole et métaphore », in *Journal Psychoanalytische Perspektiven*, n°22. 2004.

SEYRAL Frédérique, « Figures de la marche dans l'art contemporain », in *Synergies, pays riverains de la Baltique*, n°4, 2007.

SCHOTT-BILLMAN France, « Danser pour lire le symbole des plus hautes choses », in *Hors série spécial Nietzsche*, Nouvel Obs, Paris, Sept/Oct 2002.

SOUTY Jérôme, « Gilbert Durand, La réhabilitation de l'imaginaire », in *Revue Sciences Humaines*, n°176, novembre 2006.

STILES Katerine, « Shaved heads and marked bodies : Representations from cultures of trauma », in *Stratégie II, Peuples Méditerranéens*, Paris, July-December, 1993.

VATAN Florence, « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », in *L'écriture de l'extase, Savoirs et clinique*, *Revue de psychanalyse*, n°8, octobre 2007, Erès.

WAJCMAN Gérard, « L'art, la psychanalyse, le siècle », in *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le retour du sacré et l'oubli du divin », *Krisis, Tradition ?*, n°3, 1989.

_____, « Introduction, Le sacré : invariants et variations », in *L'Imaginaire du sacré*, Pessac, Eidolon, 2016.

DICTIONNAIRES

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

SITOGRAPHIES

<http://www.nitsch.org/index-en.html>

<http://www.vice.com/fr/read/hermann-nitsch-595-v4n12>

<http://www.4321zero.com/>

<https://www.universalis.fr/>

<http://www.cnrtl.fr/>

BOUVARD Emilie, « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto affirmation »

<http://hicsa.univ-paris1.fr>

FILMOGRAPHIE

Das aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen herkunft und zukunft DVD, Berlin, Edition Kröthenhayn, 2006.

ICONOGRAPHIE



Hermann Nitsch (above) is three days into a huge 'artistic' orgy of blood and sex. Kate Connolly reports from inside his castle as Bardot protests outside



You'll never eat again

In a white-walled room in Pöchlarn's Castle 200 people are groping for loaves. They stand shoulder to shoulder, the bearded men put on a white cloth and gesture like childlike hands into a pair of rubber gloves.

The report tries to say: "That the monks" instead, after a 20-minute session on how to proceed, the monks are given the loaves. It is an important idea, says the author, that the monks are given the loaves. It is an important idea, says the author, that the monks are given the loaves. It is an important idea, says the author, that the monks are given the loaves.

He has three times been chosen to perform his 'orgies' in the past 30 years. Nitsch has developed a unique style, using blood and animal organs, often using his own blood before creating the scene on stage and eating it. He has three times been chosen to perform his 'orgies' in the past 30 years. Nitsch has developed a unique style, using blood and animal organs, often using his own blood before creating the scene on stage and eating it.

Animals are slaughtered while couples make out under the trees to the sound of an oompah band.

It is a scene of horror and beauty. Nitsch, 60, who has been accused of cannibalism, is seen in a dark, industrial-looking space, surrounded by figures in white. He is performing his 'orgies', using blood and animal organs, often using his own blood before creating the scene on stage and eating it.

Brigitte Bardot bekämpft den Blutkünstler: „Monsieur Nitsch ist ein Barbar!“



OHNE jede Zurückhaltung gibt Brigitte Bardot im „Kronen“-Exklusiv-Interview mit Hermann Nitsch und seiner Blutrige

In den Wind gereimt

Im Bergwerksstollen herrscht der Gatsch und über Tag der Pallawatsch. Ist's Österreich? Ist es die Zeit? Wohin man blickt, Unfähigkeit. Und dann, um grad in diesen Tagen dem Fuß den Boden auszuschlagen, noch dieser Nitsch, des Frevels Bürge. Es ist, als ob urfs einer würde.

Wolf Martin

Fig.1 The Guardian, 6 août 1998, p.12 (à gauche) Neue Kronen Zeitung (quotidien autrichien le plus important en terme de tirage), Wien, le 2 août 1998 (à droite)

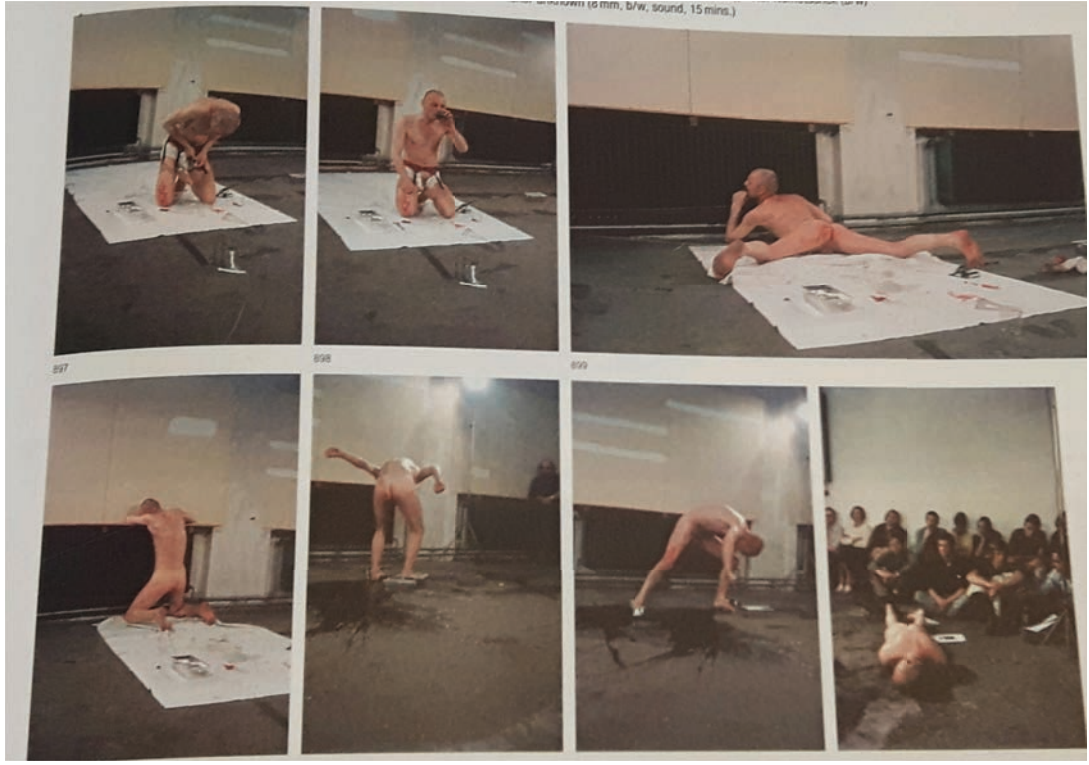


Fig.2 : Günter Brus, ZerreiBprobe, 19 juin 1970, Munich



Fig.3 : Hermann Nitsch, *Kreuzigung nach Rembrandt*, 1956, Fondation H. Nitsch de Mistelbach



Rembrandt, *Les trois croix*, 1653, gravure, BNF



Fig. 4 : Rembrandt, *Bœuf écorché*, 1655, Musée du Louvres



Fig.5 : Hermann Nitsch, *action 100, Sechs Tage Spiel*, (détail bœuf écorché) août 1998, Prinzenndorf

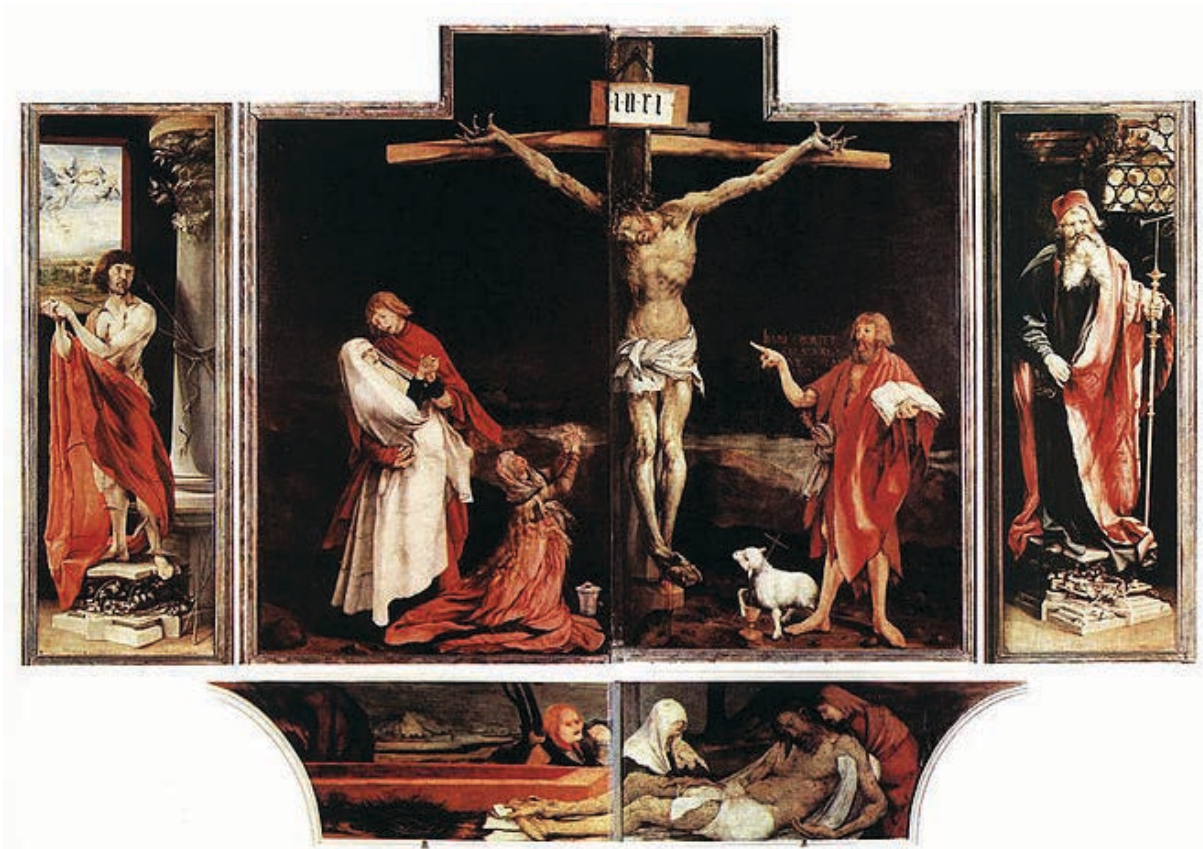


Fig.6 : Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, 1512-1516, Colmar

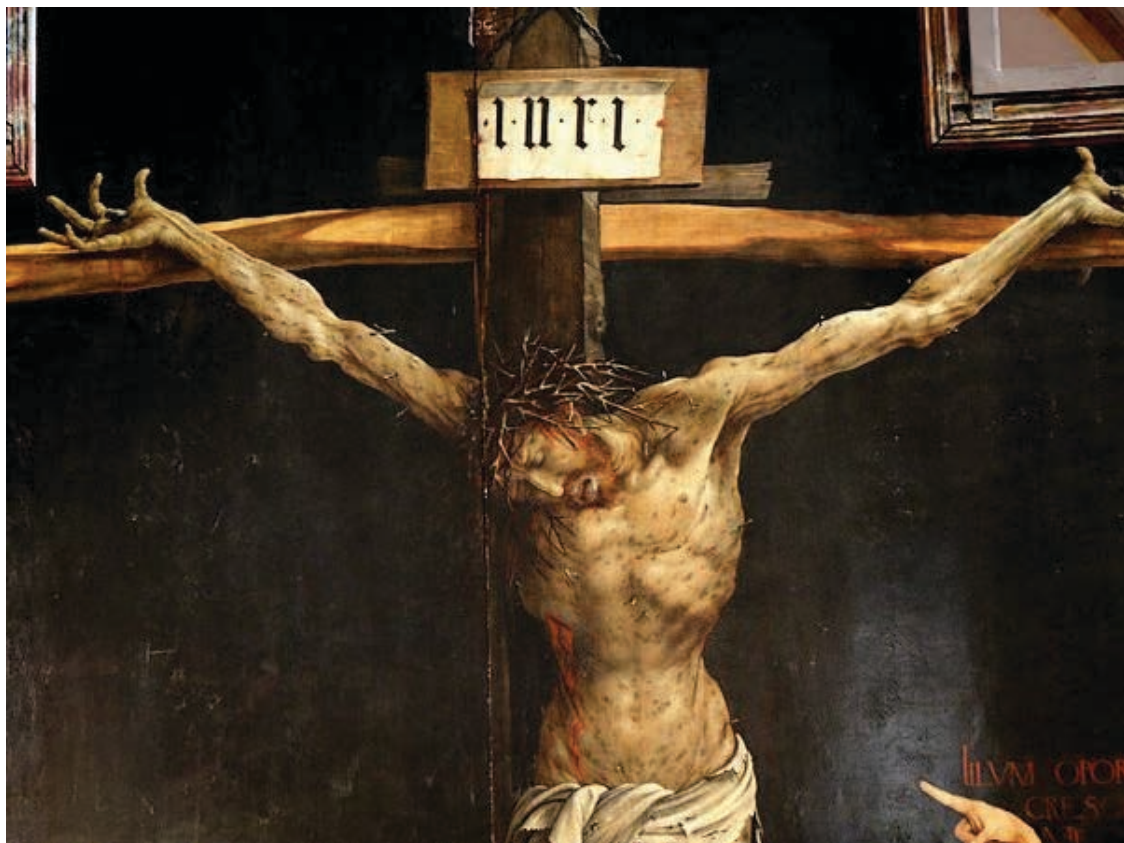


Fig.6 : Détail de la figure christique



Fig.7 : Markus Prachensky, *Peinture liquide* (gauche) et *Peinture gestuelle* (droite),
Galerie nächst St. Stephan, Vienne, 1960



Fig.8 : Markus Prachensky, *Rot auf Weiß*, MUMOK, Vienne, 1962



Fig.9 : Hermann Nitsch, *Sans titre*, exemple de Shuttbild, n. d.



Fig.9 : Hermann Nitsch, *Sans titre*, exemple de Rinnbild, n. d.

