

**DE LA LIBERATION DE SOI  
A L'EMBRIGADEMENT  
SECTAIRE,  
LA DEMARCHE  
CATHARTIQUE  
CONTROVERSEE  
D'OTTO MUEHL.**

**Septembre 1999**

**D.E.A. d'Esthétique préparé sous la direction de M. RIOUT Denys.**

## INTRODUCTION : SORTIR DU TRAUMA POST-NAZI.

“ Hitler avait promis l’abolition de la liberté de l’individu et l’établissement de la “liberté de la nation”. Avec enthousiasme les masses échangèrent leurs virtualités de liberté individuelle contre une liberté d’*illusion*, c’est-à-dire une liberté par identification avec une idée. Elle le firent parce que cette liberté illusoire les déchargeait de toute *responsabilité* individuelle. Elles soupiraient après une “liberté” que le Führer devait conquérir pour elles et leur garantir : la liberté de hurler, d’échapper à la vérité pour aller vers le mensonge fondamental, la liberté d’être sadique, de se vanter – bien que chacun ne fût en réalité, qu’un numéro – d’appartenir à une race supérieure (...), de se sacrifier pour des fins impérialistes au lieu de risquer les combats de la vie quotidienne, etc. ”

Wilhelm REICH, *La Fonction de l’Orgasme*, (Paris, L’Arche éditeur, coll. Le sens de la marche, 1952 ; p.189).

Le génocide des Juifs par les nazis lors de la seconde guerre mondiale restera gravé comme l’un des événements les plus choquants du XXème siècle. En 1945, l’Europe entière est traumatisée. La France se relève difficilement de sa période de collaboration avec l’opresseur nazi et l’Allemagne connaît une période d’intense dénazification institutionnelle. En Autriche, bien que la patrie originelle d’Adolf Hitler soit divisée en quatre zones d’occupation, la société reste quasiment la même, ne connaissant pas de réels changements au sein de la population ; une mentalité et une culture post-fascistes prospèrent dans une indifférence quasi généralisée. C’est dans ce climat de complaisance avec un passé pourtant très récent que les actionnistes viennois s’exprimeront...

Fils d'instituteur, Otto Muehl naît à Grodnau (Autriche) en 1925. Il voit sa scolarité interrompue par la guerre en 1940. Appelé pour le service militaire en 1943, il cherche avant tout à ne pas être envoyé sur le front, en vain. Retenu prisonnier par les Tchèques en mai 1945, il réussit à s'échapper et rejoint l'Autriche en longeant le Danube.

Muehl s'inscrit à l'Université de Vienne en 1948, étudiant en Histoire et en Allemand, il obtient un diplôme de professeur en 1952, puis fréquente l'Académie des Beaux-Arts dès 1953. De 1954 à 1957, il enseigne le dessin dans un centre thérapeutique viennois, et jusqu'en 1963 pour des enfants émotionnellement "handicapés".

Peintre, Muehl s'inspire au départ du style de Van Gogh puis des techniques cubistes, avant d'être converti au tachisme par Günter Brus lors d'une exposition du début des années 1960. C'est à partir de là qu'Otto Muehl s'orientera vers l'actionnisme, son parcours artistique étant défini selon lui par trois périodes : " 1961-1963 de la toile à l'action-matérielle (*Materialaktion*), 1963-1973 actionnisme, 1973-1990 post-actionnisme, idée et réalité "1.

Conscient de son héritage douloureux, d'un passé camouflé qui ne doit être oublié sous aucun prétexte, Otto Muehl se lance dans un déploiement esthétique de dénazification. En souvenir des millions de victimes du nazisme, depuis Erich Mühsam, poète anarchiste allemand, humilié, torturé puis tué par la Gestapo en 1934, jusqu'aux derniers morts d'Auschwitz et Buchenwald en 1945, Muehl cherchera dans son expression artistique à exorciser une certaine culpabilité, une honte aussi, de vivre dans un pays qui feint d'ignorer son passé, dans une société toujours aussi conservatrice, cléricale, réactionnaire, encore fortement imprégnée par l'époque fasciste.

Ainsi, présentées dans un tel contexte, les méthodes des actionnistes viennois qui peuvent paraître "extrémistes" sont-elles plus aisément compréhensibles. Toutefois, si Otto Muehl cherche à se libérer d'une société qu'il exècre, d'un passé qui le hante et d'une éducation qui

le poursuit, par quels moyens entend-t-il arriver à ses fins (et y arrive-t-il) ?

C'est ce que nous essaierons de savoir, en étudiant d'abord sa volonté de libération individuelle par la catharsis actionniste. Se posera alors la question de l'importance du corps dans l'art (en particulier dans les pratiques actionnistes), puis en analysant quelques "actions corporelles" significatives d'Otto Muehl nous tenterons de mieux appréhender son esthétique anti-institutionnelle, sa volonté de réunir l'art et la vie dans un même ensemble.

Puis, nous le suivrons au début des années 1970 vers la création de la Commune de Friedrichshof, expérience communautaire dénommée par Muehl "Organisation d'Analyse Actionnelle (A.A.O.)". Voulant concrétiser le dépassement de l'art par la mise en pratique de ses théories au sein de la Commune A.A.O., Muehl deviendra le chef de ce qui s'apparentera bien vite à une secte, entrant alors en contradiction complète avec une prétendue libération de l'individu...

Comment saisir la complexité de l'évolution d'un parcours aussi controversé ? Quelles peuvent être les raisons d'un tel retournement de situation (si tant est qu'il s'agisse réellement d'un changement de cap) ? C'est à l'aide d'une analyse critique pro-féministe du parcours d'Otto Muehl que nous tenterons enfin de détacher certaines hypothèses permettant de mieux saisir la portée et les failles de l'expression artistique et philosophique d'Otto Muehl.

---

(1) Otto Muehl, "Action-matérielle" et mise en scène-photos, in *Quasimodo* #5, *Art à contre-corps* (Montpellier, Association Osiris, 1998), p.52

## CHAPITRE I : L'ELAN CATHARTIQUE DE L'ACTIONNISME VIENNOIS.

“ Je sens que je suis libre mais je sais que je ne le suis pas. ”  
 CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*,  
 (Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais,  
 1973 ; p.110).

Le corps humain a toujours été un objet important de création artistique, utilisé dans la danse et le théâtre, représenté sans cesse en peinture et en sculpture, il faut attendre le XXème siècle pour qu'il devienne sujet à part entière, moyen d'expression artistique à lui seul : “ au début du siècle à Munich, Frank Wedekind, dramaturge activiste et subversif, urine et se masturbe sur scène ”<sup>1</sup>. Le corps est productif, il est vivant et il le prouve. A Vienne en 1909, Kokoschka fait couler son propre sang lors d'une représentation de son drame *L'Assassin, espoir des femmes (Mörder, Hoffnung der frauen)*, puis dans des domaines avec des méthodes plus ou moins différentes, les futuristes russes et les dadaïstes bouleversent les conventions artistiques, si l'art ne veut pas mourir, il lui faut s'exprimer dans la vie quotidienne, par les tripes, le cœur, le sexe, le corps...

De descendance nietzschéenne, la recherche de nouveaux champs d'activités artistiques se confirme au fil des années. Cette recherche semble en effet motivée par le bouleversement des traditions, la subversion de l'art par le corps, la “ transvaluation de toutes les valeurs ”<sup>2</sup>. Par rapport à l'âme, le corps prend le dessus, il revendique un pouvoir dionysiaque applicable à une catharsis libératrice, “ il faut que des champs d'activités nouvelles soient créés, ou ce sera le règne enfin de tous les faux produits fabriqués ”<sup>3</sup>.

Dès 1962, Otto Muehl annonce la couleur : “ le libre accès à la véritable conduite créatrice se trouve dans l'intention éthique de mon dispositif : sadisme, agression, perversité, soif de reconnaissance, avarice, charlatanerie, obscénité, esthétique de la merde sont des

moyens de lutte exemplaires contre le conformisme, le matérialisme et la stupidité. Je suis contre les lois et les règles sociales, qui ne sont plus fondées sur la réalité ”<sup>4\*</sup>. En effet, à partir de 1961 Otto Muehl ne se satisfait plus du tachisme et veut détruire surfaces et images. Il s’adonne pendant un temps aux déstructurées “junk sculptures”, mais passe rapidement à des pratiques plus immédiates de l’expression de soi (notamment grâce à Oswald Wiener qui lui fait découvrir les écrits de Sade et Artaud en 1963...).

Quatre artistes se retrouvent alors sur des pratiques similaires et forment ce que l’on appellera quelques années plus tard l’*actionnisme viennois*. Il s’agit tout de suite d’une variante radicale du happening, à l’époque très en vogue aux Etats-Unis, même si les protagonistes viennois n’étaient pas nécessairement au courant de ce qui pouvait s’y passer en matière d’avant-gardes artistiques...

Mais qui sont donc ces quatre artistes ? Günter Brus, Hermann Nitsch (tous deux nés en Autriche en 1938) et Otto Muehl ont commencé à mettre en œuvre en 1962-63 des “actions” qui se comprenaient comme le passage d’un acte pictural vers un travail direct avec la réalité, une volonté de protestation créatrice et libératrice. Rudolf Schwartzkogler (né en 1940, il se suicide en 1969) s’ajoute vers 1965 aux membres fondateurs de l’actionnisme viennois, après avoir participé à plusieurs actions d’Hermann Nitsch. En réalité, si tous les quatre exécutent un travail fondé et formé sur le corps, leurs actions diffèrent parfois radicalement les unes des autres, aussi bien dans la façon dont elles sont effectuées que dans le message qu’elles transmettent (c’est une des raisons pour lesquelles nous ne nous attachons ici qu’à Otto Muehl, parler des quatre artistes sans

---

(\*) Les citations accompagnées d’une \* sont traduites de l’anglais par moi-même ; les versions originales sont reproduites avec les notes en fin de chapitre.

superficialité et sans faire de favoritisme aurait nécessité un travail beaucoup plus long ou uniquement descriptif...).

Schwartzkogler est le seul à réaliser toutes ses actions sans public, mises en scène pour être photographiées ou filmées ; il oriente son travail introverti et dépressif sur une esthétique de la folie et du malaise (omniprésence du blanc froid de l'hôpital). Günter Brus a également une démarche très individuelle, il ne met en scène que sa propre personne (et parfois sa femme), ce qui n'empêche pas ses actions d'être, avec celles d'Otto Muehl, les plus subversives de toute la production actionniste viennoise (travail sur la résistance et la souffrance). Quant à Hermann Nitsch, il crée dès 1961 son *Orgien Mysterien Theater* (Théâtre des Orgies et des Mystères) avec lequel il s'emploie à réaliser des performances collectives en public dans le cadre de ce qu'il souhaite voir devenir son œuvre d'Art total (*Gesamtkunstwerk*), ce qui l'a évidemment rapproché d'Otto Muehl, mais l'évolution mystique et très solennelle de Nitsch finira par mettre quelques barrières entre les deux hommes, l'actionnisme de Muehl étant plus porté sur une catharsis du plaisir et du délire corporels spontanés. Finalement, seul le but de l'actionnisme viennois est réellement commun aux quatre artistes autrichiens : “ dépasser l'isolement de l'art pour le réintroduire dans la vie ”<sup>5</sup>.

Les actions d'Otto Muehl véhiculent tout de suite une forte dimension blasphématoire (scatologique et sexuelle, surtout), même si ses premières “actions-matérielles” sont dominées par une esthétique de la peinture et de la couleur.

Suivant l'idée d'un art de la suppression de l'objet (*Entzweckung*), Muehl utilise pour ses premières “actions-matérielles” toutes sortes de substances, généralement liquides (sauce tomate, confiture, liquide ammoniaque, œufs cassés, lait, huile, etc.), qu'il déverse sur le corps dénudé d'une femme. Il y ajoute, la plupart du temps, des miettes de pain, de la farine et différentes poudres (notamment des pigments de

peinture). C'est ce qu'il fait dès sa première "action-matérielle", *Dégradation d'un corps de femme (Versumpfung eines weiblichen Körpers, 1963)*, où la femme en question semble ravie de ce qui lui arrive... Cette réjouissance est d'ailleurs présente dans la quasi-totalité de ses "actions-matérielles", malgré l'humiliation que pourraient ressentir les modèles (souvent des femmes nues) en étant recouvertes publiquement par les diverses substances précitées.

En avril 1964, l'*action-matérielle n°5, Ficelage d'un corps de femme (materialaktion nr.5, Verschnürung eines Weiblichen Körpers)* présente une jeune femme nue sous un éclairage agressif. La jeune femme est attachée avec un tuyau flexible en plastique. Un homme couvre entièrement le corps de celle-ci avec de la peinture et du lait, puis fixe un morceau de viande crue sur son ventre. Un ballon de baudruche flotte au-dessus de son corps étendu avant qu'un autre homme ne vienne le percer avec un couteau. Alors, la jeune femme est nettoyée, attachée de nouveau et placée dans un sac en plastique... Le déroulement de cette action reflète parfaitement la longue série (plus de trente) des "actions-matérielles" d'Otto Muehl. Le caractère blasphématoire de ses actions est alors grandissant (certaines "actions-matérielles" ayant un rapport plus direct à la sexualité, telles l'*action-matérielle n°14, Cosinus Alpha* qui met en scène la femme de Muehl dans un rôle de lesbienne, ou encore *Nature morte avec pénis* dans laquelle Muehl se montre nu, ce qu'il fera de plus en plus souvent par la suite). Déjà, plusieurs des "actions-matérielles" de Muehl sont évoquées par la presse autrichienne dans des termes peu élogieux (les journaux s'érigeant en défenseurs de la bonne morale contre des actes dont la signification – souillure du corps, obscénité de la nudité en public, focalisation sur le sexe,... – vise directement le subconscient d'une mentalité catholique prude et frustrée/frustratrice).