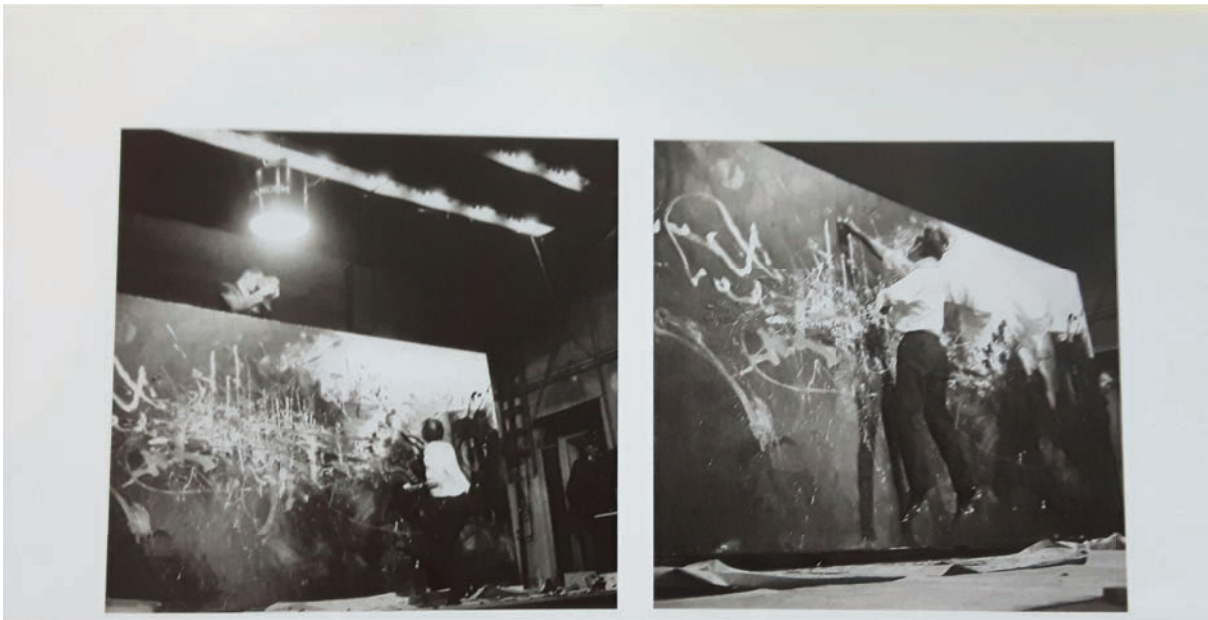


Fig.10 : Georges Mathieu, *Peinture action*, Theater am Fleischmarkt, Vienne 1959



Fig.11 : Hermann Nitsch, *Peinture action n°5*, (la n°1 est identique mais n'existe qu'en vidéo et date de novembre 1960), 15 janvier 1962



Fig.12 : Arnulf Rainer, *Übermalung*, 1956, Collection privée, Vienne

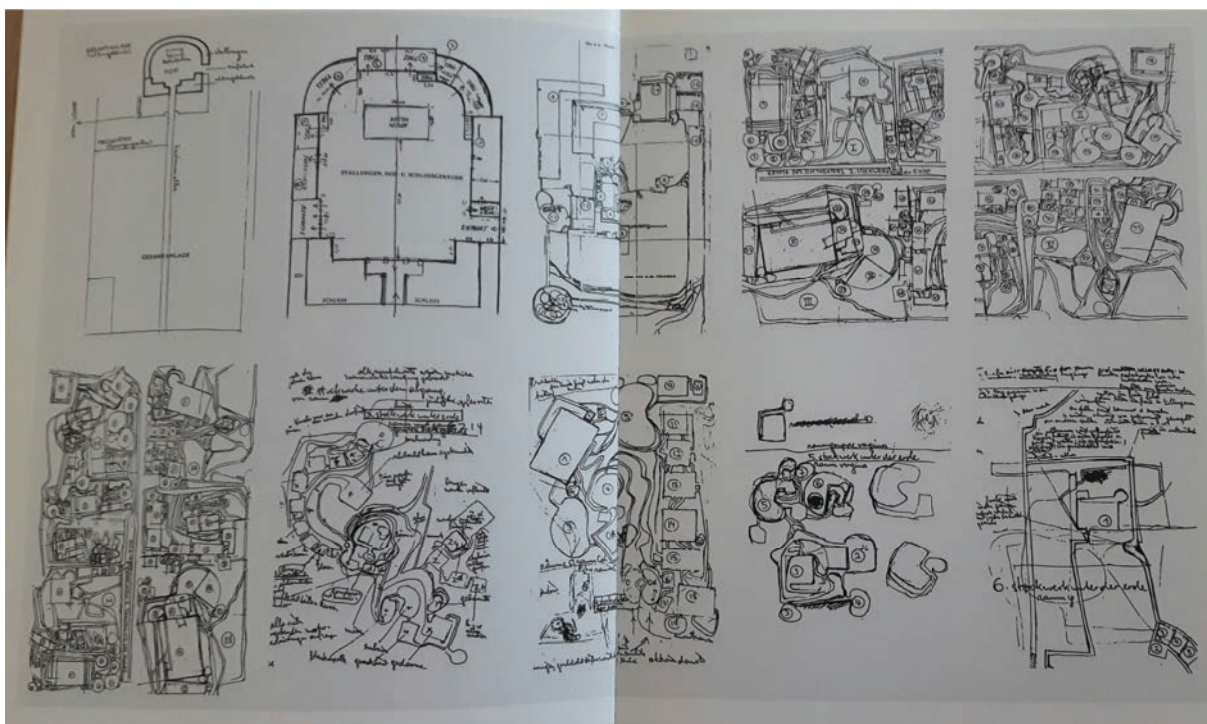


Fig.13 : Hermann Nitsch, *Plan du Theater*, n. d.



Fig.14 : Cloches et gongs dans la cour du château de Nitsch à Prinzendorf installés pour l'action 100, les Six jours d'août 1998



Fig.14 : Une partie de l'orchestre, action 100, août 1998, Prinzendorf

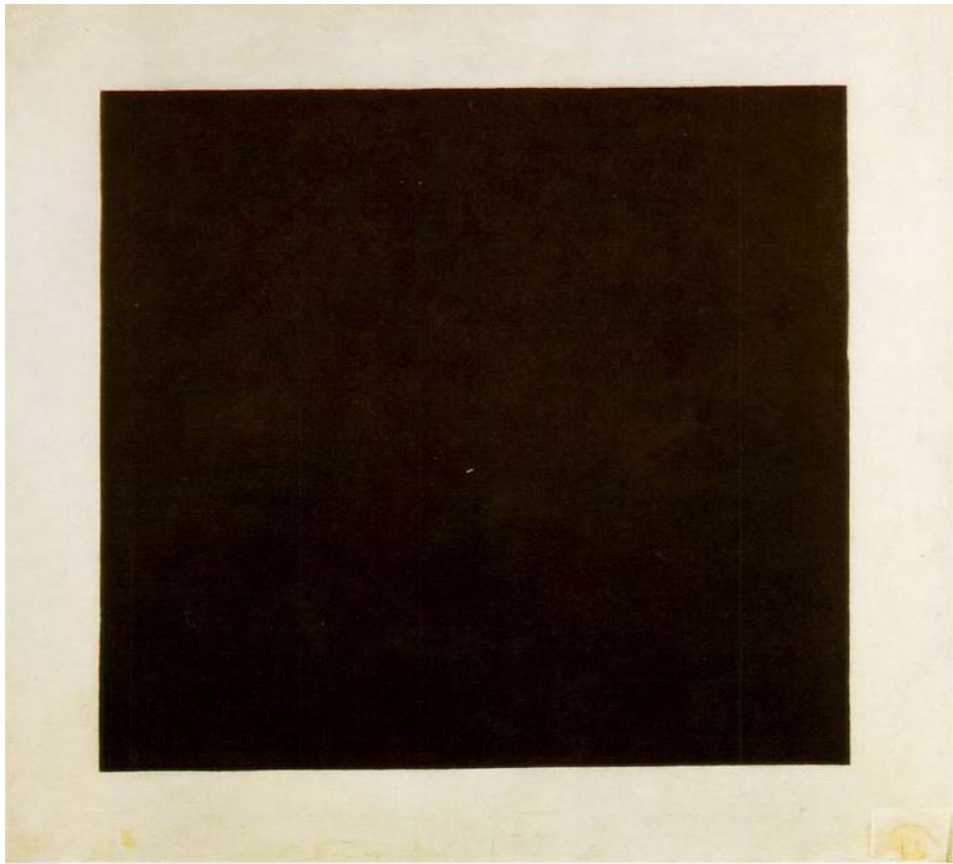


Fig.15 : Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915, Galerie Tretiakov, Moscou



Fig.16 : Claude Lévêque, *Le Chemin blanc*, 2012



Fig.17 : Georg Grosz, *Christus mit der Gasmasken. Maul halten und weiter dienen*, (Christ avec masque à gaz. Fermer sa gueule et continuer à servir), 1927



Fig.18 : Christopher Strömholm, *Blind Girl*, 1963



Fig.19 : Gustav Klimt, *La mort et la vie*, 1916, Musée Léopold, Vienne



Fig.20 : Oskar Kokoschka, *La Pietà*, 1909, Musée Léopold, Vienne
(poster réalisé à l'occasion de sa pièce de théâtre *Möder Hoffnung der Frauen*)



Fig.21 : Egon Schiele, *La jeune fille et la mort*, 1915, Galerie du Belvédère, Vienne



Fig.22 : Hermann Nitsch, *action 32*, 28 février 1970, Munich



Fig.22 : Hermann Nitsch, *action 32*, 28 février 1970, Munich



Fig.23 : Campagne publicitaire Sisley (prêt à porter), *Farming Campaign*, 2001`

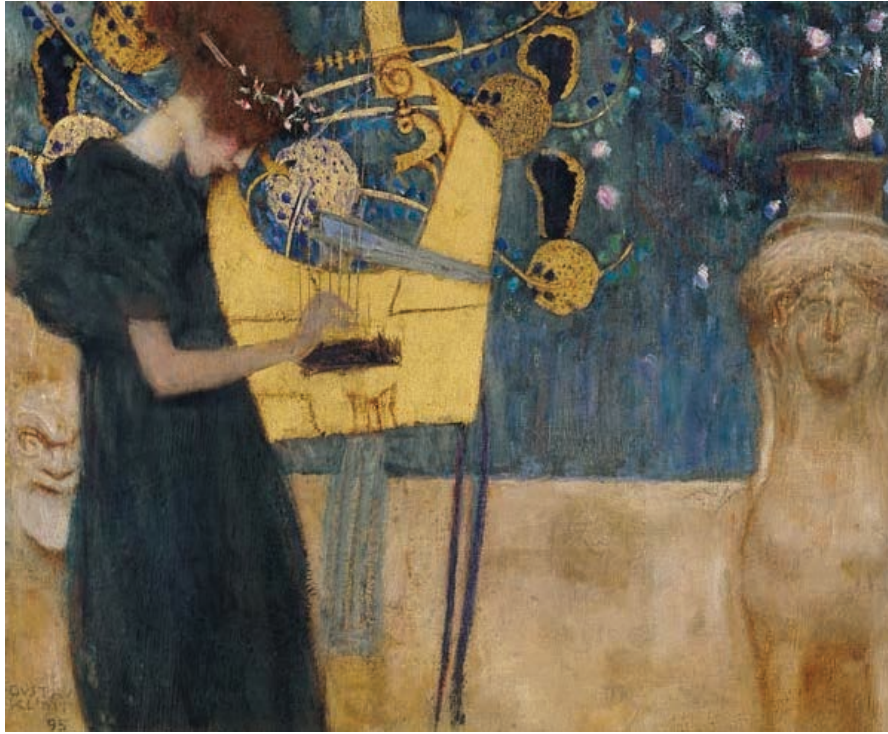


Fig.24 : Gustav Klimt, *La musique*, 1898, Musée Léopold, Vienne



Fig.25 : Hermann Nitsch, *Participants recouverts de sang*, Jour 3 de *l'action 100*, août 1998, Prinzenhof

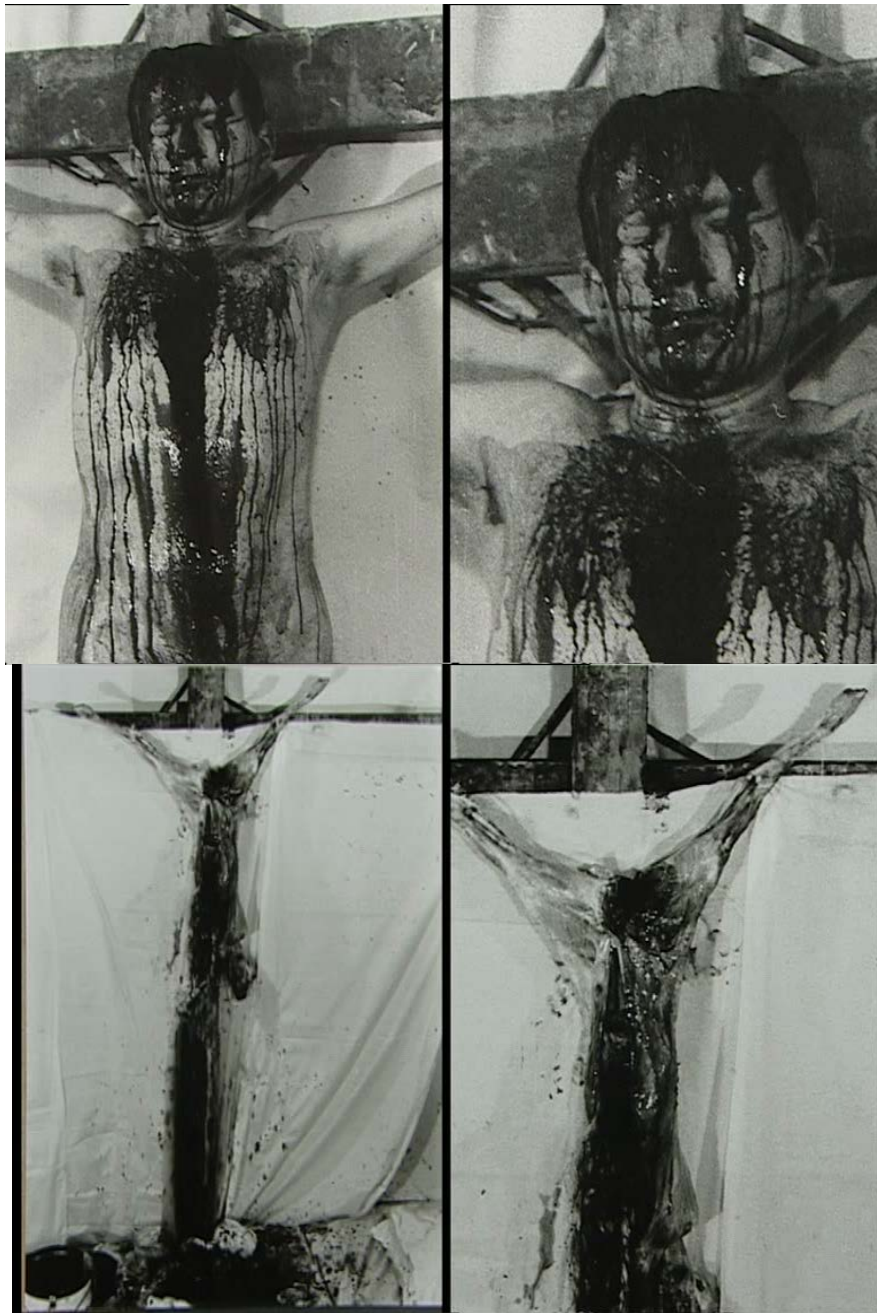


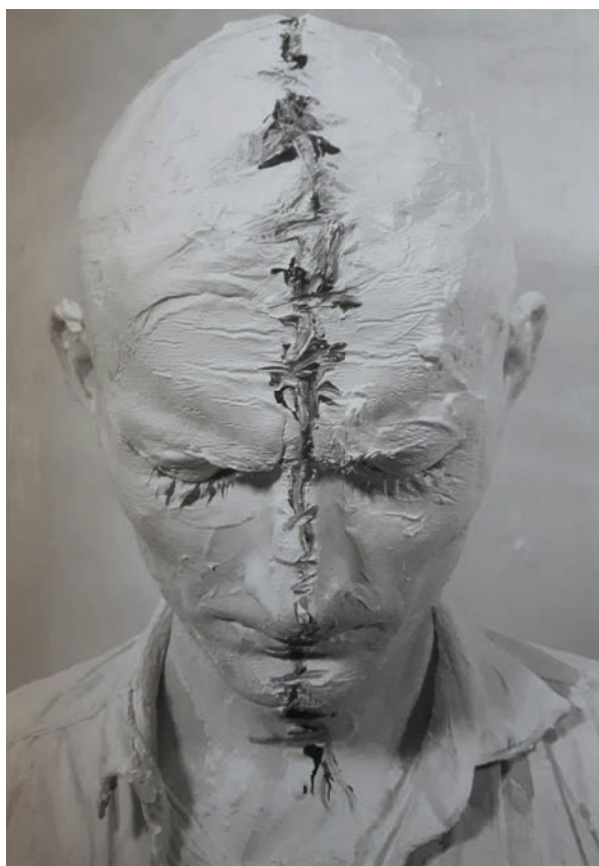
Fig.25 bis : Hermann Nitsch, *action 1*, 19 décembre 1962, Appartement Otto Muehl, Vienne



Fig.26 : Otto Muehl, Material action n°13, *Luftballonkonzert*, Octobre 1964



Fig.27 : Rudolf Schwarzkögler, action 1, *Hochzeit*, Février 1965



605



606



607



608



609

Fig.28 : Günter Brus, *Wiener Spaziergang*, 5 juillet 1965, Vienne



Fig.29 : Günter Brus, Affiche pour l'action *Kunst und Revolution*, 1968, MUMOK, Vienne

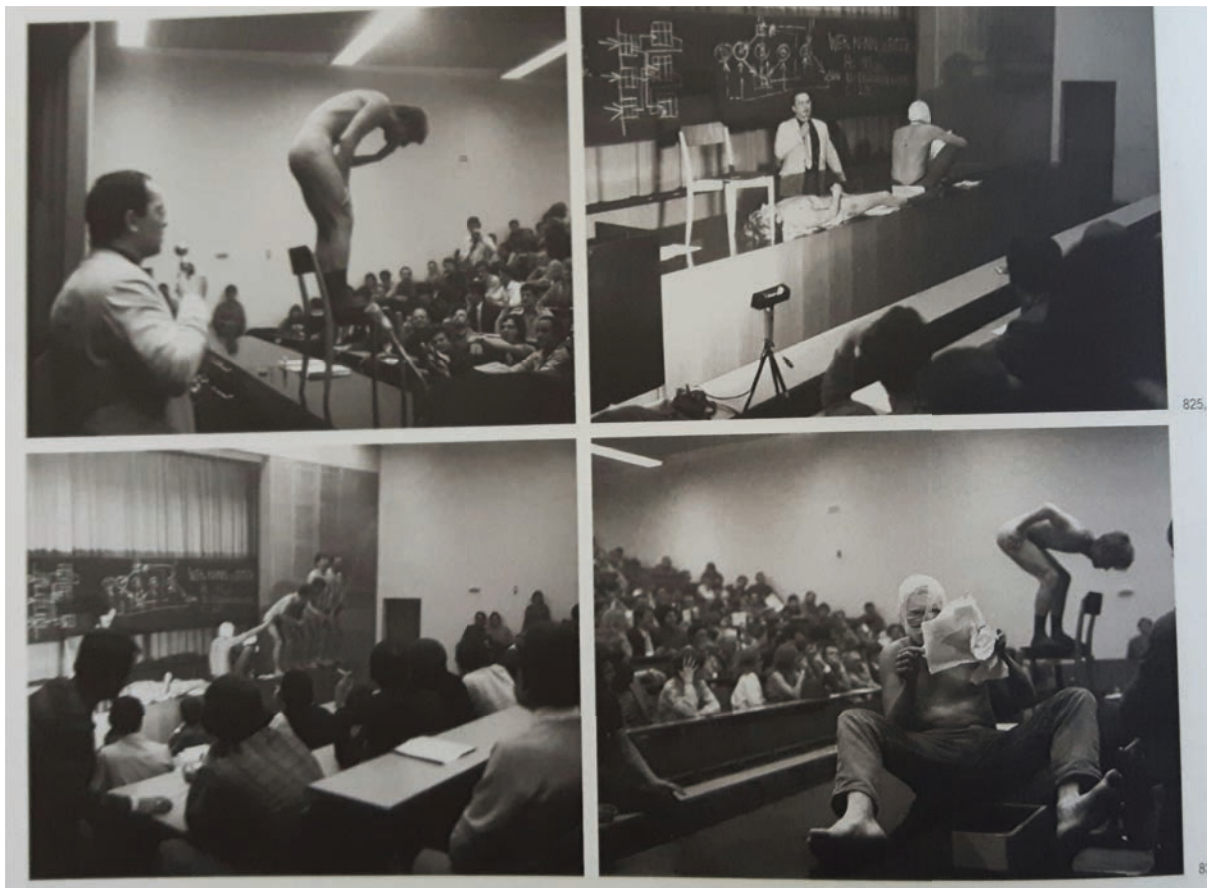


Fig.30 : Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel, Oswald Wiener, *Kunst und Revolution*, 7 juin 1968, Auditorium 1 de l'Université de Vienne

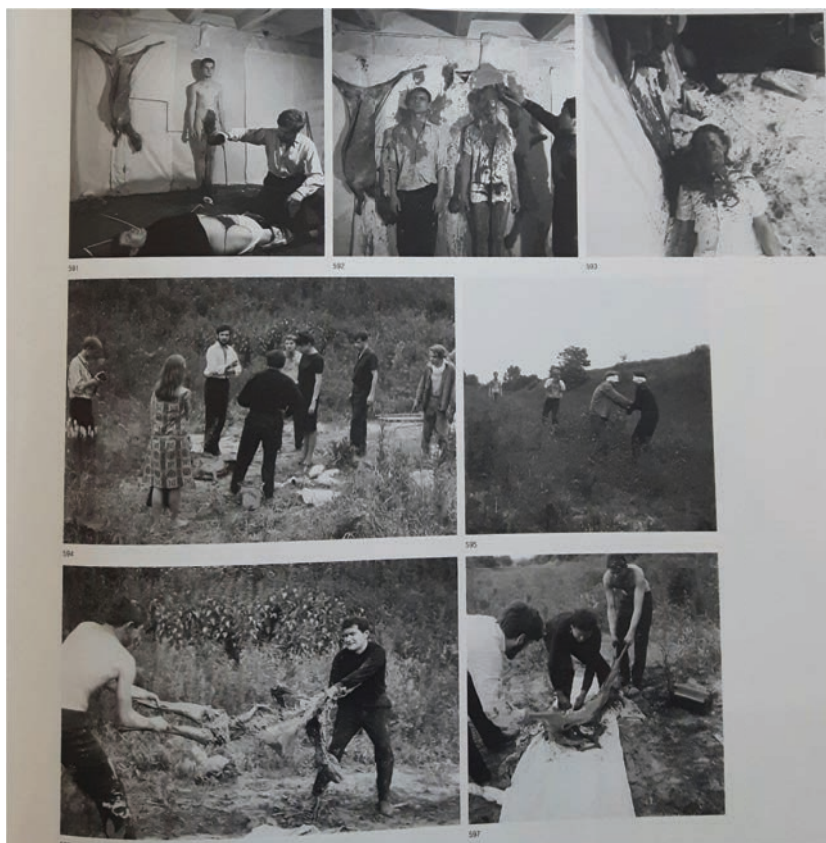


Fig.31 : Hermann Nitsch, *action 9*, 12 juin 1965

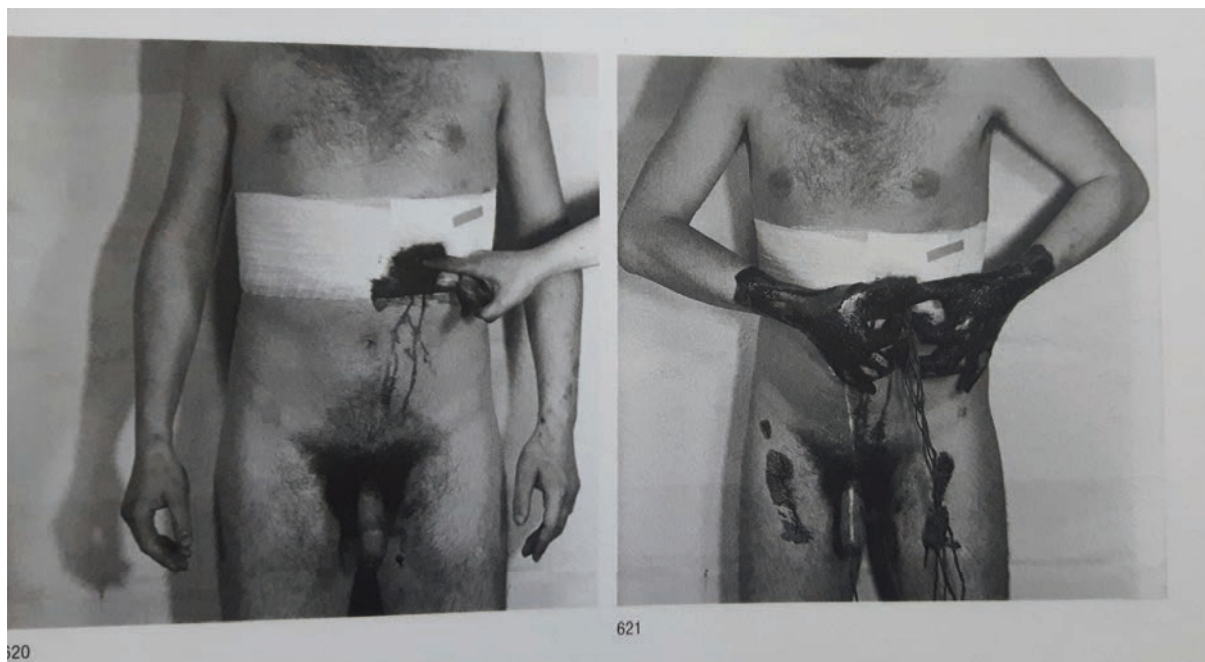


Fig.32 : Hermann Nitsch, *action 10*, détail de la blessure, 24 juillet 1965



Fig.33 : Hermann Nitsch, Jour 5 *action 100*, Allée de carcasses écrasées par un bunker, août 1998, Prinzendorf



Fig.34 : Hermann Nitsch, Jour 5 *action 100*, Fausse sanglante, août 1998, Prinzendorf



Fig.35 : Hermann Nitsch, Jour 5 *action 100*, peinture action, août 1998, Prinzendorf



Fig.36 : Paul McCarthy, *Tree*, Paris, 2014



Fig.36 : Anish Kapoor, *Dirty Corner*, Jardin du château de Versailles, 2015



Fig.38 : Robert Morris, *Steam*, Bordeaux, 1995

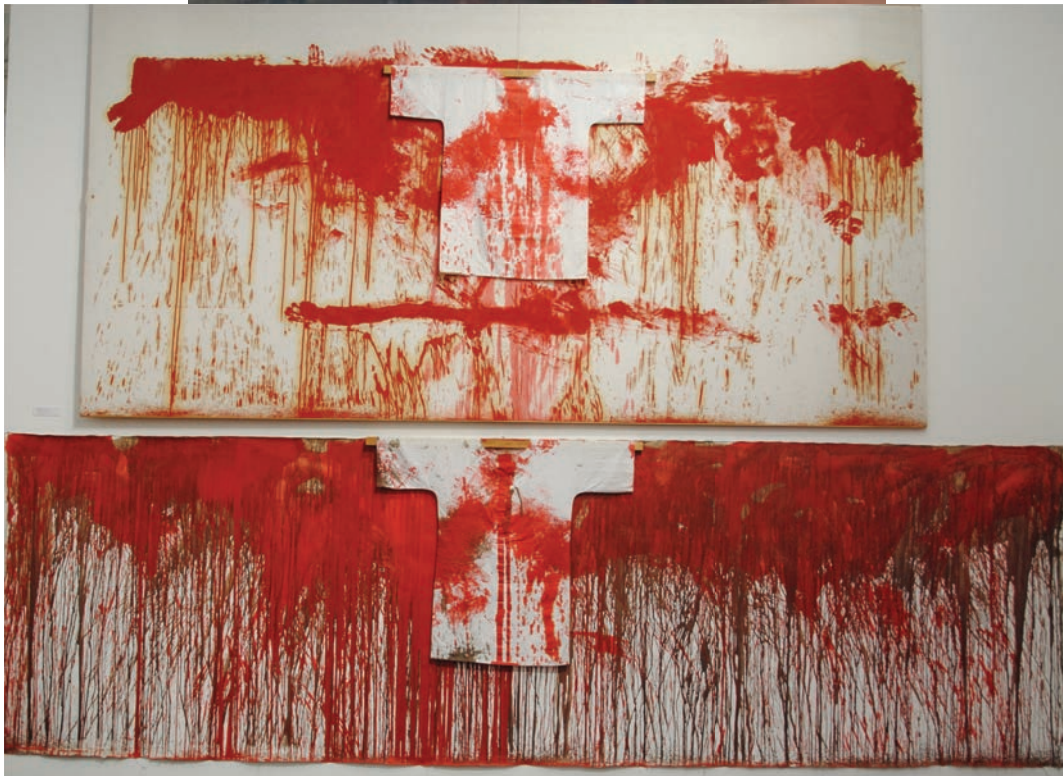
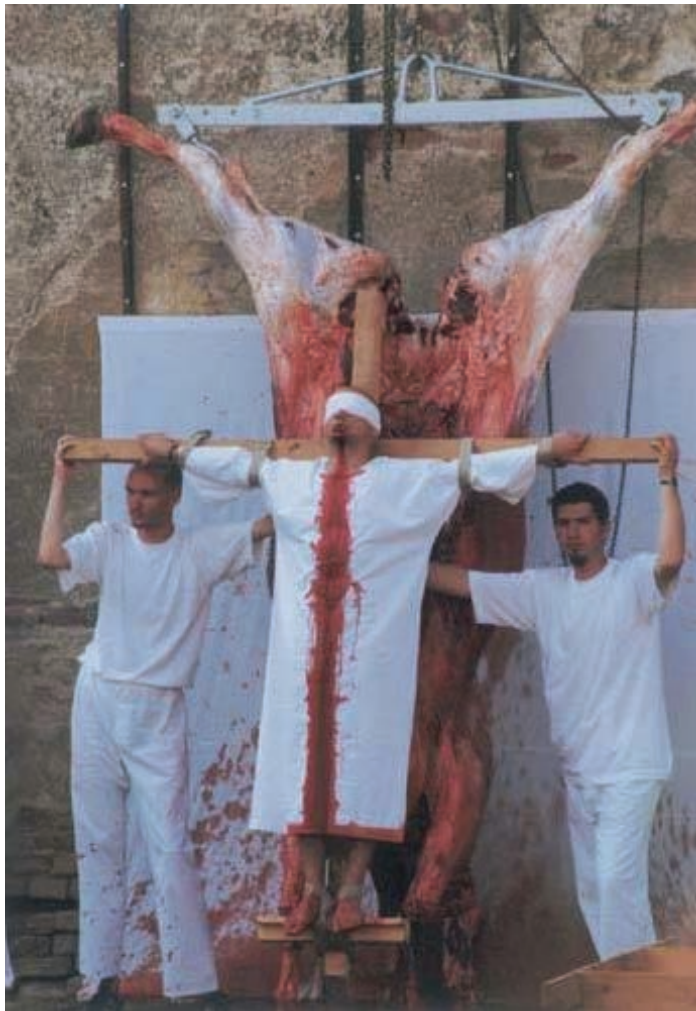