Au fur et à mesure de ses "actions-matérielles", Muehl mêle nourriture, sexe et... excréments. Ce mélange provocateur fait s'enchaîner les scandales, Otto Muehl subit la répression policière, puis

judiciaire (notamment suite à l'action collective *Art et révolution*, en 1968). Cela n'empêchera pas Otto Muehl de continuer sur sa lancée cathartique et jubilatoire d'actions tournées sur les plus importants tabous qui concernent le corps : défécation, actes sexuels tels la masturbation et la pénétration, ... " L'actionnisme ne rejette rien, ne cache rien, il donne une forme brutale à tout ce que l'être a en soi. Il représente sans gêne, de façon brutale et créative les déficits de la société "6.

1966 marque le passage des "actions-matérielles" à des actions plus crues encore, moins "esthétisantes", moins colorées, l'intérêt pour la régression comme déclencheur de libération cathartique étant plus que jamais l'idée centrale du travail d'Otto Muehl. A l'automne 1966 se tient à Londres une exposition-manifestation à l'instigation du poète Ernst Jandl : *Destruction in Art Symposium*. Muehl, Nitsch, Brus, le critique Peter Weibel et le cinéaste Kurt Kren participent à cet événement en tant que membres de l'Institut Viennois pour l'Art Direct (*Vienna Institute for Direct Art*), aux côtés de nombreux artistes et théoriciens adeptes du happening et entre autres du mouvement Fluxus... Otto Muehl y effectue trois actions, dont une (*Simultaneous Action*) avec Brus, Nitsch, Weibel et Al Hansen. Le succès londonien des actionnistes est fulgurant car ceux-ci se détachent brillamment du reste des représentations et collent le plus au sujet même de la manifestation : la destruction dans l'art, l'antithèse de l'acte artistique héroïque (alors tant critiqué chez les expressionnistes abstraits, les "tachistes", etc., par les partisans du happening). " Leurs actions étaient percutantes précisément parce qu'elles attaquaient (parmi d'autres choses) les tabous du sexe et de la religion. Ils étaient délibérément exhibitionnistes et blasphématoires ; ils cherchaient délibérément à provoquer le dégoût. Mais ils ne le faisaient pas juste pour le plaisir de le faire, pour *épater les bourgeois*. Leurs actions (...) avaient pour

intention d'être libératrices. C'est pourquoi ils ont fait un tel effet avec leurs performances à Londres en 1966 "7\*.

Proche de la théorie bakouninienne selon laquelle la passion de destruction peut aussi être une passion créatrice, Otto Muehl affirme cependant que " la destruction ne peut être un but en soi (le déconstructivisme en architecture en est un exemple négatif). Ce n'est pas la destruction formelle qui est importante, mais la destruction thématique qui se dirige contre les images du monde "8. Pour lui, il s'agit de détruire l'art en tant qu'institution, en tant que zone esthétique protégée et conservée à l'intérieur de la société spectaculaire-marchande (comme l'appelaient les situationnistes). L'inclination destructive de Muehl cherche à abolir la représentation dans l'art, autrement dit : le *dépassement* de l'art, sa suppression mêlée à sa réalisation (l'*aufhebung* de Hegel). Muehl a compris que l'art devient scandaleux, déviant et dangereux quand on le fait sortir de son cadre traditionnel, quand il devient vivant, quand on le confond avec la vie courante et qu'il refuse d'être prisonnier d'un musée et d'institutions commerciales et étatiques. Muehl cherche donc à réaliser cette théorie dans les actions qui vont à l'encontre de l'œuvre d'art figée proposée depuis des siècles... Considérant l'art comme thérapie et prise de conscience de soi, Muehl veut que l'actionnisme soit une " extériorisation thérapeutique "9. La libération de violentes impulsions à travers la catharsis actionniste peut se résumer à ces quelques lignes que Breton n'aura qu'écrites : " L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon "10. A moins que, justement, l'actionnisme (comme le surréalisme, et probablement comme l'art en général) permette de ne pas aller aussi loin, même si ce n'est pas l'envie qui manque. Si tel est le cas, l'actionnisme n'est pas si

dangereux que ça pour la société, il ne va pas “jusqu’au bout” et d’une certaine façon il s’ajoute au *spectacle* social qui permet à la population de décompresser... Car si le 6 juin 1968, Otto Muehl et ses compagnons de route actionnistes atteignent leur apogée au niveau du retentissement et du scandale, il semble qu’une explosion sociale qui aurait pu être similaire à celles connues la même année en Europe et ailleurs (en Allemagne comme en France, de Tchécoslovaquie jusqu’aux Etats-Unis, en passant par le Mexique et l’Italie, etc.) ait été désamorcée par la répression de cet événement artistique universitaire qu’a été la manifestation *Kunst und Revolution* (*Art et Révolution*) à Vienne.

Lors de cette manifestation en amphithéâtre, Günter Brus se déshabille, se taillade le flanc gauche, pisse et boit son urine, se force à vomir, défèque et se frotte le corps avec ses excréments (le tout en chantant l’hymne national autrichien). Pour finir, il s’allonge sur une table et se masturbe. Quant à Otto Muehl, après avoir lu un texte destructeur et provocateur traitant de Robert Kennedy, il fouette un jeune étudiant masochiste enveloppé dans des feuilles de papier-journal. Une partie du public est inévitablement choquée, les participants *de Kunst und Revolution* sont arrêtés et poursuivis en justice (Muehl et Oswald Wiener sont condamnés à d’assez courtes peines de prison, tandis que Brus, condamné à six mois ferme, est contraint à l’exil), le scandale médiatique est immédiat... La répression exercée par la police d’Etat n’en est que plus intense. C’est elle qui pousse l’esthétique radicale des actionnistes à disparaître d’Autriche : les risques de “récidive” sont anéantis, l’actionnisme est de fait interdit de territoire et s’exile dès lors en Allemagne. Aucun mouvement de résistance n’est lancé, la contestation est morte (tout comme le SÖS, association étudiante gauchiste qui avait organisé *Kunst und Revolution* avec les actionnistes). De ce point de vue, l’échec est total pour les actionnistes contraints à l’exil.