Fig.39: Hermann Nitsch, Corps en croix, *action 100*, août 1998, Prinzendorf & Peinture action n°19, sans titre, 1986, Fondation Nitsch, Mistelbach



Fig.40 : "An den schlächter Nitsch Sau-künstler!", (Au boucher Nitsch, Salaud d'artiste!), Immer wieder Nitsch Stimmen zum Sechs-Tage-Spiel, Prinzendorf, Verlag das O.M. Theater, 2008, p. 117

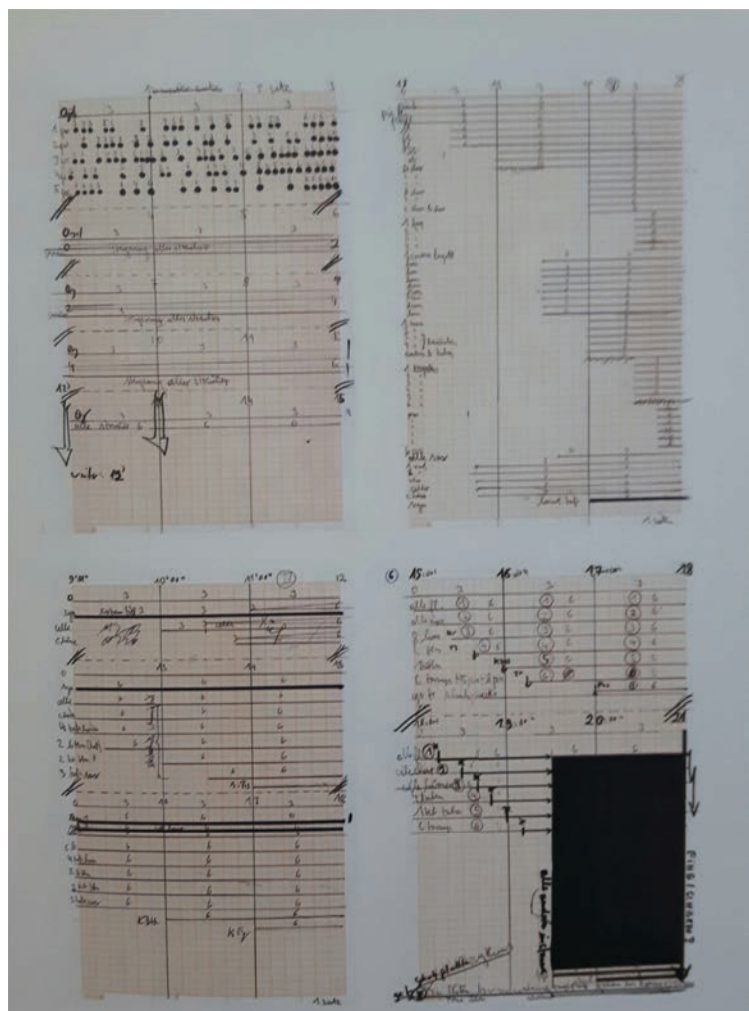


Fig.40bis : Hermann Nitsch, Extrait de la 9^{ème} symphonie, *Partition égyptienne*, 2009



Fig.41 : Réactualisation de l'action sensorielle du jour 1 de l'action 100, Pentecôte 2011, Prinzendorf



Fig.42 : Jour 1 des *Sechs Tage Spiel*, sacrifice du taureau, août 1998, Prinzendorf



Fig.43 : *action 100*, Jour 1, Crucifixion, août 1998, Prinzendorf



Fig.44 : *action 100*, Jour 1, Malaxation, août 1998, Prinzendorf



Fig.45 : *action 100*, Jour 1, Piétinement des tomates, août 1998, Prinzendorf



Fig.46 : *action 100*, Jour 2, Peinture action inaugurale, août 1998, Prinzendorf



Fig.47 : *action 100, Jour 2, Crucifixion en tryptique, août 1998*



Fig.48 : *action 100, Jour 2, Participant passiv les yeux bandés, août 1998*



Fig.49 : *action 100*, Jour 3, Sacrifice, août 1998



Fig.50 : *action 100*, Jour 3, Malaxation, août 1998



Fig.51 : *action 100*, Jour 3, Crucifixion, août 1998



Fig.52 : *action 100*, Jour 3, Écartèlement, août 1998



Fig.53 : *action 100*, Jour 3, Mêlée entre les participants, août 1998



Fig.54 : *action 100*, Jour 4, Lavement des pieds, août 1998

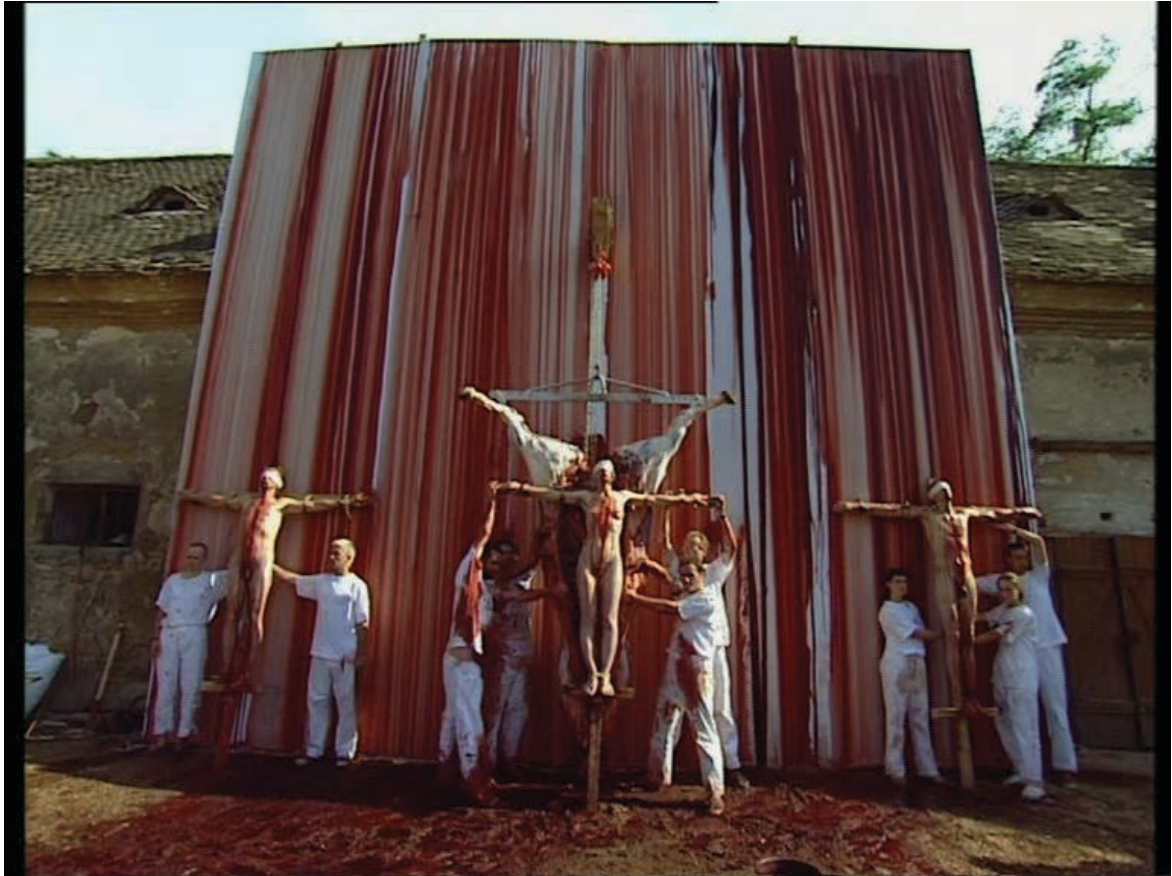


Fig.55 : *action 100*, Jour 5, Grand tryptique, août 1998, Prinzendorf



Fig.56 : *action 100*, Jour 6, Marche processionnelle, août 1998, campagne autour du château de Prinzendorf



Fig.57 : *action 100*, Jour 6, Au revoir entre les participants, août 1998, Prinzendorf

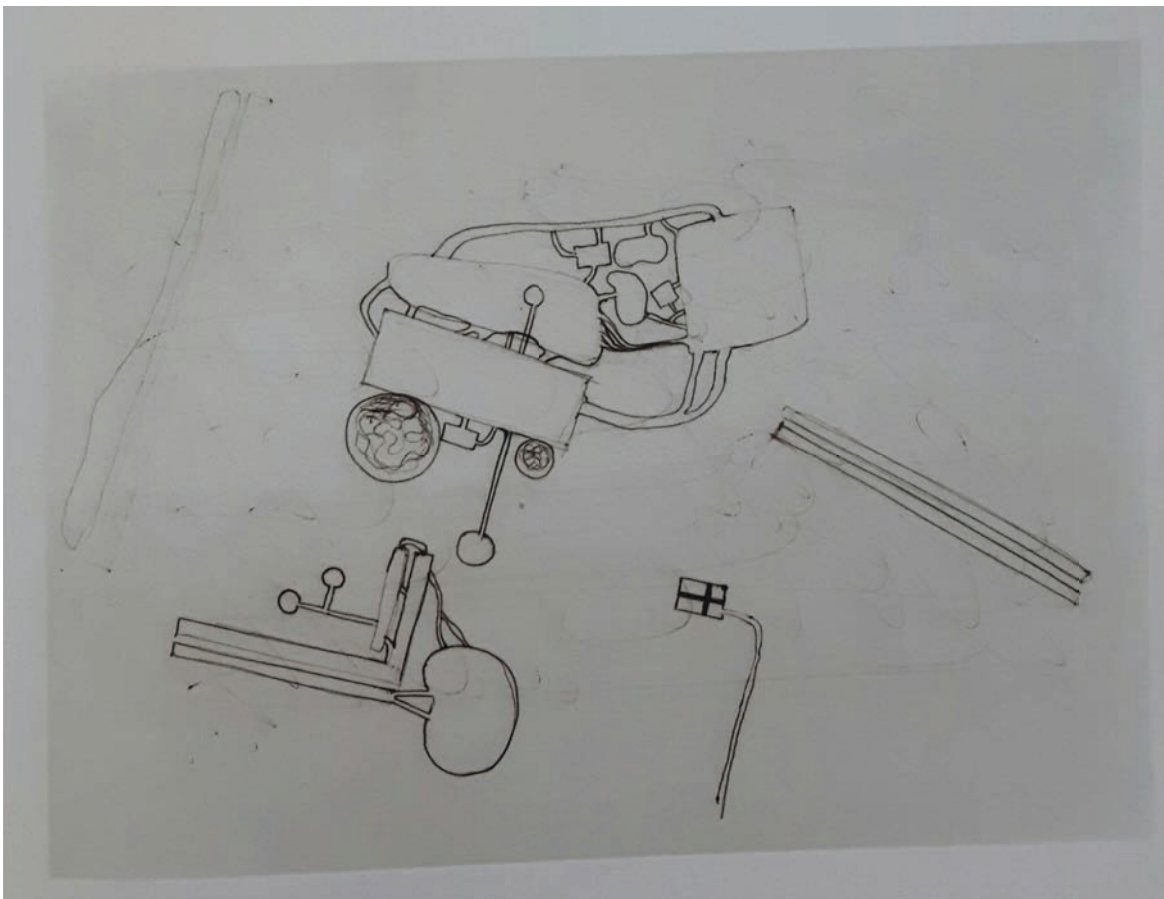


Fig.58 : Hermann Nitsch, *Dessin architectural*, 1969, s. 1.

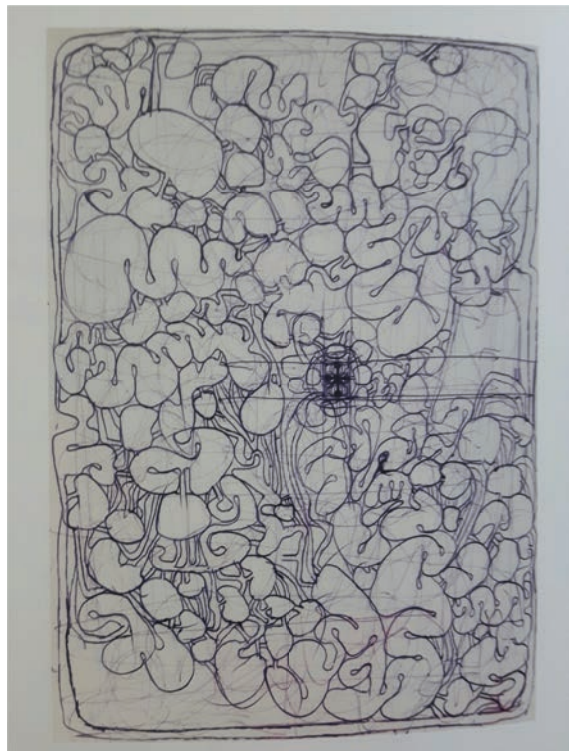
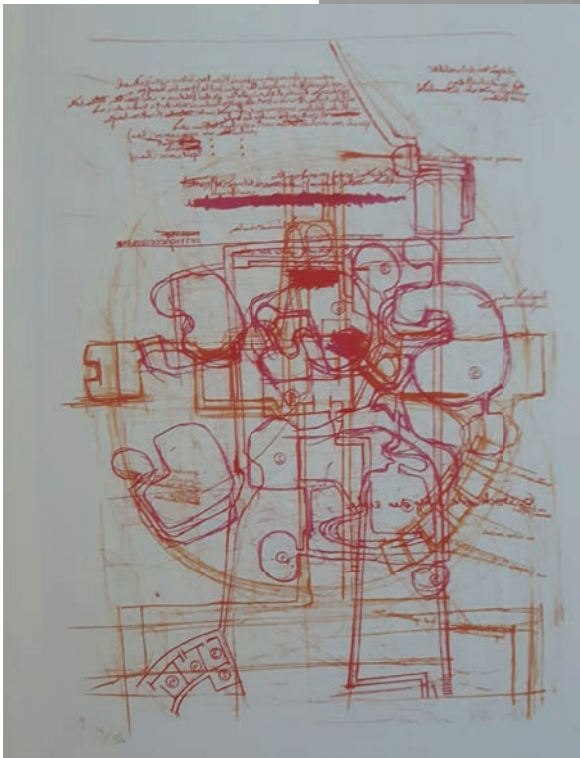


Fig.59 : Hermann Nitsch, *Dessins architecturaux*, 1974 (en haut), 1984 (en bas à gauche) et 1982 (en bas à droite), s. l.



Fig. 60 : Hermann Nitsch, *La Dernière Cène*, 1976 (il en existe d'autres sur le même schéma dès 1969), Fondation Nitsch, Mistelbach



Fig. 61 : Hermann Nitsch, *La conquête de Jérusalem*, 1971, Staatliche Graphische Sammlung Munich



Fig.62 : Hermann Nitsch, Château de Prinzendorf, Pause durant la marche avec eau, vin et pain, Pentecôte 2011



Fig.63 : Hermann Nitsch, Marche dans la campagne de Prinzendorf, Pentecôte 2012



Fig.64 : Hermann Nitsch, Participants recouverts de sang, *action 100*, Prinzendorf, août 1998



Fig.66 : Francis Bacon, *Figure with meat*, 1954, Institut d'art de Chicago



Fig.67 : Diego Velasquez, *Portrait d'Innocent X*, 1650, Galerie Doria Phamphilj, Rome



Fig.68 : Hermann Nitsch, *Carillon de cinq cloches dans la cour du château de Prinzendorf, Pentecôte 2012*



Fig. 69 : Hermann Nitsch, *action 100*, Jour 2, Actions en simultanées, Prinzenhof, août 1998



Fig.70 : Gina Pane, *Terre-artiste-ciel*, Situation Idéale n°1, 1969



Fig.71 : Hermann Nitsch, Participant du *Theater les yeux bandés*, Prinzendorf, août 1998



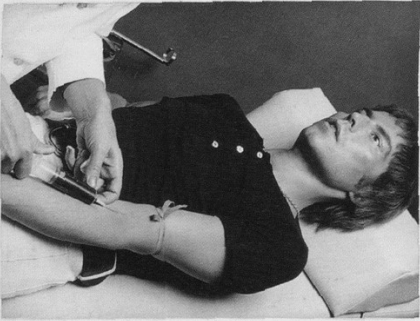
Fig.72 : Hermann Nitsch, *Théorie des couleurs du Theater*, 1969



Fig.73 : Hermann Nitsch, *action 5*, 3 mars 1964, appartement d'Otto Muehl, Vienne



Fig.74 : Hermann Nitsch, *action 8*, 22 janvier 1965, appartement de l'artiste, Vienne



Prendre 50 cm de sang humain liquide (le contenu de trois seringues grand modèle) ; 50 g de gras animal ; 50 g d'oligènes crus ; un boyaux séché , ramolli à l'eau froide , puis épongié ; 5 g de sel ; 5 g de " quatre-épices " ; 2 g d'aromatés et de sucre en poudre .
 Macher la moitié du gras , couper le reste en dés et couper de même les oligènes en dés et les faire blanchir cinq à six minutes à l'eau salée , les égoutter et les laisser refroidir .
 Faire fondre le gras bœuf , ajouter les oligènes et les faire cuire à feu très doux , y mélanger le gras coupé en dés et laisser cuire sept à huit minutes , retirer la casserole du feu et mélanger à peu le sang humain à la graisse , tourner alors le liquide sur le feu jusqu'à ce qu'il soit légèrement lié (dix à quinze minutes) , ajouter les différents ingrédients .
 Verser le boyaux à un bout , introduire un entonnoir dans l'autre extrémité , remplir avec le mélange , boucher et mettre sur une grille dans une casserole en cuivre avec de l'eau chaude fortement salée . Mettre le récipient sur le feu jusqu'à ébullition et le retirer aussitôt . Lorsque le boudin est raffermi , l'égoutter , le couvrir avec un linge et le laisser refroidir .
 Couper le boudin en tronçons et le faire griller .

RECETTE DE BOUDIN AU SANG HUMAIN

Journiac 69



Fig.75 : Michel Journiac, *Messe pour un corps*, 1969 et 1975



Fig.76 : Hermann Nitsch, *action 100*, Calices, Prinzendorf, août 1998



Fig.77 : Hermann Nitsch, *Descente dans la crypte*, *Habit en croix*, Fondation Nitsch, Mistelbach



Fig.78 : Hermann Nitsch, Icône du Christ dans la cryptee, Fondation Nitsch, Mistelbach



Fig.78bis : Hermann Nitsch, Pivoines devant *Rinnbild*, Château de Prinzendorf, Pentecôte 2012.



Fig.79 : Hermann Nitsch, *action 200*, 19 novembre 2005, Burgtheater de Vienne



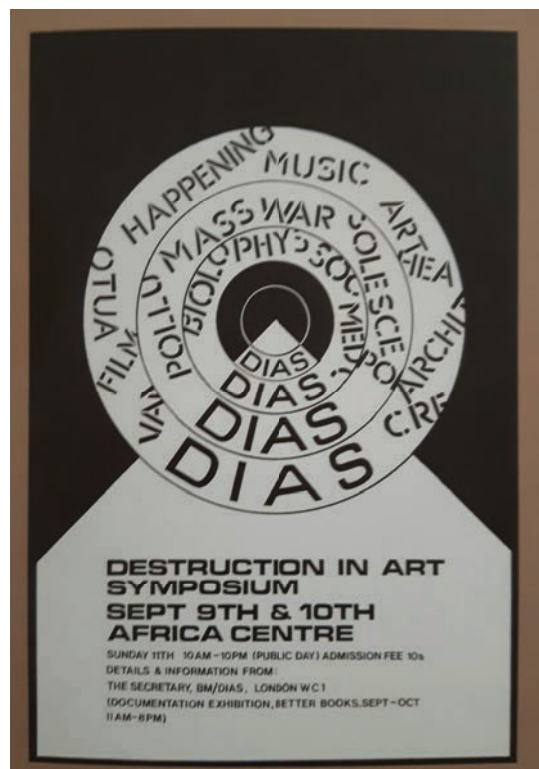
Fig.80 : Hermann Nitsch, *action 200*, Thibault Delférière 19 novembre 2005, Burgtheater de Vienne

ANNEXES

Annexe 1 : DIAS, *Destruction in art Symposium*, 1966, Londres.
Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Kurt Kren et Peter Weibel.



Participants à *DIAS*



Affiche pour *DIAS*, 1966, MUMOK, Vienne

Annexe 2 : Hermann Nitsch, Günter Brus et Francesco Conz à New-York, mars 1974.



De gauche à droite : Günter Brus, Francesco Conz et Hermann Nitsch



De gauche à droite : Günter Brus et Hermann Nitsch

Annexe. 3 : Interview avec Hermann Nitsch – juin 2011 – traduction de l'anglais

- Au début de votre pratique picturale, vous avez systématisé l'utilisation de la couleur rouge. Pouvez-vous m'expliquer pour quelles raisons et pourquoi avoir finalement rétabli la couleur ?
- Je voudrais dire que l'international Tachisme et l'Action Painting se sont tous les deux intéressés à la substance et à la matière de la peinture. Nous comprenions la peinture comme un liquide et la couleur n'avait pas tant d'importance que ça, nous essayions de provoquer une réaction des sens. J'ai parlé d'abréaction parce que je voulais créer une nouvelle forme d'analyse psychologique sans les mots. Beaucoup de peintres de cette époque n'utilisaient qu'une seule couleur. J'utilisais du sang et le rouge pour l'analogie qu'ils ont avec les rituels et le sacrifice qui m'ont toujours fasciné.
- Vos actions comme vos peintures usent de différents symboles issus de différentes traditions. Quelle est votre position et comment situez-vous votre travail par rapport à l'iconographie classique de la crucifixion ?
- J'essaye avec mon *Theater* de montrer l'histoire de la conscience. Toutes les mythologies et toutes les religions du monde sont importantes pour moi tout comme le sont la mort et la résurrection qui sont des thèmes très importants dans ma dramaturgie. Mon travail est fait pour être une grande fête de la vie. Je veux dire oui à la création.
- Votre travail est multi référentiel. Vous jouez avec les formes, les symboles, les traditions et les théories. Pour moi, vous utilisez une sorte de langage ancestral dans une pratique contemporaine. Je me demande si c'est un moyen pour vous de vous tenir loin des préoccupations postmodernes et esthétisantes ?
- J'ai toujours été intéressé par la grande tradition et je suis l'héritier de nombreuses influences historiques mais j'essaye toujours de faire un art nouveau. J'ai juste tenté de convertir tous les nouveaux éléments.
- Dans une interview avec Danièle Roussel, vous avez expliqué en quoi la découverte de Freud et de Jung avait été importante pour vous. Seulement ils ne sont pas d'accord sur leurs visions de l'inconscient. Pour Jung, l'inconscient peut trouver des explications dans l'interprétation symbolique. Quel est votre point de vue à ce propos ?
- J'ai toujours été fasciné par le développement de la philosophie et des religions. Je ne suis pas seulement intéressé par la psyché individuelle. J'ai également un grand intérêt pour l'inconscient collectif, pour les archétypes, et les mythes qui sont les rêves collectifs de l'humanité.

- Dans la même interview, vous avez également dit que toutes vos peintures actions et toutes vos actions depuis 1957 n'étaient que des extraits du projet de l'OMT que vous avez finalement réalisé en 1998. Comment qualifiez-vous alors vos travaux de 1998 à aujourd'hui ?

- Qui comprend ma peinture action comprend mon OMT et inversement. Ma peinture action est la première étape de la réalisation de l'OMT, elle est un procédé dramatique par lequel le peintre peut atteindre l'extase. En dehors de la toile commence l'espace de la performance avec le sang, la viande et les corps nus. Il n'y a plus de scène, nous sommes simplement au milieu de la vie, au milieu du processus dramatique de la création. Il y a beaucoup de variations des *Six jours*, mon travail est comme un grand arbre. Il se développe lui-même et devient de plus en plus grand.

- L'une de vos références importante semble être Wagner et sa théorie du *Gesamtkunstwerk*. Etes-vous d'accord avec ça ?

- Je suis un grand admirateur du travail de Wagner mais il a vécu à une autre époque. Dans mon *Theater* je montre des événements réels qu'il faut expérimenter avec ses cinq sens et ceci signifie pour moi le *Gesamtkunstwerk*.

- Votre travail est profondément mystique et vous êtes plutôt clair sur cet aspect. Je voudrais savoir quelle relation vous entretenez avec le mysticisme. Etes-vous intéressé par exemple par l'alchimie¹ et par les conceptions d'artistes comme Beuys par exemple ?

- A la fin, mon travail est une école de la mystique. Etre mystique est une façon d'être au monde. Je suis profondément d'accord avec Beuys car il a fait la même chose que moi mais d'une façon différente.

¹ A l'origine, ce travail devait porter sur la dimension alchimique du *Theater*.

Annexe. 4 : Interview avec Hermann Nitsch – juin 2012 – traduction de l'anglais

- Je ne veux pas discuter d'un point en particulier mais j'ai plusieurs questions à vous poser.
J'ai lu qu'au départ vous vouliez être peintre d'église et que vous avez été formé par Karl Nieschlag. Est-ce ainsi que vous avez découvert l'iconographie chrétienne?
- J'avais un intérêt pour les images des maîtres anciens que j'ai copié avec fascination. A mon époque il n'a pas été possible d'être peintre d'église alors j'ai créé mon propre art religieux. Mais pas un art catholique car toutes les religions et les mythologies m'intéressent.
- Vous aviez dix ans quand a débuté la Seconde Guerre mondiale. Comment avez-vous vécu cet événement ? Et ensuite à la fin de la guerre, avez-vous eu conscience de ce qui s'était passé dans votre pays et dans les camps de concentrations. Avez-vous vu les images des camps ? Quelle a été plus tard votre position face à cette douloureuse réalité ?
- Cette réalité, comme vous dites, m'a éduqué dans mon art, ma philosophie et mon sentiment religieux. Plus jeune j'ai été contre la réalité « normale » de la jeunesse. Je ne voulais qu'une seule chose : vivre intensément et profiter d'être là.
Cette réalité m'a conduit à être totalement contre la politique, la guerre et le militarisme.
- L'Autriche a longtemps déclaré être la première victime de l'idéologie nazie. Qu'en pensez-vous ?
- Vous savez au final il n'y a eu ni gagnants ni perdants. Je me sens autrichien mais avant tout je me sens appartenir au monde.
- Quelles sont vos relations actuelles avec les autres actionnistes ? En mai 1968 pour l'action *Kunst und Revolution* on ne vous voit pas sur les photos, étiez-vous présent ?
- Schwarzgögler et moi avons fait un art philosophique. En mai 1968 j'étais aux Etats-Unis et pour moi il s'agissait seulement d'une mode honteuse.
- Au début de votre carrière vous étiez un artiste très critiqué, vous avez même fait de la prison et aujourd'hui vous êtes très reconnu dans votre pays. Pensez-vous être devenu un artiste officiel. ?
- Ce que vous dites là est le développement naturel des choses en art. Regardez, au départ les impressionnistes étaient détestés et maintenant on les retrouve dans les cabinets des médecins. En fait, ça ne m'intéresse pas. Les gens doivent comprendre mon travail ou pas.

- Vous utilisez toujours des blouses blanches dans vos travaux. Sont-ce toujours les vôtres ou bien ce n'est pas important ? Est-ce un moyen de conserver une trace de l'action de peindre sur la toile, une affirmation du corps ?
- Il s'agit de mes blouses mais également de celles de mes assistants, ça n'a aucune importance tant qu'il y en a une. Pour moi, elles sont de meilleures peintures que celles que je réalise. Elles sont effectivement l'affirmation du corps.
- Depuis 1957 vous répétez la même chose, les mêmes motifs et les mêmes idées. Beaucoup d'historiens de l'art trouvent ce procédé inutile ? Pouvez-vous me parler de votre point de vue concernant la répétition dans votre travail ?
- Chacun pense ce qu'il veut. Cependant, la répétition est très importante. Elle était le *leitmotiv* de Wagner par exemple. Peut-être que Wagner est inutile... Mon *Theater* est une répétition d'éléments basiques mais complexes et il est nécessaire de les répéter pour la compréhension. Le rituel est une répétition n'est-ce pas ? Vous savez quand on parle de ces choses là, il faut beaucoup, beaucoup les expliquer aux gens...
- Nous nous voyons chaque Pentecôte pour réactualiser les *Six jours*. Ce jour est très symbolique chez les chrétiens. Est-ce un choix délibéré de votre part ?
- Pour moi il s'agit d'un grand week-end printanier durant lequel on peut être dehors. Je ne suis pas contre le rapprochement. Ce que je peux dire c'est : allez et vivez libre avec ce que vous croyez.