Pourtant, plusieurs années après, la théorie selon laquelle en 1968 l’agitation actionniste a été pour Vienne ce que la révolte sociale a

été pour Paris conforte Otto Muehl dans une courte analyse rétrospective de cette période. Quand on lui soumet qu'en 1968 un genre de révolution politique ou de guerre civile a éclaté un peu partout en Europe (notamment à Berlin) sauf à Vienne, et que peut-être cela est dû à l'actionnisme en ce sens qu'il aurait focalisé les mécontentements et les révoltes potentielles sur l'art, les canalisant dans une direction précise et finalement assez "bourgeoisement" libératrice, Otto Muehl rétorque que " si c'est vrai, [il en est] particulièrement fier "<sup>11</sup>... Mais cela n'est malheureusement pas comparable, l'impact social d'une révolte populaire n'aura jamais d'égal dans une avant-garde artistique, aussi novatrice et subversive puisse être cette dernière. C'est ce que les situationnistes ont compris, et cela bien avant 1968, en se détachant du "milieu" de l'art pour investir le dépassement de l'art par la révolution sociale. Certes, il est possible de relativiser, à l'instar de Michel Onfray, en affirmant que " le nazisme était encore frais dans les âmes autrichiennes et qu'on ne comptait pas sur une révolution du peuple et de la rue, ou sur une catharsis généralisée "<sup>12</sup>, mais à l'inverse on donne les mêmes raisons pour justifier la radicalité et l'extrémisme des luttes révolutionnaires en Allemagne (révoltes populaires, expériences de vie alternative remettant en cause les fondements de l'éducation occidentale, avènement de la guérilla urbaine et de la Fraction Armée Rouge, etc.). Malgré cela, il serait absurde de prétendre que les actionnistes viennois ont tenu un rôle contre-révolutionnaire (d'autant que l'idéologie combattue par les uns et les autres finira par vaincre partout, récupérant opiniâtrement chaque brèche qui visait sa destruction).

En Allemagne, Muehl s'empresse de présenter ses nouvelles actions à un public neuf : *Piss Action* (lors de laquelle il urine face au public) fait scandale lors de ses représentations à Munich puis à Kirchheim-Teck. Muehl est maintenant recherché par la police ouest-allemande... Il retourne finalement en Autriche, où il passe l'année

1969 à faire projeter les films de ses actions dans des festivals "underground". Puis il réalise plusieurs actions dites "psychodramatiques" à caractère sexuel. Fin 1969, en Allemagne, un nouveau scandale éclate après son action exécutée lors de ce que Muehl appelle le "Festival des chansons pieuses, de la gloutonnerie et de l'interlude de la guerre du Viêt-Nam" : un cochon est charcuté, et diverses substances parmi lesquelles du sang, de l'urine et des excréments sont déversées sur le corps nu d'une femme pendant que des chants religieux de Noël sortent d'un haut-parleur. Quelques jours plus tard, 17000 citoyens de Brauschweig (ou a eu lieu le "festival") défilent pour la "dignité de l'homme", la presse allemande est à l'affût.

Muehl accomplit ses deux dernières actions dans le cadre de l'exposition "Happening and Fluxus", organisée en novembre 1971 par Harald Szeemann à Cologne. En cette occasion, il retrouve Hermann Nitsch pour une action commune intitulée *Sang et matières fécales* qui émeut une fois de plus le public allemand et la plupart de ses journaux (dans des rubriques telles le "courrier des lecteurs", on peut lire des déclarations de guerre à l'encontre de Muehl et de Nitsch, certains lecteurs souhaitant qu'ils soient brûlés ou envoyés dans une chambre à gaz...). Lors de l'action, des volailles avaient été égorgées, du sang et des matières fécales enduits sur le corps de plusieurs modèles nus... Muehl et ses assistants s'étaient adonnés à la masturbation et à la pénétration sexuelle du modèle féminin. La sexualité apparaissait plus que jamais à Muehl comme le champ dominant de la répression dans la société capitaliste et devenait l'élément clé d'une efficacité révolutionnaire de l'art.

Cherchant à réaliser le postulat de l'avant-garde des années soixante qu'est l'union de l'art et de la vie, et à atteindre enfin une libération sexuelle effective, Muehl décide de lier la théorie à la pratique vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Incarnant plus que n'importe qui d'autre à l'époque l'artiste de la libération sexuelle, Muehl s'attaque de

front à la structure familiale des sociétés bourgeoises en envisageant de créer une communauté alternative dans laquelle chaque famille serait complètement déstructurée et la vie quotidienne remodelée...

Si l'actionnisme viennois reste un des mouvements artistiques du XXème siècle qui auront débouché sur une confrontation violente avec la norme sociale et ses institutions, il est temps pour Muehl de ne plus subir l'intrusion policière dans sa vie et ses projets. " Tout désir de vie est un désir sans limite "13, et Muehl entend dépasser les limites, imposées par les lois et plus généralement par le contrôle social, auxquelles les actionnistes étaient contraints de se soumettre.

Wilhelm Reich a écrit en 1936 que " la répression des besoins sexuels provoque l'anémie intellectuelle et émotionnelle générale, et en particulier le manque d'indépendance, de volonté et d'esprit critique "14. Muehl se base sur ces propos pour les renverser, assouvir et exalter les besoins individuels de chacun, voilà le but que se fixera la Commune de Friedrichshof.

- 
- (1) Philippe Vergne, *En Corps !*, in *L'Art au Corps*, ouvrage collectif (Marseille, Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1996), p.15
  - (2) Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist* (Paris, U.G.E., coll. 10-18, 1967), p.111
  - (3) Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Vénissieux, La Mauvaise Graine, 1998), p.7
  - (4) Otto Muehl cité par Konrad Oberhuber, *Gedanken zum Wiener Aktionismus / Thoughts on Viennese Actionism*, in *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Vienne, 1960-1971*, ouvrage collectif (Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989), p.18 : " The free admittance of the true creative drives is the ethical intention of my apparatus : sadism, aggression, perversity, craving for recognition, avarice, charlatanry, obscenity, the aesthetics of the dungheap are the moral means against conformism, materialism and stupidity. I am against laws and social rules no longer founded in reality ".
  - (5) Franziska & Arnulf Meifert, *Günter Brus : je suis, donc j'essaie de me faire*, in *Günter Brus, limite du visible*, ouvrage collectif (Paris, éd. du Centre Pompidou, coll. Contemporains Monographies, 1993, p.88
  - (6) Danièle Roussel, *La révolution viennoise, l'actionnisme radical – entretien avec Michel Orfray*, in *Quasimodo #5, op.cit.*, p.61
  - (7) Keith Hartley, *Vienna and Britain*, in *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien / From Action Painting to Actionism, Vienna, 1960-1965*, ouvrage collectif (Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988), p.84 : " Their actions were powerful precisely because they attacked (amongst other things) the taboo areas of sex and religion. They were deliberately exhibitionistic and blasphemous ; they deliberately sought to provoke disgust. But they did not do so simply for its own sake, to "épater les

bourgeois". Their actions (...) were intended to be liberating. This is why they struck such a chord when they performed in London in 1966".