Annexe 5 : Concept général de l'OMT rédigé par Hermann Nitsch à l'occasion de l'action 100, *Sechs Tage Spiel*

GENERAL CONCEPT

I have been working on the general concept and drafts for the scores of the 6 Day Play since 1957. The 6 Day Play is to be performed in the Orgien Mysterium Theatre in the manor house grounds of Schloss Prinzendorf. For this book we have chosen 2 substantial score plans that have already been published. The first was published by März publishers, Darmstadt, in 1969, "Das Orgien Mysterien Theater". The 2nd score plan was published in 1976 in "Das Orgien Mysterien Theater 2", by Edition Chiessi and Morra, Naples and Reggio Emilia, Munich. Both reveal mostly basic, poetic, dramatic structures. The musical concept is only briefly indicated. The same applies to the themes of taste and smell. The complete, composed score of all 6 days and 6 nights is published by the OM Theatre publishers. The score of the 1st day and the 1st night was published in 1983. In 1973 the OM Theatre in Prinzendorf was opened. I held the following speech.

Dear Friends!

I have invited you to here to show you the landscape and location in which I hope to realise my OM Theatre project (my 6 Day Play). To actually be able to carry out this project the Association for the furtherance of the OM Theatre has been established and I ask you to become members. Every member helps to realise the play in this way. 50 schillings are required for the yearly membership. Higher contributions are of course hoped for. The members can take part in plays for a very reduced price and will receive information regularly about the development of the project.

The association will be registered in Germany. To begin with it will not be a public association as, at present, it is not possible to make the public value of my work clear to the authorities.

The association was founded by seven founder members:

1. Chairman: Wolfgang Wunderlich
2. Deputy chairman: Dr. Christian d'Orville
3. Treasurer: Dr. Fritz Rein
4. Secretary: Karin Hubach
5. Alfred Gulden
6. Helmut Rieger
7. Michael Urban

A board of trustees has also been set up and consists of:

Dr. Peter Gorsen
Kurt Kalb
Hanel Koeck
Peter Kubelka
Jonas Mekas
Hanns Sohm
Dieter Rot
Oswald Wiener

Allow me to tell you something of the history of my project. On my mothers side of the family I am related to Prinzendorf farmers. From my early childhood I drove with my mother to Prinzendorf. Later we used to visit my aunt in Prinzendorf at Whitsuntide. She had a small house in the Kellergasse. I must have been around 17 or 18 when I visited Prinzendorf for Whitsun again. At that time I was full of the intoxicating force of Schopenhauer's philosophy. At the same time I was under the inspiring influence of Van Gogh's landscapes. On the Whit Saturday I sat a long time on a bank behind the house and looked over to the manor. Dogs barked from far away, the stars came out. I went to sleep.

The next morning, after I had slept long in a soft bed, we went along the path that leads through the fields, passing by the manor house, and on into the village. It was the most beautiful Whit Sunday that one could imagine; glorious weather. For me, then, a second birth took place. I understood myself in this landscape as I had never, in my whole life, understood myself before. Suddenly I was placed in the world, in my world, in the world that concerned me. Everything before that was not anything, not yet. Everything was flowering, the sky was blue, a blue made deeper by the cheerful noise of larks. Everywhere was new green, the freshest, moist green. The crops and fields were green, the lilac was in bloom, all the bushes were voluminous and lushly green. The trees were billowing with fresh breathing leaves and flowers were everywhere. Everywhere colours, bright sun shine colours; bees were around all the flowers. The land in which the wine grows celebrated its wedding. Everything was a green, damp, wine moist, drunken bride's bed, full of fertile ecstasy. An eternal joy was in me, around me, going through me. Everything that was alive seemed to become fulfilled in my consciousness, intoxication from life itself reared up in me, I was near to the heart of creation, the cosmos. Being outside became being inside the garden of paradise of real existence. The force that moves galaxies and allows fixed stars to rest, made me tremble with joy, pierced my consciousness. I stood, bright, in the middle of the world. I opened in mystical joy at discovering being. I could totally and jubilantly identify with the movement and force that is creation, of which I was the ecstatic rejoicing expression at that moment.

Feelings, intensity of feelings, joyful conditions reached me. They went beyond my philosophical vocabulary and self-understanding at that time.

Of one thing I was sure, something of this landscape should flow into my work. The experience repeated itself every time we came to Prinzendorf. Prinzendorf's landscape became elemental in its beauty, for me. When I thought of Prinzendorf it was a sincere loving and natural-mystic kinship with the landscape, the epitome of environmental discovery, identity with the environment, with nature, with the other living creatures. Thinking about Prinzendorf meant for me: sincere love of creation. I love this area, this landscape, not for reasons of local pride or love of native ground but because of the identity of all my wishes and my abilities. The desire for joyful intoxicating experiences seems in character with the wine gardens and the other lush vegetation that covers the landscape. Where can one find these things in this world: cellar alleys, whole roads where left and right wine cellars are built that are always ready to increase life, to increase the intoxication of being.

For me Prinzendorf had always smelt of wine - it really does always smell of wine here. At least near the wine cellars of the Cellar Alleys. Even Catholicism, which I always saw as a museum, also has something cheerful, rural, lovably heathen about it. The Christian symbols were unintentionally ironized and challenged by believers in a sort of pop art manner. Instinct and inadequacy entwined to practice ritual and cult acts. Nevertheless, a mythical understanding of the world seemed somehow in order.

Later, when the aunt died, we always visited Prinzendorf in late autumn, for all saints day, to put flowers on her grave. This was the time just after the wine harvest, as the wine began to mature and one could drink sturm (new wine) in the wine cellars. The hazy sturm bubbled up like champagne out of the wine-siphon into the drinking glass. Every time I went into these wine cellars I became totally drunk, that means I drunk as much as I wished to take to me. Completely drunken, but completely happy I left the cellar, and there the village presented itself to me as if in earlier times. The roads without tarmac, dirty and full of rain puddles, made me forget the centuries. And like a dark beautiful symbol, stood the manor, and the manor park, in the drunken night, and the presumptuousness and exuberance of intoxication let me think that in this manor and in these manor grounds my theatre would play. Inspired by intoxication I saw exuberant participants of a celebration swelling to a Dionysian horde, that romped down the manor park's chestnut tree avenue, screaming and rejoicing. I have jumped ahead in time. Perhaps two years after the previously described experience, I changed my view of the world; my ascetic thinking gave way to an affirmative, positive attitude to life and being. My theatre project began to develop more and it seemed almost taken for granted that my theatre should be in Prinzendorf. Apart from anything else, the ownerless, almost uninhabited manor house seemed predestined to be a theatre. Somehow it seemed clear to me that my theatre could only be in Prinzendorf. From 1960 onwards it was a matter of course that the Schloß Prinzendorf was the OM Theatre. At that time I had no prospect of being able to buy the manor. I always wrote of

the theatre in Prinzendorf on the Zaya and exhibited photos of Prinzendorf and the manor house. I believed in miracles, in myths, that must somehow fulfil themselves. I hoped that in the future, when my work had asserted itself, that the state would raise the money necessary for the realisation of my theatre project. In 1966 when I left Austria because of 6 months probation, my hopes had reached an all time low. In 1971, a chain of favourable events led to my wife being able to buy the manor house and grounds.

Apart from important actions, which I carried out in Vienna, England, Germany and America, the most important station for the realisation of my theatre had been reached. The grounds where I could carry out my 6 Day Play for invited guests, without the control of the state and authorities, now exists. However there is no reason to be satisfied too early and to believe that everything has been achieved. Quite the opposite. A very difficult beginning has been set. It is now that the actual realisation of my project is at its bloody beginning. The ideal location is available. A small group of people who find interest and pleasure in my work, in the realisation of my project, also exist. Other wise nothing. (Our financial means are completely exhausted by the purchase of the project.) All that I need to realise the play is money, money and again money. It is clear to me how difficult it is to acquire this money as my theatre will probably never be a profit-making organisation. However it should be said that the means that I need for the realisation of my play are considerably less than those needed for a conventional theatre. The goal today is to build a larger group of interested people, with the help of the association, who want my theatre to be realised.

Acquiring money is not the only problem to deal with. Now as before, ill will rules the attitude to my work from the side of the general public and the authorities, and every method will be used to try to prevent my work, although it takes place on my own grounds. Also I don't have any illusions about the attitude of the villagers towards my work. When they find out anything at all about the work they are baffled and regard it with hostility. There is also much that cannot be achieved with money, for example finding many enthusiastic (young) people, who work directly, as participants, in the structure of the play, in the orchestra and in the scream choir. Apart from the co-directors who help to resolve difficult directional problems well, it is necessary to rehearse the music, and many other jobs must be done.

It could seem absurd that I have returned to Austria, to this land where I have been imprisoned and driven away (because of my work). I would like to mention that I am not the only one. My friends Rühm, Artmann, Brus and Wiener were forced to leave Vienna, to then achieve great respect in Berlin. My dear friend Brus is still not allowed to return to Austria. The great film artist Peter Kubelka, who has proved to be a direction-giving master of new film art, received his first resounding success in USA. But existential reality triumphs over Austrian conditions.

Firstly there is the Weinviertel's landscape, that for me belongs to the most unspoilt and most beautiful in the world. It is this landscape that offers conditions for ideal life; apart from normal living conditions that support existence, there is also the cheerful elevation to intoxication. Again, I love the paradisiacal living space that this landscape offers. My idea of life, of intensive being finds its place in this landscape. Secondly, the OM Theatre is not Austrian. My friends from all over the world, the friends of my work, will come to take part in the OM Theatre's 6 Day Play so Prinzendorf should represent an ex-territorial space, not just Austria, but the whole world. There will also be no state here that finances my project, the needs of the OM Theatre, only people who want to take part in my play will finance the play themselves. This means my friends from all over the world will do this. Of course Austrians will not be kept out of my plays if they want to come, but they will most probably be late. My theatre is not to be a subsidised theatre, but the result of necessity. Only those who really want my work, who are prepared to regard it as a tangible value, should come. I don't want to have anything to do with cultural gifts from the state, where it is a duty to consume.

Dear friends, what do I really want with my work? I want drama to be expanded to become celebration. I want to design mankind's most beautiful celebration, which has no other excuse than life itself has. I want us to know that we are, and that the condition that we are will be glorified, that our being becomes a celebration, becomes a cheerful sincere celebration, because we have this our being, otherwise, at present, nothing. But at the moment everything is related to our being, just as it is related to everything, and so it lies in the joy of our holy existence, in all existence, in the creation that has become being. In this way, the term consciousness is brought out of its positivistic isolation and pushed nearer to its being. I want to glorify life, to bring the consciousness of celebration, to celebrative consciousness of its self. Cheerful celebrating contact occurs between the subject registering and the environment, life is more than duty, it is joy, it is celebration, exuberance, and extravagance, that increases to become orgy. That which is, just is and should be glorified. Art as propaganda for life, that is to be glorified, as it is, because BEING is celebration, in this IS lies the invitation to celebrate. All ascetic philosophy becomes reversed, being becomes celebration. Metaphysics only become unlocked by positive affirmation of being, allowing more open, impartial dimensions to be recognised.

The first 6 day celebration will take place in one or two years. Repeats of the celebration are planned, at first at irregular intervals. Later the play should be held every summer when the nights are warm and can be enjoyed outside.

Drama expands to become celebration. Getting to know the participants, eating and drinking are part of the play. The course of the celebration is

the occurrence of the play and is seen as the aesthetic manifestation and concentration of life.

Being, from meditation to ecstasy, will be experienced. The OM Theatre knows no stage; it would only be used as a relic of representational theatre. The occurrence of the play has expanded to real experience. The object of the play is to take place in the awareness of our environment. The landscape, the beauty of the landscape, is included. The night, the noises of the night, the bird songs, the signs and paths of the stars, life's surges - up to cruelty, the areas of attraction of Eros, which changes in death, are direct occurrences of the play. Experiencing life, entering into a mystic ecstatic condition, intoxication of being, is the goal of the celebration. The celebration's liturgical claim to intensity should transfer itself to life. It should be intensively experienced outside the play during normal daily life. Like Scriabin, I want to create a condition similar to mystic intoxication, and that leads to new opportunities for pleasure and happiness.

THE O.M. THEATRE'S GENERAL CONCEPT FOR THE 6 DAY PLAY

1. Day

Introduction of the actions.

Co-operation of spectators.

Demonstration and schooling for scream and noise actions.

Actions with objects and liquids.

Touch actions.

Registration of smell and taste sensations.

(All 6 days' actions are connected to taste and smell sensations, which are passed on to the spectators, and are organised in themes.)

Actions with human bodies, revealing of genitals.

Actions with meat and slaughtered animals.

Introduction of disembowelment actions, which will be repeated continuously during all the following days.

Symphonic interpretation of the noise music and the scream choir.
Demonstration of the development of the OM Theatre's word poetry actions.
The 1st day's finale is a big abreaction action in the slaughterhouse.

2nd Day

The actions are paraphrases of myths about creation and about the original sin and fall of man (visions of the end of the world, prophesies of redemption).
Development of the OM Theatre abreaction theory.
Actions with animals' genitals. Killing of animals is viewed (in the slaughterhouse).
Theory about the killing experience.
Comparison of genitals and monstrence.
Processions of the spectators.
Actions with corpses. Actions with human genitals.

3rd Day

DIONYSOS - liturgy.
Activation of the Dionysian (breakthrough of instinct).
Slow increase in the actions' intensity, continuous repetition of previous actions.
Theoretical texts about the essence of the Dionysian.
Dionysian emotion = abreaction. Dionysos = abreaction god.
Large orgiastic action in the slaughter-house (provoking a breakthrough of instincts). Slaughtered, skinned cattle are disembowelled on beds, torn apart and have blood poured on them. Tea roses dusted with powder are crammed into the torn open animal carcasses.
The spectators roll around screaming on the entrails, on the meat and in the puddles of blood. They trample around in the bloody intestines.
 screaming of the choir
 noise of the orchestra
 screaming and stamping of the spectators

DIONYSOS = war
(War as a Dionysian phenomenon, regression into chaos, the unresolved.)
Actions in the open air (tank training ground).
Tanks drive over the bloody entrails and slaughtered cattle. Meat and entrails are squashed. Motor noise and noise from trombones while blood is poured over everything.
Several slaughtered cattle are fastened on a cement wall as if crucified. The canons on the tanks fire explosives at them. The corpse of a boy is fastened as if crucified to a cement wall, his head is crowned with a garland of tea roses, his genitals are lacerated. The entrails are pulled out of the resulting wound.

Large orgiastic action in the theatre.
Increase of the slaughterhouse action described above.
White covered beds and 21 slaughtered cattle are brought into the theatre. The cattle are disembowelled and torn apart by the screaming spectators, while everything has blood poured over it.

During the climax of this action is the naked corpse of boy is fastened to the wall of the theatre as if crucified. His head has a garland of tea roses around it. His genitals are lacerated. The entrails are pulled out of the resulting wound.

ecstatic screaming of the choir

ecstatic noise of the orchestra

ecstatic screaming and stamping of the spectators

4th Day

Parodies of various Hellenistic mystic cults.

Actions in underground rooms and cement passage ways.

Dramatic environments.

Actions with animal embryos and human embryos.

Actions with human corpses, cutting and ripping of corpses.

Actions in the open air.

Huge trenches are filled with blood, slaughtered cattle and entrails. Aeroplanes throw bombs onto the meat. The spectators watch from a near-by hill.

Spectator procession in the open. Actions in wine gardens and wine cellars.

Consume of alcohol, mass intoxication of the spectators, heurigen music, march music, brass instrument music.

5th Day

Catholic church service variation.

During the Eucharist the Mass turns into an orgiastic celebration of abreaction.

Excessive actions with animal carcasses, intensification of the end action of the 3rd day. Extreme noise. Climax of the play, cultivated breakthrough of instinct, most extreme abreaction of the spectators.

Making suppressed areas conscious.

6th Day

Folk Festival

Liturgical summery of all actions.

Essential repetition of various actions.

During this time, a procession of other spectators in the open.

There are loud speakers everywhere in the landscape. One can hear music, ländler, heurigen music. Noise orchestra, scream choir and the brass band move around the landscape. All the church bells ring.

The spectators applaud and cheer themselves.

Wine tasting. The spectators sit in wine gardens, drink wine and peacefully await the hour of midnight.

Allegorically completed individuation process, finding of self, mysticism of being.

Detailed directions for the 3rd day

Dionysos liturgy

Activation of the Dionysian (abreaction, breakthrough of instincts). Objects passed to participants of the play.

Meal in a large room of the theatre.

All tables are covered with freshly washed white cloths. The hall is brimming with opulent (damp) roses, like a church. The tastes of the food and drinks have synaesthetic relationships (combination of tastes as art, expanded lyric, expanded drama).

During the food, brassband music is played, 4 times, (shuhplattler) which is drowned every time by noise of the orchestra.

Actions during the meal:

On various tables covered only with white towels, are

animals (mostly small animals like hairs, small lambs etc.) blood is washed off with lukewarm water, raw meat is washed, the organs of the animals are washed:

kidneys
the fat that is around
intestines
intestines
liver
lungs

Nr.0 puts his penis on the table.

On a wall of the room hangs a lamb as if crucified. Action with the side wound, the lamb is disembowelled, the entrails are repeatedly crammed into the chest of the lamb, poured with blood, and torn out again.

Texts are spoken from Goethe's 'Farbenlehre' ('Colour Theory').

After the composed meal, very small samples of particular tastes are given to the participants, to expand the harmonious wealth of the food sequences' connections. The synaesthetic tangibility of the play's occurrences must be clear.

Conclusion of the midday meal food sequence:

smell of incense
smell of damp, white lilac
smell of hydrogen peroxide
smell of raw meat

Tones

played, on a taste of lukewarm red wine
harmonium, taste of ripe fruit flesh
which are squashing of a grape between
related to tongue and gums taste food and
of lukewarm sugar water smells.
taste of white bread dipped in hot saccharine water.

Tastes are presented in very small
doses. Smells are passed on cotton
wool balls that have been dipped in
the respective essences.

Actions with slaughtered, skinned lambs, action with a slaughtered, skinned ox
(variations of the disembowelment actions are carried out).

Slaughterhouse

The participants are taken into a slaughterhouse. On the walls of the slaughterhouse hang at least 12 - 20 slaughtered, skinned oxen (as if crucified, head downwards). Under most of the animal carcasses are wide beds covered with white linen cloths, on some of the beds there are white duvets and white pillows. A noise orchestra (20 players) and a boys choir (40 boys) are grouped by the back wall. In the middle of the slaughter houses there are many wide beds covered with white linen cloths. They are placed together so that they make up one huge bed. There are also duvets and pillows on the group of beds. Large amounts of raw meat and entrails are brought into the slaughterhouse and thrown onto the cement floor in front of the group of beds in the middle of the room. Participants begin to trample around and pour and splash light red foaming (whipped) blood, hot water, hot serum and egg yolk on the entrails lying around, on the raw meat, the cement floor, the walls and themselves. Other participants squirt water from hoses onto the entrails that have been poured with blood and onto the bloody, raw meat. At the same time butchers hack open the oxen hanging on the wall and partly disembowel them. Foamy whipped blood, hot water and lukewarm serum are poured over the falling entrails and the hacked open bodies of the oxen. The participants dip entrails in blood, egg yolk, hot serum and hot water, they slap them against the walls and on the floor, they trample around on them, kick them in front of them and kick them to each other. They throw them at each other, at the beds in the middle of the room and at the oxen. They also dip pieces of raw meat in blood, egg yolk, hot serum and hot water and throw them at the walls and the floor. Blood is poured into the inside of the hacked open bodies of the oxen. Cotton wool and tea roses that have been dipped in hot water are crammed in and pulled out again. Blood and violet pink aniline dye are poured on the falling roses. The participants rip pieces of raw meat out of the hacked open animal

carcasses with their bare hands and rummage in the body-warm, lukewarm entrails. Some of the participants step in the hacked open bodies of the carcasses that are lying on the floor and trample around on them. A huge amount of entrails, other intestines and pieces of raw meat are dragged to the group of beds in the middle of the slaughterhouse. While one participant ecstatically tramples around on them, egg yolk, hot serum and hot water are poured over him. (The entrails being trampled on often burst and the excrement that spurts out mixes with the blood and egg yolk, the white bed clothes are splashed with blood and egg yolk). Several participants roll around on the beds soiled with blood (on the bloody duvets and pillows) and on the bloody damp entrails on them. Blood and hot water are continuously poured on several slaughtered, skinned oxen while they are dragged to the beds grouped together, (their bodies are already hacked open). The carcasses are disembowelled (the body-warm entrails and the other intestines are torn out with bare hands). Tea roses dipped in ether (smelling of ether), roses dipped in hot water, roses dusted with perfumed talcum powder, cotton wool with rose perfumed talcum powder and bloody moist entrails are crammed into the open bodies of the oxen. While cotton wool and tea roses are torn out again, the bodies of the oxen, that have been broken open, have red blood, that has been whipped to light foam and is warm from the slaughter, hot serum, hot greasy washing up water, egg yolk, sugared urine and hot water poured over them. Spectators and participants tread on the carcasses. An ox is dragged to the end wall and fastened there as if crucified (head downwards), the previously mentioned action is repeated with the ox. EVERYTHING becomes a general orgy. EVERYONE pours and splashes each other with blood. ALL PARTICIPANTS throw moist entrails and raw meat at each other. The blood and egg yolk besmeared participants and people involved they roll around screaming on the floor and beds with the carcasses and entrails. The animals are torn apart. **Climax of the orgy.**

A naked dead boy, with a garland of fresh tea roses around his forehead, is carried into the slaughterhouse and nailed to an empty wall as if crucified. A bloody circular wound is cut with a scalpel, a little to the right of the navel. The entrails of the boy are pulled out of the hole and placed on a white cloth under his feet. Garish aniline die flows out of the wound and mouth of the boy. During the whole action the boys choir screams ecstatically, the noise orchestra makes ecstatic noise. The screaming and noise of both groups increases till the climax of the action. While the action continues all the participants begin to scream ecstatically, clap their hands and stamp their feet. During the whole action Hitler speeches, from the strongest of loudspeakers, church bells and brass band music (schuhplattler) are heard.

During the whole action are registerable smell and taste sensations:

smell of fresh raw meat
smell of hot water
smell of blood
smell of hot serum
smell of egg yolk
smell of entrails and faeces
strong sweet smell of talcum powder
smell of ether

smell of urine
smell of greasy washing up water

the following is sprayed in the slaughterhouse from aerosols:

intense incense smell, mixed with the smell of bees wax
water in which lilac has been washed
ammonia
smell of narcissus and of a strong disinfectant
smell of damp fresh tea roses
smell of detol

The following tastes are distributed amongst the spectators during the action:

hot water + saccharine water
red wine mixed with warm water
a saccharine tablet
hot + lukewarm water
sugar water + hydrogen peroxide.

The bloody flesh of the wound, rummaged by a scalpel, in the crucified dead boy, is cleansed of serum by the participants with the help of ether smelling cotton wool and:

hydrogen peroxide
hot water
lukewarm water.

Pink, talcum powder smelling sweet and strongly of jasmine is dusted on the wound. The wound is dabbed with a wilting tea rose that smells of incense.

The participants go outside. Many slaughtered lambs hang crucified outside on wooden boards, house walls, church walls, garden walls, garden fences, poster walls. They are disembowelled and hot water is poured over them.

The spectators drive to a field, wet from rain, in which car tracks can be seen in the soft earth (tank exercise ground).

The corpse of a 42-year-old man is nailed as if crucified on a cement wall. The wounds on his feet are washed with hydrogen peroxide and rinsed with lukewarm water with the help of cotton wool. A 4cm long deep wound is cut under the right nipple with a scalpel. The wound is gapped open. A participant pushes his forefinger deep into the moist wound, pulls the finger out again and rinses blood and serum from the gaping wound, with the help of cotton wool. Several lorries that are loaded with slaughtered, skinned oxen, raw meat and blood-moist entrails, drive to the middle of the space. Meat, entrails and carcasses are unloaded from the vehicles whilst blood and hot water is poured over them. Many large white cloths are spread out on the damp earth of the space. Many white duvets and pillows are spread about the space. One group of beds are placed together so that they make one huge bed, on

which are duvets, pillows and a great amounts of entrails. Some oxen are dragged onto the large white area. Tanks drive at full speed back and forth over the square. They drive over the slaughtered oxen, squash their flesh, break the bones, the bloody entrails swell out of the carcasses and are squashed. (The skins of the intestines burst and faeces flow out). The tanks drive over enormous heaps of entrails that have been poured with blood, serum, hot water and egg yolk, they also drive over the white cloths and beds. All the meat, all the entrails, all the carcasses and all the tanks in operation have blood, serum, hot water and egg yolk poured over them by the operators. Everything has blood poured and splashed on it. The tanks leave bloody tracks of slimy, bloody excrement and shreds of squashed meat on the white cloths and beds. The blood-moist bed clothes mix with the bloody excrement. Blood puddles are on the white cloths and the rain wet earth, and the tanks drive through them. Furthermore they drive over the trenches filled with blood, egg yolk, hot water and entrails; blood squirts out of the trenches. The participants stand in groups around what is happening. On a white washed cement wall many slaughtered oxen are fastened as if crucified (heads downwards). They are hanging next to each other, 2m. apart. White cloths are spread out or white covered beds are placed under the oxen, under the dead animals. Some oxen are disembowelled, the entrails fall onto the beds. Pigs bladders, filled with blood, are crammed into the open chests of the disembowelled oxen. The other oxen are not disembowelled. The cannons on the tanks shoot at the oxen; the meat of the animal bodies is partly shredded. Blood sprays on the white wall, on the white beds and the white cloths. The entrails are ripped out, excrement sprays onto everything. The beds are stained over and over. The tanks drive back and forth over the beds and the entrails and carcasses on them. In the middle of the space an ox is fastened as if crucified on scaffolding. The ox is disembowelled. Blood and aniline colour are poured over the falling entrails.

The participants go back into the theatre room. A noise orchestra (20 persons), a boys choir (40 boys), a choir (20 persons), are grouped at the back wall.

17 lambs are nailed to 17 different places on the walls of the room, as if crucified. Blood and hot water are poured over them and then they are taken away again.

A small door opens from the front wall of the large room. It leads to a room behind the front wall. (The ground plan of the room is 6 x 6 m.)The room is filled ca. 1 m. high with entrails, which are moist with serum. 6 participants with trombones go into the back room and pour blood, lukewarm serum, egg yolk and hot water on the entrails. The participants trample around on the entrails, while they blow the trombones (the skins of the entails burst and excrement squeezes out). Additionally, 3 participants come into the small room and wallow, screaming ecstatically, in the bloody entrails and smear the bloody excrement on the floor and walls. A player from the orchestra whistles during the action with a referee whistle.

Ca. 20 slaughtered, skinned oxen are brought into the theatre room and fastened to the walls of the room as if crucified (head downwards). Under most of the carcasses are wide beds with white clothes. On some of the beds are white duvets and white pillows. In the middle of the theatre room are many wide beds, made up with white linen cloths, to make up one huge bed. Duvets and pillows are on the beds placed together. Lastly the oxen hanging on the wall are disembowelled. The

disembowelling actions are carried out slowly. The entrails are crammed into the hacked open bodies and pulled out again several times. The gaping open bodies and the falling entrails have various liquids poured over them.

During the disembowelment oxen 1 to 6 have poured over them:

blood
serum
hot fat
oil
sugared urine
hot water
white spirit
and all rainbow colours.

During the disembowelment oxen 7 to 12 have poured over them:

blood
serum
hot washing up water
and all the rainbow colours.

During the disembowelment oxen 13 to 20 have poured over them:

blood
serum
body warm excrement
hydrogen peroxide
water in which meat has been washed
ointment smelling of narcissus
and all the rainbow colours.