- (8) Otto Muehl, *Lettre à Hans-Ulrich Obrist*, in *Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994*, ouvrage collectif (Paris, éd. du Centre Pompidou, 1994), p.217
- (9) Otto Muehl, *L'objet de l'action – entretien avec Danièle Roussel*, in *Quasimodo #5*, *op. cit.*, p.48
- (10) André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, in *Manifestes du Surréalisme* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1962), p.74
- (11) Otto Muehl, *L'objet de l'action – entretien avec Danièle Roussel*, in *Quasimodo #5*, *op. cit.*, p.50
- (12) Michel Onfray, *La révolution viennoise, l'actionnisme radical – entretien avec Danièle Roussel*, in *Quasimodo #5*, *op.cit.*, p.65
- (13) Raoul Vaneigem, *Nous qui désirons sans fin* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Actuel, 1996), p.155
- (14) Wilhelm Reich, *La révolution sexuelle* (Paris, UGE, coll. 10-18, 1968), p.140

## CHAPITRE II : LE QUOTIDIEN DANS L'ORGANISATION D'ANALYSE ACTIONNELLE DE FRIEDRICHSHOF.

“ Héliogabale est un anarchiste-né, et qui supporte mal la couronne, et tous ses actes de roi sont des actes d'anarchiste-né, ennemi public de l'ordre, qui est un ennemi de l'ordre public ; mais son anarchie, il la pratique d'abord en lui-même et contre lui-même, et l'anarchie qu'il apporte dans le gouvernement de Rome, on peut dire qu'il prêche d'exemple et qu'il l'a payée le prix qu'il fallait. ”

Antonin ARTAUD, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1979 ; p.96).

Au début des années 1970, Muehl vit avec plusieurs amis dans un appartement viennois, c'est là qu'il commence à poser les bases de ce qui sera l'Organisation d'Analyse Actionnelle (A.A.O.). Lassé par l'actionnisme comme forme d'art séparée de la vie quotidienne, Muehl écrit à Oswald Wiener : “ Je ne prends plus aucun plaisir dans l'art. Je ne veux plus faire d'actions non plus. Je trouve simplement trop stupide de présenter quelque chose aux gens. Où crois-tu que nous sommes ? Je ne veux pas arrêter, mais plutôt laisser tout ça se répandre dans la vie courante. Et je dois le dire, ça marche, ça marche. Je veux devenir un magicien ”<sup>1\*</sup>. Il fonde donc A.A.O., une communauté qui s'installe à Friedrichshof, à quelques dizaines de kilomètres de Vienne, et que l'on nomme bien vite la “Commune” A.A.O. (elle comptera jusqu'à 500 membres...). Il y façonne une société expérimentale plus ou moins inspirée par les phalanstères de Fourier, sorte de jonction entre la catharsis actionniste et la végétothérapie caractéro-analytique de Wilhelm Reich, dont le but est la libre expression de l'individu, enfin libéré de son éducation, de la famille nucléaire et de l'oppression permanente de la société. Les moyens employés pour cela se trouvent

dans l'élimination de toute vie privée (et ainsi, soi-disant, de toute névrose personnelle) et la nécessaire expression d'un spontanéisme dit "actionniste" généralisé à toute la "Commune" : toute frustration ou angoisse doit être exprimée publiquement.

Avec A.A.O., Muehl part du même principe qu'avec la manifestation collective *Kunst und Revolution* en 1968 : les pulsions masochistes, sadiques, névrotiques, psychotiques, etc., peuvent être intégrées par l'actionnisme, non pas sur le terrain de la répression et de la contention, mais sur celui de la sublimation par l'expression cathartique spontanée. On prône donc l'extériorisation des frustrations corporelles et émotionnelles.

Dans son ouvrage *Malaise dans la Civilisation*, Freud a mis en évidence les processus fondateurs de civilisation et de culture (castration, abandon des pulsions et des instincts au profit d'un collectif qui se nourrit de ce sacrifice, d'où frustrations et douleurs existentielles...). Plus tard, Reich cherche à libérer l'individu de cette culture-civilisation en le laissant extérioriser ses pulsions et instincts refoulés. Muehl reprend l'idée de Reich : " une révolution sexuelle revêt un aspect différent de celui d'une révolution économique : elle ne se réalise pas sous forme de plans et de lois, mais dans le détail de la vie quotidienne des individus, avec sa complexité d'émotions diverses et souterraines "2. Il lance dans A.A.O. les pratiques de la "libre sexualité", la propriété collective (jusqu'à la propriété collective du corps...), l'éducation des enfants en collectivité, la promotion de toute activité créatrice et le développement de l'analyse actionnelle par la représentation de soi...

L'analyse "actionnelle" est liée à l'actionnisme en tant que façonnement d'un individu avec le corps humain et des matériaux. Sont pratiqués l'action-matérielle (définie comme façonnement avec le corps, la voix et divers matériaux), la danse actionnelle, le théâtre actionnel, la musique et la danse actionnelles, ... Muehl conserve donc certaines *formes* artistiques et affirme que la peinture et tous les arts

traditionnels sont un prélude pour le façonnement d'une pratique de vie personnelle. Il théorise la *Selbstdarstellung* (S.D., représentation de soi) en 1974. La S.D. peut s'exprimer par l'art et se rapproche de l'actionnisme par le fait que c'est l'homme même, avec ses émotions et sa pensée, qui est devenu l'objet et le moyen de la représentation, mais en dehors du corps. Le nouvel artiste ne crée donc pas un quelconque produit artistique mais se prend lui-même pour œuvre, il doit apparaître en tant qu'œuvre, son expression artistique n'est qu'un prétexte pour faire évoluer sa propre façon de vivre dans un sens libérateur.

L'idée est ambitieuse, mais tourne court : dans la pratique au quotidien, un emploi assez strict doit être respecté par la collectivité (qui se partage entre la danse goggi, le footing, le dessin, la théorie et la pratique de la sexualité, les analyses psychanalytiques individuelles...), les libertés et initiatives individuelles sont très limitées. De plus, une hiérarchie est très vite instaurée (Muehl dirige, nomme des "guides" responsables de groupes répartis selon le comportement et le dynamisme des membres d'A.A.O.), le crâne rasé est obligatoire pendant les premières années (et la tenue vestimentaire la plus courante s'apparente à celle qu'on voit le plus souvent dans les asiles d'aliénés), le fonctionnement collectif est *classiste* (les plus riches réussissant à imposer leurs exigences en détenant le pouvoir financier d'A.A.O.), etc.

En réalité, A.A.O. n'a jamais vraiment fonctionné sur un mode égalitaire, le pouvoir a toujours été dans les mains de Muehl qui présentait *son* projet et les règles ont été instaurées par des minorités (les premiers disciples d'Otto Muehl, quand ce n'était pas Muehl seul). Le dépassement de l'art et la libération de soi n'auront été que poudre aux yeux. Muehl se sert des principes reichiens de l'abolition de la famille et du mariage mais met de côté ce qu'ils ont de réellement libertaires en en profitant pour prendre le pouvoir décisionnel lors des séances quotidiennes de sexualité de groupe : la hiérarchie mise en

place est très précise et ramifiée, tout supérieur ayant droit de cuissage sur ses sujets (bien sûr, Muehl est en haut de la pyramide).