Meat pieces and entrails are dipped in vinegar water and lukewarm water and passed to the participants. White cloths are spread out on the floor of the room. Wet entrails and bloody moist pieces of raw meat are placed on the cloths. The cloths with entrails and meat on them are carried around the room. The meat and entrails have hot water poured over them. Participants jump in the cloths, being carried around, and wallow in the bloody entrails. Large amounts of raw meat and entrails are brought into the slaughterhouse and thrown onto the cement floor in front of the group of beds, in the middle of the room. Participants begin to trample around, they pour and splash hot water, hot serum, egg yolk and blood that has been whipped to light red froth over the entrails, the meat lying around, the cement floor, the walls and each other. Other participants squirt water from hoses onto the bloody entrails and on the bloody raw meat. The participants dip entrails in blood, egg yolk, hot serum, hot water and slap them against the walls and on the floor, they trample around on them, kick them in front of them and kick them to each other. They throw them at each other, at the oxen and at the bed group in the middle of the slaughterhouse. At the same time they dip raw pieces of meat in blood, egg yolk, hot serum and hot water and throw them at the walls and floor. Blood is poured into the inside of the hacked open bodies of the oxen. Cotton wool and tea roses that have been dipped in hot water are crammed in and torn out again. Blood and violet pink

aniline dye are poured on the falling roses. The participants rip pieces of raw meat out of the hacked open animal carcasses and rummage in the body-warm, lukewarm entrails with their bare hands. Some of the participants step in the hacked open bodies of the carcasses that are lying on the floor and trample around on them. Enormous amounts of entrails, other intestines and pieces of raw meat are dragged to the group of beds in the middle of the slaughterhouse. A participant ecstatically tramples around on them while egg yolk, hot serum and hot water is poured over him. (Often the entrails being trampled on burst so that the excrement spurts out and mixes with the blood and egg yolk; the white bedclothes are splashed with blood and egg yolk). Several participants roll around on the blood-soiled beds (on the bloody duvets and pillows) and on the bloody damp entrails lying on them. Several slaughtered, skinned oxen continuously have blood and hot water poured over them while they are dragged to the beds that are grouped together, (their bodies are already hacked open). The carcasses are disembowelled (the body-warm entrails and the other intestines are torn out with the bare hands). Tea roses dipped in ether (smelling of ether), roses dipped in hot water, roses dusted with perfumed talcum powder, cotton wool with rose perfumed talcum powder and bloody moist entrails are crammed into the open bodies of the oxen. While cotton wool and tea roses are torn out again, the broken open bodies of the oxen have slaughter-warm light red foam (whipped) blood, hot serum, hot greasy washing up water, egg yolk, sugared urine and hot water poured over them. Spectators and participants tread on the carcasses with their feet. An ox is dragged to the end wall and fastened there as if crucified (head downwards), the previously mentioned action is repeated with the ox. EVERYTHING becomes general orgy. EVERYONE pours and splashes each other with blood. ALL PARTICIPANTS throw moist entrails and raw meat at each other. The blood and egg yolk besmear the participants and they roll around screaming with the carcasses and entrails on the floor and beds. The animals are torn apart. **Climax of the orgy.** During the whole action the choir and the boys choir scream ecstatically. The noise orchestra makes ecstatic noise. The screaming and noise of both groups increases till the action's climax. While the action continues all the participants begin to scream ecstatically, to clap their hands and to stamp their feet. During the whole action Hitler speeches, from the strongest loudspeakers, church bells and brass band music (schuhplattler) is heard.

During the whole action are registerable smell and taste sensations:

smell of fresh raw meat
smell of hot water
smell of blood
smell of hot serum
smell of egg yolk
smell of entrails and faeces
strong sweet smell of talcum powder
smell of ether
smell of urine
smell of greasy washing up water
smell of hot fat
smell of oil
smell of tomato sauce

smell of hydrogen peroxide
smell of water, in which meat has been cooked
narcissus smell from a hot ointment.

the following are sprayed in the theatre from aerosols:

intense incense smell, mixed with the smell of bees wax
water in which lilac has been washed
ammonia
smell of narcissus and of a strong disinfectant

The following tastes are distributed amongst the spectators during the action:

hot water + saccharine water
red wine mixed with warm water
a saccharine tablet
lukewarm water
hot water
sugar water + hydrogen peroxide.

During the large orgiastic action, in the small room behind the front wall the following action is carried out:

A naked dead boy, with a garland of fresh tea roses round his forehead, is nailed to the wall of the small room as if crucified. A little to the right of his navel a circular bloody wound is cut with a scalpel. The entrails of the boy are pulled out through the hole and placed on a white cloth under the feet of the boy. The nails are pulled out of the wounds of the feet. The wound of the right foot has red ink, hot serum and hot wax poured over it.

Action in a room of any size:

Kinetic colour projections on a cinemascope-screen. Texts from Novalis, from Goethe's Colour Theory, from Schlegel's Lucinde and from police reports are spoken by choirs. While colour is continuously projected on the cinemascope-screen, an ox is nailed to it as if crucified. When the ox is disembowelled and blood is poured onto it, the strongest LIGHT (magnesium light). Jupiter lamps floodlight the ox. Loudest noise from the choir

Annexe 6: Jean-Jacques Wunenburger, “Une épidémie millénariste à l’âge de la net-subversion”

Une épidémie millénariste à l'âge de la net-subversion

L'inexorable expansion du terrorisme islamiste (Al Quaida, Daech, etc.) dans beaucoup de régions du monde nous bouleverse et nous laisse sidérés. La tentation est grande de rejeter le phénomène dans un irrationalisme barbare. Il est urgent de se donner des outils pour mieux comprendre, autant que pour réagir et lutter. En confrontant ce phénomène, décelable depuis des années par des signaux pourtant forts, à différents mouvements historiques et culturels sur la longue durée, on peut diagnostiquer une reviviscence, dans l'ensemble culturel islamique, d'un millénarisme récurrent (typique dans le mahdisme), qui a déjà accompagné le monothéisme depuis des siècles, mais qui a intégré l'art moderne de la subversion, expérimentée par les grands totalitarismes récents et qui s'est adapté aux technologies médiatiques contemporaines. Ce cocktail d'imaginaires et de rationalité constitue donc une métamorphose d'une structure psycho-sociale pathogène, centrée sur une obsession diabolisante, conduisant à un extrémisme, même suicidaire.

L'imaginaire religieux monothéiste est fondé sur une communauté, plus ou moins élue, lors d'une alliance avec un Dieu unique, véritable juge des bons et des méchants, pour accomplir un plan de salut. Il est tentant pour toute communauté croyante, surtout affaiblie dans son identité, de se donner la mission compensatoire de devenir un bras armé pour accomplir le jugement de Dieu ici et maintenant sur terre, surtout lorsque le calendrier eschatologique adopté confirme l'urgence d'un passage à l'acte. Tout "bon" croyant doit dès lors s'appliquer à devenir un fidèle parfait et vertueux, soumis aveuglement à la Loi de Dieu - trouvée dans la lettre des textes révélés- et à mener une guerre "sainte" contre les ennemis, soit coreligionnaires impurs et infidèles, soit surtout fidèles d'une autre religion, appréhendée comme porteuse du mal absolu.

Le christianisme a connu, pendant plusieurs siècles, des vagues épidémiques de violences millénaristes où les "fanatiques de l'apocalypse", selon l'expression de Norman Cohn, recrutant parmi les déshérités et les marginaux, se réfugiaient dans des communautés fermées, gouvernées par des meneurs autoritaires et délirants, tout en menant des actes d'une violence inouïe contre les populations traitées comme des suppôts du diable (assimilé à l'Antéchrist).

Leur imaginaire s'accompagne généralement non seulement de dénonciations haineuses d'adversaires d'une ère de justice divine, mais encore d'actes de violence fanatiques, destinés à purifier l'humanité des ennemis de Dieu (avec Thomas Münzer, par exemple au 16ème siècle en Allemagne). L'auto-exaltation de ces mouvements, nourris de schèmes dualistes, les fait glisser vers des représentations paranoïaques du pur et de l'impur, vers des figurations proprement hallucinatoires de l'Autre, métamorphosé en figure hideuse. La sensibilité millénariste, dans le prolongement des traditions apocalyptiques, - sibylline, juive, johannique - a favorisé ainsi un ensemble de discours et de pratiques, axés sur l'accroissement insupportable des malheurs et des souffrances de l'humanité et sur des bouleversements violents nécessaires pour préparer et favoriser l'instauration de la Jérusalem céleste

prophétisée. Ainsi le millénarisme s'appuie sur un grand corpus de schèmes diaboliques, destinés à désigner les figures responsables du mal, et mobilise toutes les formes de violence cathartique pour rendre possible une ère de justice et de bonheur. De nos jours, tout atteste que les militants islamistes fondamentalistes et intégristes participent d'un tel imaginaire incandescent, inscrit dans certaines versions de la prophétie musulmane.

Mais les formes pratiques de cette nouvelle vague millénariste se sont enrichies d'une double rationalité : d'abord celle de la logique politique subversive, théorisée et exploitée par divers mouvements totalitaires au 20^{ème} siècle (dans le sillage, par exemple, de la révolution bolchevique) qui consiste à mettre en place des cellules de déstabilisation et d'action violente dans les territoires honnis, en instrumentalisant les "idiots utiles", prêts à servir d'activistes et d'artificiers. La logique de subversion permet d'éviter le déplacement de la communauté des purs par invasion pour recourir à des "taupes" qui dans le terreau de l'ennemi sèment la peur et préparent la guerre, dut-elle devenir guerre civile, qui exacerbe encore plus les malheurs et donc le mal à combattre. Ensuite la rationalité conduit à répandre le message millénariste par les nouveaux moyens de communication, en particulier les réseaux sociaux et la toile d'internet, à grands renforts d'images et de sons spectaculaires, où les écrans servent de cellules d'endoctrinement et de lavage de cerveaux pour mobiliser les seconds couteaux. Cette manipulation à distance des agents de la "justice divine", dans un environnement jugé satanique, permet donc de lever une masse disséminée de meurtriers, convaincus qu'ils sont sanctifiés par Dieu dans l'accomplissement de leurs crimes, jugés purificateurs.

Comment combattre un tel fléau ? Par la force et le droit sans doute, par des techniques de contrôle et de fermeture des instruments de prosélytisme et de diffusion, sans doute, Mais on ne combat pas un imaginaire millénariste, déjà largement répandu, par cela seul. Il ne suffit même pas d'opposer au religieux un discours laïciste, qui ne fait que confirmer les élus dans leur interprétation du mal, représenté par des êtres jugés de ce fait mécréants et aliénés. L'urgence est de restaurer le vrai capital symbolique des religions monothéistes, qui est de cultiver une interprétation spirituelle des textes sacrés et de leurs plans eschatologiques, en récusant toute approche fondamentaliste des croyances, indigne de la richesse du patrimoine biblique. Toutes les traditions monothéistes -judaïsme, christianisme et Islam- ont développé au cours des siècles cet art de l'interprétation des paroles, images et métaphores poétiques des corpus, qui seul évite la violence, respecte la transcendance absolue, qui ne saurait dans le temps présent diviser les hommes par son tri entre les bons et les mauvais et qui laisse à l'homme le soin d'une écoute d'un sens que le pauvre langage des humains ne saurait s'approprier de manière dogmatique et exclusive. Ainsi seulement peut être réalisée l'alliance de la religion et de la liberté humaine, inscrite dans les prémisses adamiques du mythos original du livre de la Genèse. Une telle tâche de vider le millénarisme fondamentaliste de ses prétentions délirantes est une œuvre de longue haleine, mais qui seule peut ramener à terme le fanatisme aveugle vers une culture humaine du sacré.

Jean-Jacques Wunenburger

Abstract :

Hermann Nitsch's *Theatre of Orgies and Mysteries* (*Orgien Mysterien Theater*) grew out of the painful context of post-Fascist Austria. Although Austria had welcomed annexation with Germany in 1938 and the Austrians had been eager collaborators with the Nazis from the outset, as soon as the war was over, they portrayed themselves as victims, denying responsibility for or active participation in Nazi crimes, preferring to blame everything on their German neighbours.

In this loathsome atmosphere, in which the majority of the intellectuals of the time remained silent, Hermann Nitsch set up his *Theater*, using a highly radical, visual language. Contrary to what one might suppose, however, it was not political art.

And in fact, after the initial visual shock, the *Theater* was, above all, philosophical and anthropological. Nitsch maintained that modern man, stripped of mythology, was no longer in harmony with his essence. Postmodern societies, which he deemed alienating, were responsible for a semantic breach between the material and the spiritual. The experience of the *Theater*, through ritual and its emphasis on anthropological principles of invariance, was a way for the individual to rid himself of societal determinism in order to gain access to *continuous* knowledge (Bataille). Thus, the *Theatre of Orgies and Mysteries* is a multi-referential, transhistoric work situated on the cusp of micro- and macro-history. Nitsch has stated that "the creative process and the *Theater* must contribute towards forming a unity with the whole" so as to "erase the difference between immanence and transcendence". All of the activities proposed by Nitsch consist in rituals, sometimes of life and sometimes of death, but all with the aim of erasing the immanence/transcendence dichotomy. Hermann Nitsch's *Theater* adapts inborn symbolic language (in the Freudian sense) and old traditions in an attempt to demonstrate to the modern individual that the universe that surrounds them, despite its diversity, is a coherent whole, a surviving continuity in which they participate.

Keywords :

Vienna Actionism - Hermann Nitsch - art action - Austria - Second World War - denial - trauma - repetition - ritual - memory - symbolism - analogy - archetype - sacred - imagination - spirituality - resistance

Résumé :

Le *Théâtre des Orgies et des Mystères* d'Hermann Nitsch s'inscrit dans le contexte douloureux de l'Autriche post fasciste. En effet, alors que cette dernière affiche dès l'annexion de 1938 un collaborationnisme « joyeux », elle s'est, au lendemain de la guerre, victimisée en déniait sa responsabilité et sa participation active aux crimes nazis préférant l'imputer entièrement à son voisin germanique.

Aussi, c'est dans cette atmosphère nauséabonde et face au silence de la majorité des intellectuels de l'époque, qu'Hermann Nitsch va mettre en place son *Theater* à travers un langage plastique d'une grande radicalité.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit pas d'un art politique. En effet, passé le premier choc visuel, le *Theater* est avant tout philosophique et anthropologique.

L'homme moderne désacralisé ne serait plus selon l'artiste en harmonie avec ce qui le constitue dans son essence. Les sociétés postmodernes, jugées par Nitsch comme aliénantes, seraient à l'origine d'une rupture de sens entre le matériel et le spirituel. L'expérience du *Theater* propose ainsi à l'individu, par le rituel et la mise en exergue des principes anthropologiques d'invariances de se débarrasser des déterminismes sociétaux afin d'accéder, à une connaissance *continue* (Bataille).

Ainsi, le *Théâtre des Orgies et des Mystères* est une œuvre multi référentielle et transhistorique se situant au carrefour entre micro et macrohistoire. L'artiste affirme que « le processus de création et le *Theater* doivent contribuer à former une unité avec le tout » afin « d'en finir avec la séparation entre immanence et transcendance ». Aussi, chacune des actions proposées par Nitsch consistent en des rituels tantôt de vie tantôt de mort ayant précisément pour objectif de rompre avec l'antagonisme immanence/transcendance. Réactualisant un langage symbolique inné (au sens où l'entend Freud) et des traditions anciennes, le *Theater* d'Hermann Nitsch tente de démontrer à l'individu moderne que l'univers qui l'entoure, malgré sa diversité, est un tout cohérent relevant d'une continuité survivante auquel il participe.

Mots clés :

Actionnisme viennois - Hermann Nitsch - art action - Autriche - Seconde Guerre mondiale - déni - trauma - répétition - rituel - mémoire - symbolisme - analogie - archétype - sacré - imaginaire - spiritualité - résistance.