Comme il l'avait souhaité, Muehl est devenu un *magicien*, il est le maître, celui " qui rend tout le monde heureux mais domine tout le monde "3\*. Sous couvert de sexualité abondante et d'unification de l'art et de la vie, A.A.O. se transforme en authentique secte : c'est avec le "libre" consentement de "ses" membres que le chef d'A.A.O. les manipule et exerce une réelle autorité sur leur façon de vivre.

Contre le moralisme ambiant et la loi de l'apparence, Dolmancé a trouvé son incarnation en Otto Muehl au fil des années 1960 (atteignant son apogée avec A.A.O.) : " C'est le plus célèbre athée, l'homme le plus immoral... Oh ! c'est bien la corruption la plus complète et la plus entière, l'individu le plus méchant et le plus scélérat qui puisse exister au monde "4, un personnage à la fois abject et fascinant, prenant le contre-pied d'une société qui se voile la face et qui sous ses airs d'intégrité camoufle une idéologie des plus réactionnaires. Muehl est finalement le reflet exacerbé de la société dans laquelle il a évolué...

Malgré l'aura dont bénéficie Muehl au sein de la "Commune", des conflits sèment la discorde et Muehl est accusé de diverses sortes d'abus de pouvoir (ceci dès les années 1970, allant *crescendo* au cours des années 1980...). On lui reproche le contrôle qu'il exerce sur les familles membres d'A.A.O. (séparant quasi systématiquement les enfants de leurs parents, même contre la volonté des intéressés s'il le faut), les privilèges laissés aux plus riches et enfin sa mainmise sur des femmes de plus en plus jeunes (ce qui le mène à être traîné en justice pour détournement de mineures, il est condamné en 1991 à sept ans de prison). Suite à son emprisonnement, A.A.O. n'existe plus en tant que "Commune" de Friedrichshof.

---

(1) Otto Muehl, cité dans la *Chronologie*, in *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Vienna, 1960-1971, op. cit.*, p.214 : " I don't have any fun anymore

making art. I don't want to do any actions anymore either. I simply find it just too stupid to present something for people. Where do you think we are ? I don't want to stop, but rather let everything spill into life. And i must say, it works, it works. I want to become a magician ”.

- (2) Wilhelm Reich, *La Révolution sexuelle*, op. cit., p.279
- (3) Konrad Oberhuber, *Gedanken zum Wiener Aktionismus / Thoughts on Viennese Actionism*, in *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Vienne, 1960-1971*, op. cit., p.21 : “ who makes everybody happy but also dominates everybody ”.
- (4) D.A.F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Classique, 1976), p.41

## **CHAPITRE III : OTTO MUEHL, LA PERSONNIFICATION DU DEPASSEMENT DE L'ART PERDU DANS LES MEANDRES DU PATRIARCAT.**

“ Mais je n'ai trouvé de patrie nulle part : je suis un nomade dans toutes les villes et je brise toutes les portes. ”

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paris, UGE ? coll. 10-18, 1958 ; p.114).

Basé sur les théories de Wilhelm Reich pour fonder A.A.O., Otto Muehl a été confronté bien vite à des contradictions sans retour. Reich écrivait : “ La société autoritaire crée la structure servile, faite d'obéissance et de révoltes simultanées. Une société non autoritaire devra produire des individus “libres” ”<sup>1</sup>. Partant de ce postulat, la “Commune” de Friedrichshof s'apparente sans contestation possible à une société autoritaire.

Comment expliquer un tel parcours ? Pourquoi un tel fossé entre la théorie et la pratique ? Dans quelle mesure cela est-il compréhensible ? S'il semble que ce soit suite à un isolement relatif (divorce et poursuites politico-judiciaires) que Muehl s'est lancé dans l'expérience A.A.O. (pour trouver un nouveau foyer ? un renouveau affectif ?), décrypter son évolution seulement avec ces éléments serait fort limité.

Dès les années 1960, des signes autoritaires et sexistes se décèlent dans la forme et l'organisation des actions d'Otto Muehl. Pour commencer, si Muehl parle beaucoup de libérer les pulsions masochistes de chacun, celles qu'il met froidement en avant, par sa propre personne, sont bien plus sadiques que masochistes. Dans ses actions, Muehl a toujours le pouvoir et la direction, contrairement aux figurants qui y participent.

L'évolution de Muehl se situe en continu entre un hédonisme revendiqué et un sadisme à peine camouflé, il est à la recherche du plaisir par tous les moyens. Mais la "libre sexualité" peut prendre des formes multiples. Sans éthique, elle dérive inévitablement vers des formes d'oppression qui sont généralement sexistes, étant donné que l'influence jouée par l'éducation sexuelle (ou son absence) et la société est fortement imprégnée par un système patriarcal puissant.

La collectivisation des corps, l'abolition de toute pruderie mais aussi de toute autonomie corporelle, que l'on trouve réglementées dans A.A.O., sont déjà plus ou moins présentes dans les actions d'Otto Muehl. A ce niveau, son évolution peut sembler cohérente.

Dans la plupart des actions de Muehl, les femmes sont passives ou tout au moins obéissantes à la volonté de l'artiste. Ceci n'a rien de surprenant mais peut être révélateur de bien des comportements. A l'image de l'immense majorité des artistes reconnus par l'histoire de l'art conventionnelle, Muehl s'intéresse aux femmes en tant que sujets de représentation. L'artiste est actif, productif ; la femme est passive, mais "belle". Le corps souillé des femmes dans les actions de Muehl n'a pas été utilisé par celui-ci comme dénonciation du patriarcat et de la domination masculine (ni évoquée, ni insinuée). A aucun moment Muehl ne théorise ses pratiques en rapport avec des idées féministes et cela entrave inévitablement la portée libertaire de sa volonté de "libération sexuelle" (la décennie 1970 est celle où le mouvement des femmes, le féminisme, s'impose comme force politico-sociale, mais la "libération sexuelle", sujet de prédilection des jeunes révolutionnaires et artistes tels Otto Muehl, n'a jamais été qu'une libération de la sexualité au profit des hommes).

Les femmes qui participent aux actions de Muehl (notamment pour les plus "hard" d'entre elles) ne sont pas partie prenante dans la conception et l'organisation de celles-ci. Ce sont généralement des modèles payés pour l'occasion et ce qu'elles subissent (pour l'*art* et la

*libération* sexuelle) ne s'apparente pas seulement dans la *forme* à ce que font les actrices du business de la pornographie, mais s'y apparente aussi dans le *fond*, dans le message : il s'agit de désintégrer toute morale pudibonde en conservant les rapports sociaux de sexe réactionnaires qui règnent en société patriarcale. Les femmes restent reléguées à un rôle d'objet (de convoitise), ou à la limite de sujet passif et soumis. Cela remet évidemment en question la prétention de libération sexuelle véhiculée par l'expression artistique de Muehl et explique en partie l'avènement autoritaire d'A.A.O.

Dans ses actions, Muehl est *l'artiste* bien qu'il ne soit quasiment jamais seul, il est le *maître de cérémonie*. Avec A.A.O. Muehl est plus que jamais le *leader*, celui qui montre la voie... C'est la continuation logique d'une démarche finalement assez peu libertaire, d'autant que Muehl se satisfait de son rôle de *patriarche*.

Il n'est pas question de remettre en cause l'idée qu'exprimer des pulsions sadiques puisse être libérateur, l'actionnisme a une valeur artistique et cathartique réelle. Mais l'idée est initialement de se libérer de ses propres frustrations, pas de se complaire dans ses conséquences sadiques... En faisant de sa propre sexualité (voire ses propres fantasmes) une règle de vie commune comme la société fait une règle de vie générale la vie de couple hétérosexiste, Muehl a oublié qu'on ne libère rien en imposant *une* forme de sexualité à la place d'*une* autre...

Freud voit dans le sadisme et dans le masochisme le même type d'alliage de la pulsion d'amour avec la pulsion de destruction. La "dialectique" patriarcale tend à sexualiser chacun de ces comportements sexuels : le sadisme étant masculin (expression du pouvoir et de la domination) et le masochisme féminin (expression de la soumission et de la passivité). Le talent du romancier Sacher-Masoch tient en grande partie dans sa réussite à avoir évité ce piège. Les personnages de *La Vénus à la fourrure* sont éclatants d'anticonformisme au "naturel". Wanda domine Séverin et leur amour est dix fois plus

puissant que la banalité de celui vécu dans les familles nucléaires au XXème siècle. Leur relation sadomasochiste est incroyablement intense et chaleureuse. Le sadomasochisme exprimé par Muehl dans ses actions est beaucoup moins original. Muehl domine ses modèles en *artiste, en homme*.

“ Le plaisir seul donne une valeur à l’existence ; celui qui s’adonne au plaisir quitte à regret cette vie, celui qui souffre ou vit de privations salue la mort comme une amie ”<sup>2</sup>, l’hédonisme de Sacher-Masoch est probablement l’unique point commun entre Muehl et lui. Il n’y a que dans l’expérience A.A.O. que Muehl s’est montré relativement plus subtil dans le mélange des genres, puisque dans la secte les femmes n’étaient pas nécessairement le plus en bas de la hiérarchie.

La question du consentement, pour les femmes “utilisées” dans les actions comme pour les membres de la “Commune” A.A.O., est certainement plus épineuse qu’on ne pourrait le penser. D’une façon qui peut paraître aujourd’hui obsolète, Fourier se posait la question : “ La jeune fille n’est-elle pas une marchandise exposée en vente à qui veut en négocier l’acquisition et la propriété exclusive ? Le consentement qu’elle donne au lien conjugal n’est-il pas dérisoire et forcé par la tyrannie des préjugés qui l’obsèdent dès son enfance ? ”<sup>3</sup>. Dans quelle mesure le consentement des modèles féminins des actions de Muehl était-il motivé par leur portée artistique, par l’argent (le travail) ? La volonté de représenter la “libération sexuelle” n’était pas l’apanage des hommes, bien des femmes étaient partie prenante dans cette libération des mœurs masculines (libération sexuelle des *hommes...*). En Autriche, à la suite des actionnistes viennois il n’y a eu que l’artiste féministe Valie Export pour apporter quelque chose de différent et de “libérateur” pour les *femmes*. Cette dernière, contrairement à Otto Muehl, était consciente qu’ “ à cause de la suprématie masculine, le corps féminin devient l’identité et la prison de la femme, à la fois ce que la femme *est* et ce qu’elle *n’est* pas. La

conscience féministe permet aux artistes femmes de voir jusqu'à quel point la circulation des représentations du corps féminin avant 1970 existait au niveau du spectacle, métaphore, fétiche, objet, propriété, récipient, caricature et symbole ”<sup>4</sup>, cette critique s'appliquant également à Muehl, bien sûr.

Face au sexisme caractérisé et à la propension à la domination d'Otto Muehl, renvoyons-lui son adage : “ ce n'est pas l'existence d'une œuvre qui est importante, mais l'acte créateur et ses conséquences ”<sup>5\*</sup>. Sans pour autant affirmer qu'A.A.O. est la conséquence directe et prévisible de son expression artistique/actionniste, il est clair maintenant que leurs liens ne sont pas nécessairement flous et absurdes...

En abordant le problème du pouvoir de façon superficielle, en limitant la libération à la sexualité hétérosexuelle et génitale, Muehl a reproduit les structures de pouvoir traditionnelles dans la construction même d'A.A.O. C'est probablement là que se trouve la raison principale de l'échec avoué d'Otto Muehl dans sa quête du dépassement de l'art. L'oppression patriarcale flagrante présente dans les tentatives (certainement sincères, pourtant) de libération sexuelle d'Otto Muehl restera comme la barrière infranchissable pour tout essor d'activités créatrices et libératrices (ce qu'il voulait initialement développer au sein d'A.A.O.), la norme qui restait et qu'il fallait faire sauter pour envisager un épanouissement réel de l'individu.

---

(1) Wilhelm Reich, *La Révolution sexuelle*, op. cit., p.32

(2) Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* (Paris, éd. Mille et une nuits, 1999), p.179

(3) Charles Fourier, *Vers la liberté en amour* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1975), p.100

(4) Laura Cottingham, *Are you experienced ? Le féminisme, l'art et le corps politique*, in *L'Art au corps*, op. cit., p.335

(5) Otto Muehl, cité par Dieter Schwarz, *Chronology*, in *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien / From Action Painting to Actionism, Vienna, 1960-1965*, op. cit., p.196 : “ It is not the existence of a work that is important, but the creative act and its consequences ”.

## CONCLUSION : POUR UNE VISION PRO-FEMINISTE DU DEPASSEMENT DE L'ART.

“ NOUS SOMMES DES FEMMES, NOUS NE VOTONS PAS. Nous ne donnons pas nos voix à ceux qui ont le pouvoir sur nous, à ceux qui nous font des lois, la loi. Nous ne sommes pas représentables. Nous luttons ensemble en dehors de la loi pour renverser le pouvoir capitaliste, impérialiste et patriarcal, pour que les femmes et toutes les forces opprimées, toutes et tous, puissent agir, penser, parler, faire. ”

DES FEMMES DU MOUVEMENT DE LIBERATION DES FEMMES, in *Les Femmes s'affichent, Affiches du Mouvement de Libération des Femmes en France depuis 1970* (Paris, La Gaffiche-Syros, 1984 ; p.60).

Otto Muehl, personnage ambigu, a marqué l'histoire de l'art de la seconde moitié du XXème en poussant à l'extrême l'aspect corporel de la pratique du happening. En tentant de transposer son expression artistique et cathartique dans la vie quotidienne, Muehl a certainement envisagé le plus grand pari qu'il pouvait imaginer, cela s'est avéré être sa plus grande erreur... En faisant de l'actionnisme une règle de vie, Muehl a démontré ses propres faiblesses théoriques. Peut-être aurait-il mieux valu qu'il se restreigne finalement au “milieu de l'art”, même s'il pensait que celui-ci était voué à la stagnation.

En effet, si l'art permet à peu près *tout* du fait qu'il est inscrit dans la *représentation* et qu'il ne concrétise aucune critique, aucune théorie, au niveau social et quotidien, on comprend que Muehl ait pu apporter beaucoup au niveau de la subversion de l'art et *par* l'art *avant* l'expérience A.A.O. Mais cela reste pour Muehl, et pour l'art, un constat d'échec évident. Pourtant, au moment même où A.A.O. plongeait dans le gouffre sectaire de ses incohérences théoriques, un art subversif et féministe se développait en Europe et en Amérique du Nord.

A l'opposé des idées typiquement masculines d'une liberté sexuelle dite libertaire, des artistes motivées par le féminisme (Valie Export, Orlan, Barbara T. Smith, Carolee Schneemann, Jill Westwood, Tina Keane, etc.) développent la même dialectique qu'Otto Muehl cherchait à résoudre, à savoir l'abolition de la frontière entre l'art et la vie quotidienne. S'attachant à l'importance politique de l'art comme à celle du vécu personnel ("le privé est politique"), avec la conscience de l'existence de l'oppression patriarcale, elles cherchent au cours des années 1970 à concilier leur lutte politique féministe à une expression artistique personnelle.

“ L'histoire de l'art, en tant que discours et institution, soutient un ordre de pouvoir investi par le désir masculin ”<sup>1</sup>, une idéologie patriarcale qui pourrait bien être renversée par un dépassement de l'art intégré dans une lutte sans merci contre le patriarcat, lui-même intimement lié au système politico-social hypocrite tant décrié par Otto Muehl. Ce dernier ne créait/luttait pas contre *toutes* les dominations ; pourtant le dépassement de l'art sera total ou ne sera pas car il n'est compris que dans le bouleversement complet du système, dans la destruction de tous les pouvoirs.

Cela peut être malhonnête de l'affirmer au bénéfice d'Otto Muehl, mais “ il est difficile, au stade actuel, d'esquisser un nouveau régime sexuel. Nous ne vivons qu'une fois et il importe avant tout de trouver le moyen de sauver cette vie des incapacités que notre civilisation lui a déjà infligées. Ce n'est que par l'expérimentation que l'on peut ouvrir de nouvelles perspectives et découvrir la voie d'une évolution dont le *statu quo* est la donnée actuelle ”<sup>2</sup>.

L'art et la vie ne feront qu'un quand le système économique-social permettra une autogestion généralisée, quand l'autonomie individuelle permanente sera réalisée, mais celle-ci ne tombera pas du ciel, il nous faut la construire, la créer : “ revendiquer l'autonomie, c'est revendiquer le fait de pouvoir se définir soi-même dans les termes que l'on choisit.

C'est revendiquer l'autodétermination complète de toutes les sphères de notre existence : politique, sociale, économique, sentimentale, intellectuelle et sexuelle. L'autonomie, c'est la liberté de se déterminer soi-même, de vivre sa propre vie et de fixer ses propres buts ”<sup>3</sup>.

L'art étant toujours sous le contrôle de l'argent ou d'une institution, du *spectacle*, il n'y a plus que dans une recherche d'autonomie qu'il puisse trouver une existence authentique, mais l'*autonomie* pour quoi ? Les réponses à cette question sont multiples, infinies, elles sont motivantes et propices à la création libre...

- 
- (1) Griselda Pollock, *Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ?* in *Féminisme, art et histoire de l'art*, ouvrage collectif (Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997), p.90
  - (2) Germaine Greer, *La femme eunuque* (Paris, La Guilde du livre, 1971), p.316
  - (3) Corinne Monnet, *A propos d'autonomie, d'amitié sexuelle et d'hétérosexualité* in *Au-delà du personnel, pour une transformation politique du personnel*, ouvrage collectif (Lyon, Atelier de Création Libertaire, 1998), p.186

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES EN FRANCAIS

- ◆ ARTAUD (Antonin) – *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Vénissieux, La Mauvaise Graine, 1998)
- ◆ BRETON (André) – *Manifestes du Surréalisme* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1962)
- ◆ FOURIER (Charles) – *Vers la liberté en amour* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1975)
- ◆ GREER (Germaine) – *La femme eunuque* (Paris, La Guilde du livre, 1971)
- ◆ NIETZSCHE (Friedrich) – *L'Antéchrist* (Paris, U.G.E., coll. 10-18, 1967)
- ◆ REICH (Wilhelm) – *La révolution sexuelle* (Paris, UGE, coll. 10-18, 1968)
- ◆ SACHER-MASOCH (Leopold von) – *La Vénus à la fourrure* (Paris, éd. Mille et une nuits, 1999)
- ◆ SADE (D.A.F. de) – *La Philosophie dans le boudoir* (Paris, Gallimard, coll. Folio/ Classique, 1976)
- ◆ VANEIGEM (Raoul) – *Nous qui désirons sans fin* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Actuel, 1996)
  
- ◆ Collectif – *L'Art au Corps* (Marseille, Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1996)
- ◆ Collectif – *Au-delà du personnel, pour une transformation politique du personnel* (Lyon, Atelier de Création Libertaire, 1998)
- ◆ Collectif – *Féminisme, art et histoire de l'art* (Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997)
- ◆ Collectif – *Günter Brus, limite du visible* (Paris, éd. du Centre Pompidou, coll. Contemporains Monographies, 1993, p.88)
- ◆ Collectif – *Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994* (Paris, éd. du Centre Pompidou, 1994)
- ◆ Collectif – *Quasimodo #5, Art à contre-corps* (Montpellier, Association Osiris, 1998)

### LIVRES EN ALLEMAND & ANGLAIS

- ◆ Collectif – *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien / From Action Painting to Actionism, Vienna, 1960-1965* (Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988)
- ◆ Collectif – *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Vienne, 1960-1971* (Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989)

## **TABLE DES MATIERES**

INTRODUCTION : SORTIR DU TRAUMA POST-NAZI -> p.2

CHAPITRE I : L'ELAN CATHARTIQUE DE L'ACTIONNISME VIENNOIS  
-> p.5

CHAPITRE II : LE QUOTIDIEN DANS L'ORGANISATION D'ANALYSE  
ACTIONNELLE DE FRIEDRICHSHOF -> p.16

CHAPITRE III : OTTO MUEHL, LA PERSONNIFICATION DU  
DEPASSEMENT DE L'ART PERDU DANS LES MEANDRES DU  
PATRIARCAT -> p.21

CONCLUSION : POUR UNE VISION PRO-FEMINISTE DU  
DEPASSEMENT DE L'ART -> p.26

BIBLIOGRAPHIE -> p.29

TABLE DES MATIERES -> p.30